
Resumen: El diseño interior decimonónico hasta la mitad del siglo estará dominado por dos propuestas: por un lado, el neoclasicismo – racional y universalista –; por el otro, el neogótico – emotivo y localista –. Sin embargo, a fines de siglo la diversidad había penetrado profundamente en el pensamiento de los europeos materializándose en las búsquedas del diseño ecléctico.

Palabras claves: Diseño de Interiores. - Eclecticismo - Jacques-Germain Soufflot - Louis-Auguste Boileau - Neoclasicismo - Neogótico - Panteón de París - Paul Abadie - Sacré-Cœur - San Eugenio - Santa Genoveva - Siglo XIX.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 138]

(¹) Licenciatura en artes (UBA); Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’; Profesora de enseñanza primaria; Docente en artes plásticas; Artista Plástica.

Introducción

Para dar cuenta del interiorismo durante este siglo habrá que considerar tres grandes movimientos del diseño: el Neoclasicismo – entre 1750 y 1848 –, el Neogótico – desde 1800, pero con una fase más seria y definida desde finales de la década de 1830 – y el Eclecticismo – finales de siglo –. Quedando como deuda otro movimiento de finales de siglo que será considerado en el próximo capítulo: el Modernismo. Los modelos que se tomarán para explicar las búsquedas del diseño interior durante este siglo fueron considerados dentro del ámbito francés para tener así una unidad contextual de evolución de las ideas pero bajo la condición de que sean núcleos de debate teórico, puntos de inflexión problemáticos en el modo de entender las posibilidades del estilo.

Neoclasicismo: Santa Genoveva, el Panteón. París, 1855-1892.

Este clasicismo del XVIII se diferenciará de los surgidos durante la Edad Media y el Renacimiento no sólo por una imitación filológica de los ejemplos clásicos o por un lenguaje de abstracción geométrica de fondo que le dará su severidad característica (Kostof, 2006, pp. 973-987) sino, sobre todo, por el alejamiento del concepto de una Antigüedad genérica al diferenciar científicamente el clasicismo griego del romano. Esta diferenciación que es de

carácter estructural – por una parte, la arquitectura romana del muro como sostén, por la otra, la arquitectura trilitica griega donde el muro funciona como simple cerramiento – determinará el diseño del espacio interior dando percepciones diferentes al espectador según sea un espacio de impronta romana o griega. Santa Genoveva, obra de Jacques-Germain Soufflot, además de sentar las bases históricamente del neoclasicismo, tiene la ventaja de combinar ambas tendencias a pesar de las modificaciones sufridas en relación al diseño original, *a posteriori* de su secularización como Panteón durante la Revolución Francesa. Por esta ventaja, vale la pena adentrarse en esta obra, a pesar de las modificaciones del proyecto primitivo y de no tener la funcionalidad de espacio sacro desde su finalización a fines del siglo XVIII y durante gran parte del siglo XIX.

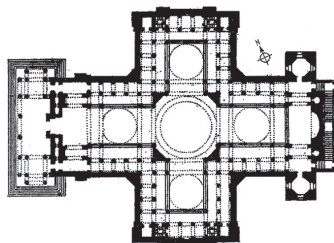


Figura 17. Iglesia de Santa Genoveva o Panteón, París, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

Relación interior exterior

Es una construcción en cruz griega cupulada con propileo como fachada que está ubicada sobre la colina de Santa Genoveva, en el Barrio Latino, y orientada como habitualmente lo hacen las iglesias del hemisferio norte, es decir, hacia el sudeste, donde los primeros rayos del sol, dan a la cabecera donde está el ábside, sin embargo, éste no se encuentra horadado. Se niega esta relación lumínica natural, una de las más simbólicas de la iglesia cristiana a causa de su transformación funcional como Panteón. Por otra parte, se acentúa en este espacio interior su carácter de monumento funerario que como se verá a lo largo del análisis primará sobre el religioso por dicha refuncionalización. En su entrada, se encuentra el propileo que es el único espacio que se puede señalar como intermedio o de transición entre exterior e interior. No existen grandes aventanamientos en sus muros del perímetro exterior – sus superficies son herméticas – debido a las modificaciones hechas por Quatremère de Quincy, en 1791, cegando las ventanas con el objeto de que la construcción quede constituida como bloque cerrado con iluminación cenital y lateral de ventanales altos para otorgarle pesantez y solemnidad al conjunto edilicio (Aznar, 1998, p. 40-41). Dicha luz ‘cenital’ en su conjunto penetra por la cúpula y por grandes ventanas semicirculares ubicadas en los brazos de la cruz griega emplazadas por encima del entablamento de la hilera de columnas. Las grandes ventanas semicirculares no se ven desde el exterior gracias a que se retrae la techumbre en relación a la línea perimetral.

Funcionalidad y circulaciones

El ingreso a esta iglesia se hace a través de un propileo hexástilo de estilo corintio rematado con un frontispicio, es decir, una evocación a una fachada templaria de la Antigüedad, la cual está arqueológicamente bien compuesta. El friso corrido de este pórtico contiene una guarda de acantos en zarcillos estilizados que se interrumpe por la inscripción *Aux grands hommes, la patrie reconnaissante*. Esto, junto con las esculturas de tema republicano del frontón, ayuda a resignificar desde el ingreso la nueva funcionalidad de la antigua iglesia. Al atravesar el propileo el visitante se encuentra con tres puertas monumentales que dan acceso al interior. Sobre las puertas hay paneles escultóricos y sobre ellos una guarda de guirnalda que se continúan en todo el edificio. En la nave, el recorrido hacia el ábside se encuentra ritmado por un orden corintio en todo su perímetro interno, este orden se apoya en una solea sobreelevada. Cada uno de los cuatro brazos de la cruz griega tiene bóvedas vaídas. Llegado al crucero, el espectador se encuentra ante cuatro grandes machones que sostienen una cúpula sobre tambor que presenta grandes horadaciones lo cual genera una sensación de ingravidez en la semiesfera.

