

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

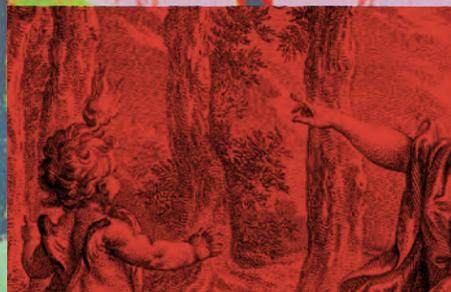
ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

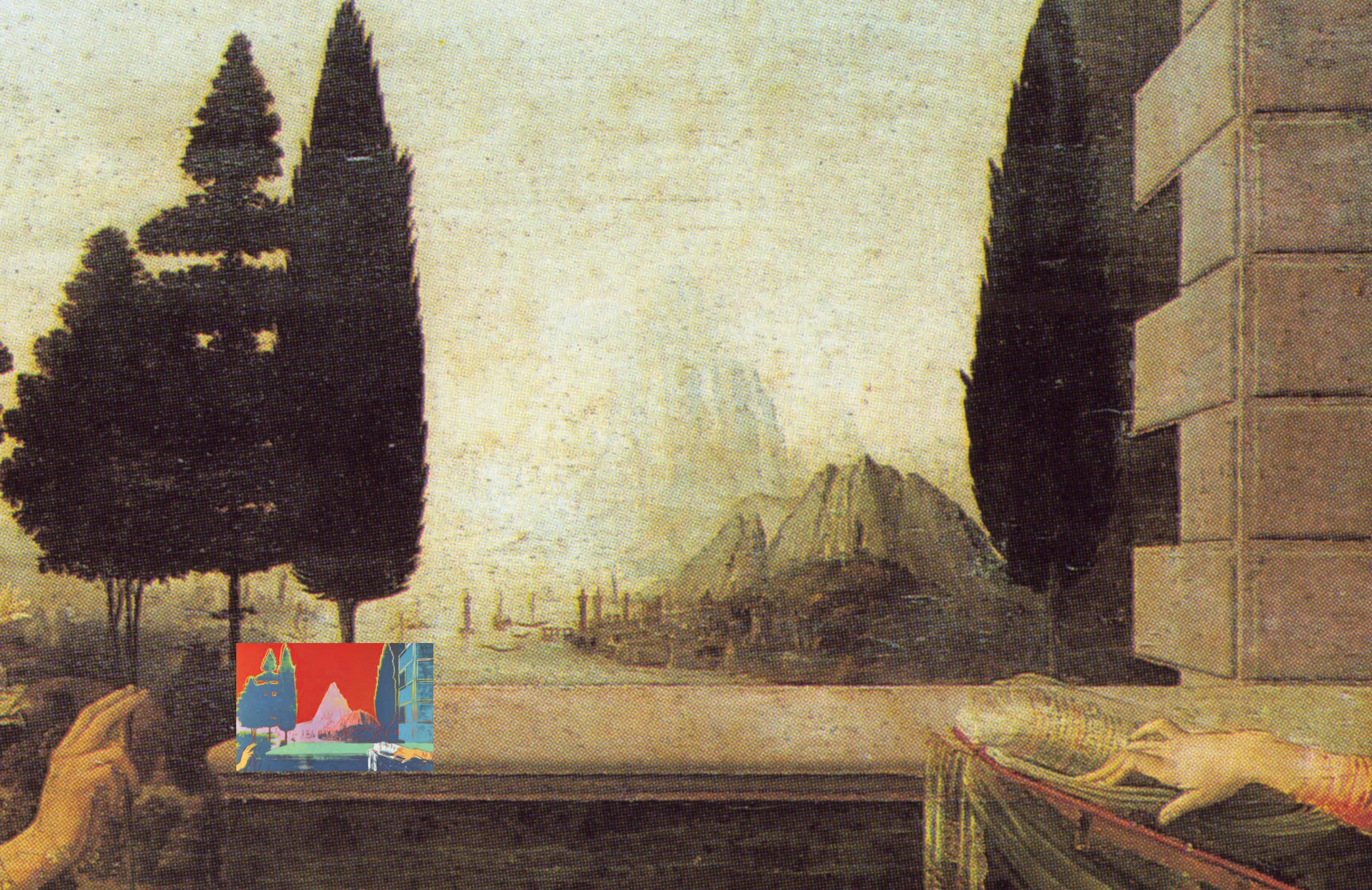
WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