La cúpula está tratada de dos maneras diferentes en cuanto al trabajo en superficie: por una parte, esta casetonada; por otra parte, en el centro, tiene un óculo que está rematado por una pequeña bovedilla semiesférica que porta iconografía en *trompe l'œil*. Los machones continúan el orden corintio pero con pilastras. Cada uno de estos machones cobija grupos escultóricos de carácter cívico. Las pechinas también son soporte de iconografía, esta vez pictórica.

Dirigiendo la mirada al ábside hayamos al igual que en los machones pilastras de orden corintio; la calota absidial está decorada con arte musivo. Esta iglesia al tener función de monumento funerario patriótico alberga en la zona absidial un monumento – también cívico – en reemplazo del altar negando la funcionalidad religiosa del edificio. No se verá espacios destinados a la liturgia católica. Además, a la idea de la nueva función se suma el uso de la cripta – que recorre parte del espacio subterráneo – como lugar de descanso de los hombres ilustres de la historia de Francia posrevolucionaria.

El espacio es monumental no sólo previsto para reunir a un gran número de feligreses sino para la gloria de dios como todos los espacios sagrados cristianos. Con su nueva función este espacio resignificó su monumentalidad para la gloria de la patria francesa posrevolucionaria de raíz laica que homenajearía no solo a políticos sino también honraría y perpetuaría el recuerdo de científicos, escritores, filósofos y a todo aquel que hizo grande la historia de Francia. Algunos de estos personajes ilustres que se encuentran aquí son Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Jean Jaurès, Émile Zola, Pierre y Marie Curie, Jacques-Germain Soufflot, Victor Hugo, Alexandre Dumas.

Morfología, dimensión y escala

Su morfología externa es el resultado de la proyección en el espacio de figuras geométricas regulares: cuadrado, triángulo y círculo. Se podría describir de un modo sintético su volumetría como dos paralelepípedos rectangulares interceptados perpendicularmente rematados por un cilindro coronado por una semiesfera. Además, los perfiles están definidos con precisión. Todo esto logra una rápida captación de la forma como es costumbre en los estilos clásicos. Claro que el neoclasicismo procura una severidad formal mayor a los anteriores renacimientos clásicos por la gran abstracción geométrica que aplica a sus formas que despoja de ornamentación o la reduce al mínimo.

Por ello, priman los grandes planos apenas articulados por la decoración arquitectónica.

Al interior, sucede algo similar en cuanto a la organización geométrica a partir de figuras geométricas regulares pero la masividad morfológica externa desaparece logrando gracias a la estructura de columnas esbeltas, cúpulas ligeras y la iluminación 'cenital' una contrapuntística elegancia etérea. Las dimensiones son grandes ya que tiene 110 metros de largo, por 84 de ancho con una altura de 83 metros en su cúpula. La escala que es monumental busca acentuar las funciones religiosas de esta arquitectura a nivel urbano y marcar que el destinatario es dios, no el hombre. Esta monumentalidad, por una parte, expresa la grandeza y poderío del imperio divino sobre el hombre, sobre la pequeñez del feligrés y, por otra parte, condiciona la relación del fiel con la iglesia a nivel perceptivo ante el aparato discursivo religioso que se le impone.

Lo interesante es que con la resignificación en función de los valores cívico-republicanos se podría hacer una lectura similar salvo que en este caso se estaría imponiendo un discurso estatal al ciudadano. La monumentalidad se observa desde el propileo que jerarquiza el ingreso a este espacio solemne. En el interior, la dimensión no es humana, a causa de que, a pesar de ser un vocabulario clasicista donde las columnas son un referente antropométrico por excelencia, se está haciendo una traducción a términos clásicos de una técnica constructiva y concepciones góticas con el fin de buscar ligereza constructiva y perceptiva. Sin embargo, el equilibrio entre las verticales y horizontales propias de los estilos clásicos hace que cuando no hay personas deambulando que den la posibilidad de medir la arquitectura es un espacio que contiene al hombre.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

El material de construcción básico es la piedra. Soufflot y sus amigos colegas aplicaron sus experimentos sistemáticos sobre cálculo de resistencia de las piedras a esta iglesia para lograr la ligereza buscada en la estructura, algo de vanguardia para la época en relación al uso de los materiales. Se ha abandonado el uso del vitral coloreado que juega con las luces teñidas y su contenido simbólico-religioso; en su lugar se colocaron vidrios transparentes en los aventanamientos.

El revestimiento es de gran riqueza ya que hay pintura mural – nave, ábside, pechinas y bovedilla sobre el óculo de la cúpula, arte musivo de la calota absidial y los pisos de la nave están cubiertos con mármol de colores. El diseño geométricos de los mármoles de estos pisos remite a las articulaciones de la bóveda y cúpulas – relación formal simbólica entre el piso y el techo que recuerda a la de la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel –.

Poco se puede hablar de algún equipamiento eclesiástico y la resignificación de éste al poco tiempo de que se terminara la construcción en 1790 por los arquitectos Rondelet y Brébion – ya que Soufflot había fallecido en 1780 – pues la secularización hizo que se retomaran los trabajos de remodelación un año después, así que no hay registros en la bibliografía de cual fue el destino de ellos y de que tipo de muebles se trata. En un grabado de Claude René Gabriel Poulleau sobre uno de los proyectos de Soufflot se observa bajo la cúpula un baldaquino. Aunque durante los breves períodos del siglo XIX en que se le devolvió su función de iglesia – dominación napoleónica; entre 1822 y 1830; entre 1851 y 1885, salvo durante 1871 con el gobierno de la comuna –, habrá contado con altares, pulpitos, bancos, confesionarios, pilas bautismal y de agua bendita, luminarias, órganos.

Lo que se puede considerar como el equipamiento propio del Panteón, es decir, este ámbito utilizado en su función de mausoleo patrio, son los grupos escultóricos de mármol blanco. Además, de un péndulo llamado de Léon Foucault, instalado en 1851, que ponía en evidencia

la rotación de la tierra. En cuanto al tipo de luminarias, en momentos que la luz natural no era adecuada o inexistente, habría que pensar en candelabros que sostenían velas ya que hasta la década de 1880, en que Edison fabricara lámparas incandescentes no se disponía de artefactos para este tipo de iluminación.

Luz y color

La posibilidad de anular todo aventanamiento perimetral que le dan al ámbito su carácter de mausoleo se debe a que la estructura tenía un principio de doble casco – es decir, un deambulatorio que rodea el núcleo central – con un doble sistema de iluminación: para el núcleo – altas ventanas semicirculares y cúpula –; para el deambulatorio perimetral – ventanas que se correspondían con los intercolumnios pero se cegaron –. La luz clara, no filtrada por vitrales, cae en la zona baja del núcleo central y de modo caudaloso haciendo que no haya ambigüedades en los elementos arquitectónicos del alzado los cuales se recortan rotundamente en sus perfiles. La lectura clara de los elementos soportantes y soportados características de los estilos clásicos está lejos del ilusionismo barroco o la fantasía rococó contra la que reacciona el neoclasicismo. Sin embargo, la zona del deambulatorio y el ábside permanece en penumbras. El color dominante es el de la piedra París. El color aportado por las pinturas y los mosaicos esta contenido en lugares específicos del interior. Tanto los grupos escultóricos que ornamentan su interior como los pisos de mármol continúan en la línea de medida de la piedra París.

Percepción sensorial

La idea de monumento se comienza a percibir desde el exterior pues la falta de aventanamientos visibles hace que esta estructura que tipológicamente responde a la de una iglesia cristiana dé una información de la existencia de alguna anomalía en cuanto a su función. El cerramiento no es casual sino que busca la introspección ya desde el exterior. Al entrar al Panteón, el visitante halla un ámbito de gran solemnidad que no responde al de una iglesia ya que no hay altares ni mobiliario eclesiástico que se destine a la liturgia sino grupos escultóricos de carácter laico dispuestos estratégicamente para anular la funcionalidad sacra.

El especial control en la luz que cae cenital de la cúpula y de los altos ventanales semicirculares genera zonas, por un lado, de una gran luminosidad en un núcleo vacío y, por el otro, de penumbras en el ‘deambulatorio’ que sólo esta adornado por pintura mural. Esto acentúa la funcionalidad de mausoleo con su referencia a lo mortuorio y, también, la de perpetuar el recuerdo solemne de personajes y acontecimientos sumado a lo despojado del espacio y a albergar recordatorios laicos en los espacios principales – bajo la cúpula, alrededor de los machones y en el ábside –. El acceder a la cripta no hace más que reforzar la idea de mausoleo patriótico al encontrar allí los grandes hombres y mujeres de Francia.

Simbología e iconografía

Simbólicamente se ponen en juego tres tradiciones: la clásica, la bizantina y la gótica. Aunque claro está que lo predominante es la idea clásica. La primera es la más visible no sólo en el vocabulario empleado como el uso de ordenes, bóvedas con casetones, elementos decorativos – guirnaldas – sino también en las referencias eruditas a edificios de la antigüedad – el frontón que cita el del Panteón romano de Agripa; el tambor y la cúpula que desde el exterior recuerdan el *tempietto* de Bramante – o clásicos más cercanos temporalmente – el tambor y la cúpula

también recuerdan a la catedral de San Pablo de Londres de Christopher Wren –.

Lo bizantino está presente en el uso de una planta de cruz griega cupulada en el crucero y los brazos pero esta referencia está disimulada: el propileo y los dos tramos agregados en los extremos del eje principal que la acercan a la idea de cruz latina; las cúpulas de los brazos no se ven desde el exterior pues un techo a dos aguas las cubre. Por último, lo gótico se encuentra en la búsqueda de ligereza del proyecto original que la pesadez de las modificaciones posteriores para su refuncionalización como panteón oculta, pero el ojo entrenado puede percibir en detalles como la esbeltez de las columnas corintias interiores. De hecho los cálculos de resistencia de las piedras que se aplicaron a la construcción tenían el fin de aligerar la estructura inspirados en la catedral gótica, un símbolo de la arquitectura nacional que algunos neoclásicos comenzaban a valorar.

En cuanto a lo iconográfico, antes de determinar sus pinturas murales o grupos escultóricos, es importante plantear la problemática de como la iconografía se fue sumando o eliminando a lo largo de la vida de este espacio con sus oscilaciones entre lugar sacro y monumento a los hombres ilustres. Santa Genoveva parece mostrar la evolución de las ideas religiosas de la Francia posrevolucionaria en un singular sincretismo. En el frontón del pórtico de acceso encontramos una alegoría de la Patria distribuyendo coronas a los hombres ilustres; flanqueada por las alegorías de Libertad y de la Historia. En el interior del propileo, sobre las puertas *Las ciencias y las Artes*, *La Apoteosis del héroe muerto por la patria*, *La Magistratura*.

En el interior de Panteón, en las paredes se hallan pinturas de con historias de Santa Genoveva y de los orígenes del cristianismo y monasticismo en Francia. En la cúpula, la apoteosis de la Santa. En las pechinas hay alegorías relacionadas al Primer Imperio: la Gloria, la Muerte, la Patria y la Justicia. En el ábside se encuentra sobre la pared el tríptico llamado *Hacia la Gloria*; el mosaico de la calota absidial *Cristo enseña al ángel custodio de la Galia el destino de la Patria* – como reza la leyenda en latín dispuesta en el friso bajo este mosaico –; además, cobija al grupo escultórico *La Convención Nacional*. Entre las esculturas que se hallan bajo la cúpula es de destacar el *Monumento a Diderot*.

Neogótico: San Eugenio. París, 1854-1855.

A principios del siglo XIX, a pesar del claro predominio del neoclasicismo, comienza a considerarse nuevas alternativas simbólico-formales del interiorismo como los medievalismos u orientalismos pero el estilo que se impondría como alternativa a la corriente racionalista neoclasicista sería el neogótico (Roth, 2007, p. 462). A esto hay que agregarle el dato que, a partir de 1819, William Gunn había llegado a la diferenciación – dentro del nebuloso concepto de arte medieval que hasta entonces se manejaba – del estilo románico y gótico. Este tipo de diseño que competiría con el neoclásico, a diferencia de éste último que tiene posibilidades ‘a-ideológicas’ de adaptación internacional, se caracteriza tanto por su localismo unido fuertemente al ser nacional como por su fácil relación con lo religioso.

San Eugenio, obra de Louis-Auguste Boileau, más que ser un modelo por su rigor arqueológico – que desde finales de la década de 1830 será el núcleo principal de los debates sobre este estilo – es paradigmático por evidenciar el material que fungió como estructura en la mayoría de los neos decimonónicos – incluido el eclecticismo – pero estuvo oculto en las tipologías consagradas tras el cascarón del estilo: el hierro. Por ello, fue blanco de fuertes críticas por

parte de teóricos franceses de este nuevo diseño, como las de una eminencia en el campo del neogótico, Eugène Viollet-le-Duc.

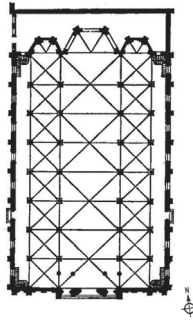


Figura 18. Iglesia de San Eugenio, París, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

Relación interior exterior

A diferencia del Panteón o Sacré-Cœur, no se halla en un lugar jerarquizado de la geografía urbana parisina sino, todo lo contrario, formando parte de la trama urbana en el distrito IX – *IX^e arrondissement* –. Su perspectiva desde el exterior es sesgada y su planta se la puede casi inscribir en un rectángulo si no fuera por los ábsides salientes de su testero. Además, también difiere de las iglesias arriba mencionadas en que no es de perímetro libre sino que está formando parte de un bloque o manzana con otros edificios. Esto hace que no esté concebido como hito urbano como es el caso de las otras dos iglesias. Es una construcción de tres naves tipo basilical – es decir que la nave central es más elevada que las laterales – pero con la particularidad de tener dos espacios a los costados de las naves laterales que están atravesados por tribunas.

Esta distribución del espacio en cinco sectores ya la deducimos antes de entrar pues la fachada da ese dato con su articulación por contrafuertes o estribos en el mismo número de sectores. El único espacio de transición con el exterior a nivel peatonal es un gran pórtico abocinado flanqueado por dos pequeños. Sin embargo, el abocinamiento no es de gran profundidad, apenas se retrae de la línea municipal. La relación lumínica natural no sólo que no se niega como en el Panteón sino que, además de estar filtrada por *vitreaux* coloreados, se la controla bajo los cánones más representativos del gótico parisino, es decir, el modelo de Sainte-Chapelle.

Funcionalidad y circulaciones

El ingreso a esta iglesia se hace a través del pórtico abocinado, el cual no está arqueológicamente bien compuesto pues no hay correspondencias espacial entre las puertas y las naves. Al entrar, la direccionalidad hacia el altar esta dada de modo franco como las iglesias del siglo XIII francés del cual toma su forma. En el testero encontramos tres ábsides: el del altar mayor y los laterales dedicados a la Virgen y al santo que da nombre a la iglesia. Hay algunos altares intermedios pequeños entre el ingreso y el testero, en los espacios colaterales.

Morfología, dimensión y escala

Su morfología externa e interna es casi transparente: es un gran paralelepípedo. No hay ocultamientos como sucede en las otras dos iglesias analizadas en este escrito. Los tramos – espacios perpendiculares a las naves – que conforman la iglesia son visibles desde el exterior gracias a los contrafuertes. Estos contrafuertes, como los de la fachada, sólo funcionan a nivel simbólico evocando la articulación del muro exterior de las iglesias góticas pero no tiene función estructural pues los muros son simple cerramiento o envoltorio de la estructura en hierro. Esta dicotomía entre estructura interior y envoltorio exterior será una constante en la arquitectura decimonónica que recurre con esta nueva técnica constructiva a modelos tipológicos consagrados en la historia de la arquitectura.

San Eugenio es de dimensiones pequeñas en relación a las otras iglesias mide de largo 50 metros, de ancho 25 y su altura es en la nave principal de 23 metros mientras que en las laterales de 15. La escala es como en todas las iglesias góticas, de las que toma su forma, monumental ya que no está hecha en función de la escala humana, su destinatario es dios.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

El material de construcción básico es el hierro fundido visto, uno de los principales símbolos de la era de la revolución industrial, siendo los muros exteriores de mampostería. El hierro usado como estructura vista es el causante de que los tiempos de construcción sean tan breves en comparación con el Panteón – donde el uso del hierro como estructura está reducido a algunas partes del propileo –. De hierro fundido son las columnas, los nervios y la tracería mientras que las bóvedas estaban cubiertas por láminas de metal. Se utilizan vitrales coloreados que portan iconografía.

El revestimiento principal es una colorida pintura sobre el hierro fundido. El equipamiento eclesiástico consta de altares – los más importantes se disponen en la cabecera, un púlpito sobre la nave principal, un órgano sobre el coro que se localiza a los pies, confesionarios en los espacios colaterales, arañas que penden de los grandes arcos de la nave principal, candelabros de pie, apliques en las columnas sobre las que se apoyan las tribunas y sillas para los feligreses.

Luz y color

A un exterior sobrio, contenido se le contrapone un interior de gran colorido y rica luz coloreada. Los grandes ventanales, lo etéreo de la construcción y el sistema de color evocan la iglesia de Sainte-Chapelle, joya del gótico flamígero. La pintura de brillantes colores que se utiliza en el interior, emulando el sistema de ornamento gótico de carácter abstracto, es el que Duban, Viollet-le-Duc y Lassus habían aplicado a la Sainte-Chapelle una década atrás (Bergdoll, 2000, p. 227). En relación al sistema de color neoclásico contenido por naturaleza - como el del Panteón -, este uso era una extravagancia para los detractores de este neogótico de corte interpretativo, alejado de la corriente de rigor arqueológico. Sin embargo, este tipo de policromía anticlásica se encontraba dentro del gusto del Segundo Imperio.

Percepción sensorial

Al traspasar el pórtico, la percepción del visitante se ajusta de un exterior sobrio y sereno en la propuesta de color a un interior que lo ‘golpea’ por la profusión de colores y la reverberación de la luz en su superficie. La sensación es la de estar dentro de un ‘cofre de joyas preciosas’, dentro de la Jerusalén Celeste del Apocalipsis consiguiendo el fiel el efecto anagógico que ya buscaba

el Abad Suger con la construcción del ábside gótico de San Dionisio de París. La estética de la luz derivada del Pseudo-Dionisio vuelve en este interior a tener un ejemplo *aggiornado* al los nuevos materiales del siglo XIX. El ancho de las columnas – 30 centímetros de diámetro – y el tamaño relativamente pequeño de la construcción hace que desde cualquier punto del edificio el espectador puede captar la totalidad del espacio.

Simbología e iconografía

Desde lo simbólico, este estilo estuvo asociado en Francia a la idea de identidad nacional y a lo religioso. En cuanto al tema de lo nacional, hay que recordar que el nacimiento del gótico tenía carta de ciudadanía francesa. Por otra parte, luego de la Revolución Francesa y los destrozos producidos hacia los símbolos de poder estatal y eclesiástico – poderes que subyugaron a las clases medias y bajas –, se inició un proceso de restauración desde 1837 a partir de la fundación de la *Commission des monuments historique* (Toman, 2000, p. 99).

Esta empresa de restauración del patrimonio medieval mantuvo en el candelero el tema de lo neogótico que ya venía como problemática en arquitectura desde principios de siglo pero desde una visión de mayor rigor arqueológico. Por ello, la implementación de nuevos materiales como sucedió en esta iglesia fue un punto de conflicto en cuanto a las normas que debían gobernar el quehacer arquitectónico neogótico.

En relación a la iconografía, lo más interesante de destacar es la que se encuentra en los vitrales. En los colaterales debajo de la tribuna se ubican las catorce estaciones del Camino de la Cruz – lamentablemente, las estaciones séptima, octava y novena están ocultas por las salas parroquiales –. En la zona de las tribunas se desarrolla el ciclo de la vida de Cristo: del lado del evangelio, la vida privada de Jesús; y, del lado de la epístola su vida pública. En las tres grandes vidrieras del ábside central, se representa la Cena, Jesús en el Huerto de los Olivos y la Transfiguración; mientras que en los ábsides laterales se hallan representadas las vidas de la Virgen – ábside izquierdo o del evangelio – y de San Eugenio – ábside derecho o de la epístola –. También, es de destacar que las bóvedas semejan un cielo estrellado.

Eclecticismo: Basílica de Sacré-Cœur. París, 1876-1919.

“Nada más lejos que creer que los estilos son unitario...” (Chueca Goitia, 1979, p. 1). Una vez abandonado el concepto de que un único lenguaje – sea neoclásico o neogótico – era lo canónico para un espacio con un tipo de función determinada, se intentó recurrir a diversos estilos y utilizarlos según la situación o el propio gusto pero, sobre todo, bajo el nuevo concepto de combinación de lenguajes. La palabra ecléctico viene del verbo griego escoger.

En el eclecticismo, los hombres del siglo XIX escogen de todo el catálogo de la historia del arte aquello que más les interesa (Chueca Goitia, 1979, p. 3). Éstas características tienen lugar claramente en el templo del Sacré-Cœur de Paul Abadie. Esta basílica está situada en lo alto de una colina como el Panteón pero en Montmartre. Se consagró al final de la Primera Guerra Mundial, en 1919. Sus elementos y su lógica compositiva proceden en parte del repertorio que ofrece la Iglesia de Saint-Front de Périgueux – siglo XII – que el mismo Abadie había restaurado.

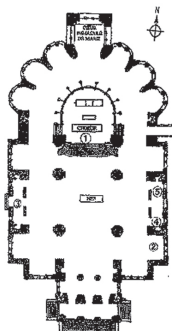


Figura 19. Iglesia de Sacré-Cœur, París, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

Relación interior exterior

Su emplazamiento en una colina hace que esta basílica se imponga a nivel urbano, señoree la ciudad. Esta colina se encuentra en el norte de la ciudad, elevada unos 129 metros por sobre el nivel del Sena. Montmartre significa ‘monte de los mártires’, donde según las creencias fue el lugar del martirio de San Dionisio – primer obispo de París – y sus seguidores. Su estructura de cúpulas y campanile le dan a la misma una pregnancia indiscutible. Fernando Chueca Goitia hace mención al agrupamiento de cuerpos-torre-cúpulas de este santuario destacando su imponencia en una visión lejana.

En sus características externas se vislumbran la complejidad espacial y juego de volúmenes internos. Sobre todo por las particularidades de la cúpula del crucero que por su tambor rodeado por una corona de grandes ventanas se puede intuir ya desde el exterior que el espacio centralizado de la cruz griega se verá bañado por un caudal de luz. La cabecera se orienta hacia el norte lo que no indicaría ninguna relación simbólica o pragmática en particular. Sin embargo, si desde sus pies se traza un eje imaginario hacia el sur podemos llegar a *Île de la Cité* donde se encuentra la Iglesia de *Notre Dame* y el corazón simbólico de París. Aunque los desniveles del terreno no son transferidos al interior si es notable su influencia sobre el ingreso ya que una gran escalinata antecede a la fachada sur otorgándole una gran perspectiva.

Su relación con el exterior es puesta en suspenso al momento de atravesar el pórtico horadado – único espacio de transición entre el interior y el exterior a nivel peatonal – y sólo es retomada pero en cuanto a valores lumínicos a través tanto de los grandes ventanales de la cúpula como por sus numerosos vitrales coloreados. El pórtico tiene un concepto de escala monumental dado no sólo por estar sobreelevado y tener su acceso por escalinatas sino por su escala en relación con el peregrino.

Los muros niegan parcialmente – salvo por los vitrales – la relación con el exterior evitando que cualquier distracción externa quiebre el estado de contemplación y recogimiento que alcance el fiel en el peregrinaje que éste puede hacer hacia las capillas. En el interior la gran cúpula no permite ver el cielo, sin embargo el caudal de luz que entra por sus vanos hacen que pareciese flotar.

El espacio interior no permite una continuidad con el exterior más que por su iluminación y en sectores acotados como se mencionó: ventanales del tambor y vitrales – aunque su luz sea

filtrada e indirecta –. El sonido del exterior no ingresa a la basílica, más allá de ser una zona tranquila de París. En su interior una atmósfera de recogimiento y paz propician la función de peregrinaje con que la iglesia fue concebida considerando la disposición de la cabecera.

La fachada de los pies tiene características románicas. Precedida por el pórtico horadado por tres arcadas y adornado por esculturas ecuestres de Santa Juana de Arco y San Luis. Sobre este pórtico de entrada se hallan bajorrelieves evocando la vida de Cristo. La fachada propiamente dicha puede ser dividida en dos registros con tres calles. Estos registros se encuentran ceñidos por dos contrafuertes laterales coronados por torrecillas cupuladas.

El último registro del cuerpo principal está rematado por un frontón triangular interrumpido por un edículo que contiene la imagen de Cristo de pie vestido con túnica romana en postura de otorgar la bendición con su mano derecha. Además de la cúpula principal, hay otras cuatro que la rodean pero no rematando los brazos de la cruz griega, sino los locales de planta cuadrada donde se inscribe. Una gran torre, junto con la cúpula principal, domina por altura toda la construcción.

Funcionales y circulaciones

La planta central pone el foco de atención hacia el presbiterio sobreelevado. Sin embargo, si se hace un recorrido siguiendo el muro perimetral que lleva a la girola plantea un concepto de peregrinaje dentro de la propia iglesia. Concepto éste que no es propio de la planta en cruz griega sino de la planta longitudinal. En este recorrido el fiel se encuentra con los austeros altares para la oración; hay en ellos imágenes sagradas que dan nombre a cada uno de estos pequeños ámbitos. Ya en la girola, cada capilla – aunque austera – posee un desarrollo iconográfico que sumado a su espacialidad absidial hace que se contenga al fiel que en ellas pronuncia sus oraciones.

El espacio de reunión de grandes grupos está claramente en el sector donde se eleva la cúpula principal de la planta en cruz griega. Este espacio se extiende generosamente bajo la cúpula hacia los brazos. La iglesia no provee albergue a peregrinos al modo de las iglesias medievales, es decir, en el medioevo una de las funciones consuetudinarias de las grandes iglesias de peregrinación era la de dar asilo a muchos de sus peregrinos que podían pernoctar dentro del espacio sagrado – galerías, cruceros, tribunas, capillas –.

Su gran amplitud interna y su planta con una fuerte característica de peregrinaje – girola muy desarrollada – hace que mientras una parte de sus fieles escuchan misa en la zona cercana al presbiterio, otros puedan acceder a las capillas posteriores del mismo. En síntesis, el espacio centralizado de la cruz griega define la celebración de la misa mientras que el espacio generado virtualmente en los muros laterales en torno a los altares y el de la girola determinan el espacio de peregrinación. El presbiterio es el lugar central de la misa, sin embargo, esto no quita, en el rito occidental, la posibilidad de utilización de alternativas secundarias de la zona definida como de peregrinación o en la cripta que posee esta iglesia.

Los espacios no están delimitados por rejas como puede suceder en tipologías de *revival* medieval de carácter español, no obstante, las capillas de la girola tienen una pequeña balaustrada con puertas que alternativamente vedan o no el acceso. En las capillas el piso está sobreelevado y se accede por unos escalones como sucede en el presbiterio. La iglesia en su interior – también en su exterior – esta concebida como un todo integrado más allá de estar compuesta de elementos de distintos momentos de la historia del diseño arquitectónico: una planta de cruz griega común en el ámbito bizantino – y zonas de influencia –; una girola desarrollada de tipo románico de peregrinación; una volumetría exterior románica.

Morfología, dimensión y escala

En relación a su planta, este edificio se puede dividir claramente en partes con características compositivas propias pues el templo es la sumatoria de una cruz griega inscrita en un cuadrado y una girola al modo románico. Por ello, la ley de generación de ambos sectores es diferente. El primero se da a partir de la cúpula que organiza el espacio de la cruz griega mientras que el segundo a partir de la radiación de capillas tomando como punto focal el presbiterio.

En cuanto a las cubiertas, las mismas las se pueden definir por el tramo que cubren: en el ábside del presbiterio y las capillas de la girola, calotas absidiales; el crucero y locales entre los brazos de la cruz, rematado por cúpulas; girola, bóvedas de arista. El espacio, por ende, está fuertemente compartimentado. A pesar de ello la fluidez hacia las capillas radiales no es forzada.

La escala de Sacré-Cœur es monumental. Esto responde a la concepción teocéntrica que domina a toda producción medieval, de la cual su diseño se nutre: no es el hombre la medida de composición como ocurre en el diseño renacentista u otros de corte clasicista. Esto se puede comprobar por las dimensiones: 85 metros de largo, 35 de ancho; torre del campanario de 83 metros de alto; cúpula de 55 metros de alto y 16 de diámetro. La zona de los grandes pilares cruciformes en la planta centralizada se impone al fiel siendo este espacio un palpable referente de estas colosales dimensiones.

Aunque la iglesia es proporcionada en si misma y de gran armonía, la alta torre está sobre-dimensionado en relación a la volumetría de la cruz griega y la girola pero responde al diseño del cual se inspira: Saint-Front de Périgueux. Las formas son pregnantes ya que éstas responden a un vocabulario medieval derivado del un repertorio y sintaxis romana clásica: arco de medio punto, semiesfera, pilares y grandes estructuras abovedadas. Esto le brinda una gran estabilidad al espacio externo y, sobre todo, al interno donde verticales y horizontales tienden a neutralizarse.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

Los materiales utilizados no son de gran sofisticación. Prima la monótona piedra caliza clara siendo un acento de color el uso de mosaicos al estilo bizantino – en espacios acotados como la calota absidial del presbiterio – y de *vitreaux* – los originales de 1903-1920 fueron destruidos por los bombardeos del año de 1944 y reparados en 1946 –.

Los altares utilizan mármoles monocromos; de colores claros, principalmente blanco, arena y crema. Se destaca el altar del Santísimo Sacramento en el presbiterio. El altar tiene forma de T invertida. En el sector inferior, se haya una serie de relieves: en la zona central inscrita en una gran arcada se representa una crucifixión presenciada por Maria, madre de Cristo, y María Magdalena; a ambos lados de la crucifixión, se presentan descriptivamente a los apóstoles, cada uno bajo una arcada. Sobre la crucifixión se encuentra una gran custodia rematada con baldaquino en bronce dorado de gran calidez. La puerta del Sagrario esta realizada en plata repujada. Rodeando a este altar se haya un coro de dos niveles de una exquisita *marqueterie*.

Se encuentran en la iglesia otras imágenes escultóricas dignas de destacar pero de bulto como *Notre Dame de la Paix*. La virgen está sentada sosteniendo al niño de pie sobre su regazo. Ambos están nimbados. El trabajo en bloque recuerda a las esculturas egipcias. También, hay en el deambulador una estatua neorrenacentista de plata de la virgen con el niño – 1896, P. Brunet –; una joven Maria de pie y con el rostro dulcemente inclinado sostiene con amor al niño Jesús; el trabajo de pliegues en su túnica es de gran refinamiento al igual que el de los cabellos del niño pero lo que descolla en la obra es en la expresión angelical de la santa madre.

Luz y color

La iluminación natural como ya hemos mencionado se derrama a raudales desde el tambor de la cúpula. Esta luz cenital se expande desde su centralidad hasta los laterales. Los vitreaux plantean una luz indirecta teñida en delicados tonos donde el azulado es el preponderante. Ellos no sólo se encuentran en los muros de la cruz inscrita sino también en los muros de las capillas radiales. Es variada su disposición: en rosetones, en grupos de tres o en ventanales únicos. Los colores del interior son de gran austeridad, prima la piedra clara y blanquecina, acentuada por momentos con mosaicos dorados y *vitreaux* azulados. Esto da una gran armonía al ambiente y estabilidad.

En cuanto a la iluminación artificial, en la actualidad, esta dada sobre todo por grandes reflectores que acentúan el diseño arquitectónico o decoraciones - como los ángeles de las pechinas -. Sin embargo para el siglo XIX es probable que haya tenido un sistema de iluminación eléctrico más primitivo y acotado, sobre todo, a los espacios que generan los altares. Esto no quita el uso de iluminación a velas con sentido devocional en los altares.

Es probable que antes de la actual iluminación con reflectores las zonas de penumbra tuviesen mayor presencia contrastando fuertemente con la luz cenital de la cúpula. Este contraste daría al ambiente un dramatismo misterioso y recogimiento tanto en la zona central de la cruz griega como en girola. Sin embargo, en la girola serían aun mayores estas características ya que la iluminación de los vitrales coloreados, junto con la inestable luz de las velas de las capillas, acentuarían las penumbras.

La luz tiene un claro significado simbólico en las construcciones medievales. Este principio básico se mantiene aún en esta iglesia neomedieval de carácter ecléctico. Prima la simbología bizantina de la luz: la zona de la cúpula, metáfora del Cielo de Cielos donde el Señor reinaba y velaba por sus fieles, derrama su luz sobre el espacio cultural. Esto no quita que la luz de la girola no tenga su simbología pues la fuerte presencia de la penumbra refiere, también, a la presencia del Señor si se considera las reflexiones del Pseudodionisio en *Sobre los nombres divinos* y otros escritos menores.

Percepción sensorial

Se puede entrar al pórtico de un tramo por medio de escalinatas que se hallan al frente del mismo o bien en sus laterales. Luego, se encuentra un nártex – también de un tramo – que al traspassarlo introduce al fiel a la iglesia propiamente dicha. Desde allí, se ve el espacio centralizado de cruz griega que con cuatro grandes pilares cruciformes sostienen la cúpula principal cuyas pechinas están decoradas con estilizados ángeles alados. En el fondo, se ve un presbiterio con girola de capillas radiales – las cuales no están integradas al modo gótico sino que son el resultado del sistema aditivo románico –.

A la zona del presbiterio se accede por unos escalones; éste está compuesto por un ábside horadado con arcos de medio punto peraltados sostenidos por pilares decorados con columnillas. La calota absidial está ornamentada por un gran mosaico bizantino de Cristo – 1912-1922, Luc Olivier Merson –. Este enorme mosaico que adorna el cielorraso de la basílica representa al Sagrado Corazón de Jesús al cual esta dedicada la iglesia. Prima en el interior una gran pulcritud dada por las texturas de los principales altares de mármoles pulidos y monocromos sumados a la piedra caliza finamente terminada.

Si se ingresa a esta iglesia en una celebración posiblemente se pueda escuchar el órgano ubicado

sobre la entrada de los pies. Su música invadiría todo el espacio creando un ambiente de retiro, apartado de cualquier distracción como la charla entre fieles durante la ceremonia de la misa o el murmullo de las oraciones en los altares secundarios. El aroma de las velas entorno a los altares habrá estado durante el siglo XIX muy presente. Las homilías desde alguno de los púlpitos del presbiterio gracias a la calota absidial probablemente se hayan escuchado con gran claridad entre los fieles dispuestos frente al mismo. El canto del coro ubicado en el presbiterio habría tenido un efecto similar.

Si bien parte de la iglesia tiene carácter fuertemente bizantino no posee iconostasio ya que la liturgia que en ella se imparte responde al rito romano occidental. Las capillas de la girola aunque en planta tienen un claro aislamiento de la zona del presbiterio donde se realiza la misa, éste aislamiento sería relativo en lo perceptivo dado por la horadación del presbiterio.

El espacio es claramente comprensible desde los pies de la iglesia. Desde la zona de las capillas de la girola esta percepción se mantiene. Al ingresar, hay cierto impulso cinético hacia el testero desde los laterales donde están los altares secundarios. La centralización dada bajo la zona de la cúpula mayor brinda al espacio de la planta de peregrinación una cierta tensión ya que se contraponen al concepto cinético de peregrinar la idea de contención espacial de carácter estático de toda centralización.

Simbología e iconografía

Simbólicamente, habría que considerar que cada parte de estilo elegido y reensamblado en esta obra ecléctica da algo de su significado connotado. Es decir, en esta iglesia se conjuga lo bizantino traducido al gusto románico que se encuentra ya en su modelo Saint-Front de Périgueux y la idea de peregrinación. Además de la idea de que la iglesia por su implantación urbana sea un hito de referencia característico de París.

En cuanto a la iconografía se destaca en la calota absidial un gran mosaico neobizantino dominado por la figura del Sagrado Corazón en perspectiva jerárquica: un Cristo triunfal con los brazos abiertos, túnica blanca y el corazón resplandeciente en dorados. Cristo, en eje de simetría, está rodeado por su madre, la Santa Virgen, y un ángel. Hacia los costados se desarrollan en dos niveles en hemicírculo diversas escenas ambas dirigidas hacia la figura de Jesúscristo. En el nivel inferior, se encuentran arquerías que cobijan una multiplicidad de personajes terrenales. En el superior, se dirigen a Cristo dos hileras de santos. El eje de simetría en el que se ubica Cristo también dispone al Espíritu Santo y a Dios Padre en línea ascendente. Es decir, se representa no sólo al Sagrado Corazón sino también a la Santísima Trinidad.

Conclusiones

El diseño interior decimonónico oscila hasta la mitad del siglo entre dos propuestas. Por un lado, la racional y universalista del neoclasicismo; por el otro, la relacionada a lo nacional, lo emotivo y localista del neogótico. Ambas formulaciones se manejan dentro de cánones que intentan interpretar en nuevas sintaxis – muchas veces condicionadas por las nuevas tecnologías y materiales – tanto las posibilidades del estilo que evocan como su vocabulario. De hecho, con la experiencia obtenida a través de los trabajos arqueológicos desde el siglo XVIII y las grandes empresas de restauración de monumentos dañados por los revolucionarios, apartarse de las normas será un punto álgido del conflicto y generará resistencia entre los teóricos.

Sin embargo, el germen de la diversidad había penetrado el pensamiento de los europeos en este siglo como nunca. En efecto, la convivencia, y no la sucesión, en un mismo espacio y tiempo de dos estilos claramente definidos es un aspecto de esta nueva actitud existencial. Pues, el haber colonizado al mundo de un modo nunca visto por los imperios anteriores hacía casi inevitable el desarrollo de un gusto ‘contaminado’. La diversidad, a fines de siglo, se traduciría en otros términos. Se tomaría prestada las formas y vocabularios más diversos y se los combinaría. El resultado sería un producto ecléctico. En el ámbito religioso, la elección se daría en los límites de los estilos europeos como el paleocristiano o tardoantiguo, los medievales en todo su abanico, el bizantino, pero no se recurriría a uno neogipcio o neosirio. El peso de la tradición seguía poniendo cotos a la libertad de elegir.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Aznar, S. (1998) *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid: Istmo.
 Bergdoll, B. (2000) *European architecture. 1750-1890*. Oxford: Oxford University Press.
 Chueca Goitia, F. (1979) *Historia de la arquitectura occidental. Eclecticismo*. Madrid: Dossat.
 Kostof, S. (2006) *Historia de la arquitectura*. Madrid: Alianza.
 Roth, L. M. (2007) *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: GG.
 Toman, R. (2000) *Neoclasicismo y Romanticismo, Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo. 1750-1848*. Colonia: Könemann.

Bibliografía

- Ching, F. D. K. (1994) *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Barcelona: GG.
 Collins, Peter. (1981) *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: GG.
 Benevolo, L. (2005) *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: GG.
 Brooks, C. (1999) *The gothic revival*. Londres: Phaidon.
 Hitchcock, Henry-Russell. (1998) *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
 Huerta, Santiago. (2004) *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
 Middleton, Robin et al. (1983) *Historia de la arquitectura. Arquitectura del siglo XIX*. Buenos Aires: Viscontea.
 Norberg-Schulz, C. (2007) *Arquitectura occidental*. Barcelona: GG.
 Pevsner, N. (1977) *Esquema de la Arquitectura Europea*. Buenos Aires: Infinito.
 Pochat, Götz. (2008) *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal.
 Réau, L. (1998) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
 Réau, L. (1997) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
 Réau, L. (1997) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
 Réau, L. (1996) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barce-

lona: Ediciones del Serbal.

Réau, L. (1995) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Summary: Nineteenth-century, Interior Design, until the middle of the century, will be dominated by two trends: on the one hand, neoclassicism - rational and universal -; but on the other hand, Gothic Revival - emotional and national -. However, in the end of the century, diversity had penetrated deeply European's thinking, materializing in Eclectic design's achievements.

Key words: Eclecticism - Gothic Revival - Interior Design - Jacques-Germain Soufflot - 19th century - Louis-Auguste Boileau - Neoclassicism - Panthéon, Paris - Paul Abadie - Sacré-Cœur - Saint-Eugène - Sainte-Geneviève.

Resumo: O Design de Interiores desde o início do século XIX e até a metade do século estará dominado por duas propostas: por um lado, o neoclassicismo - racional e universalista -; pelo outro lado, o neogótico - emotivo e localista -. Não obstante, no final do século a diversidade tinha penetrado profundamente no pensamento dos europeus materializando-se nas procuras do design eclético.

Palabras chave: Design de Interiores - Ecleticismo - Jacques-Germain Soufflot - Louis-Auguste Boileau - Neoclassicismo - Neogótico - Panteão de Paris - Paul Abadie - Sacré-Cœur - Santa Geneveva - São Eugenio - Século XIX.