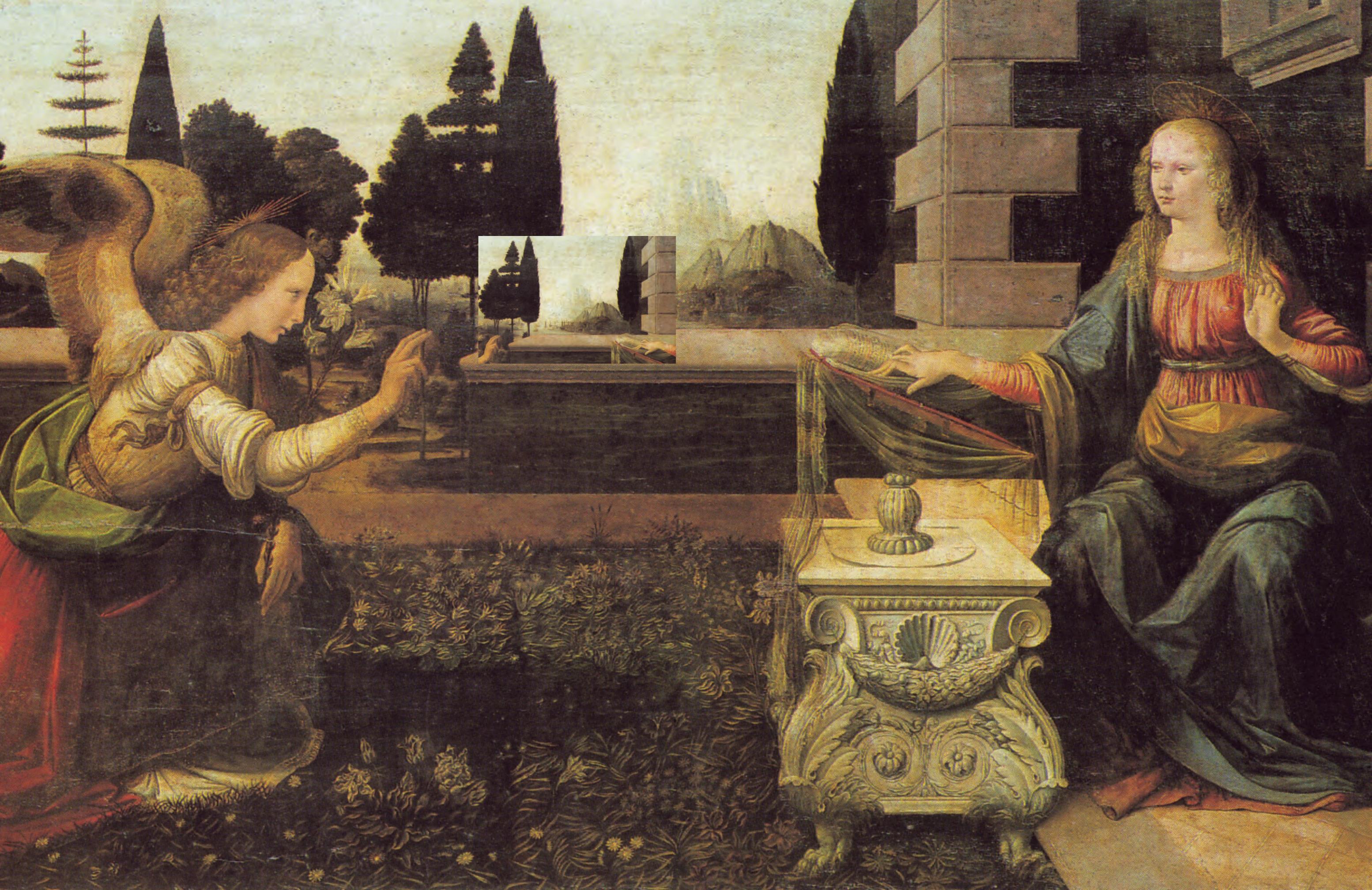
Ceci est
mon
testament

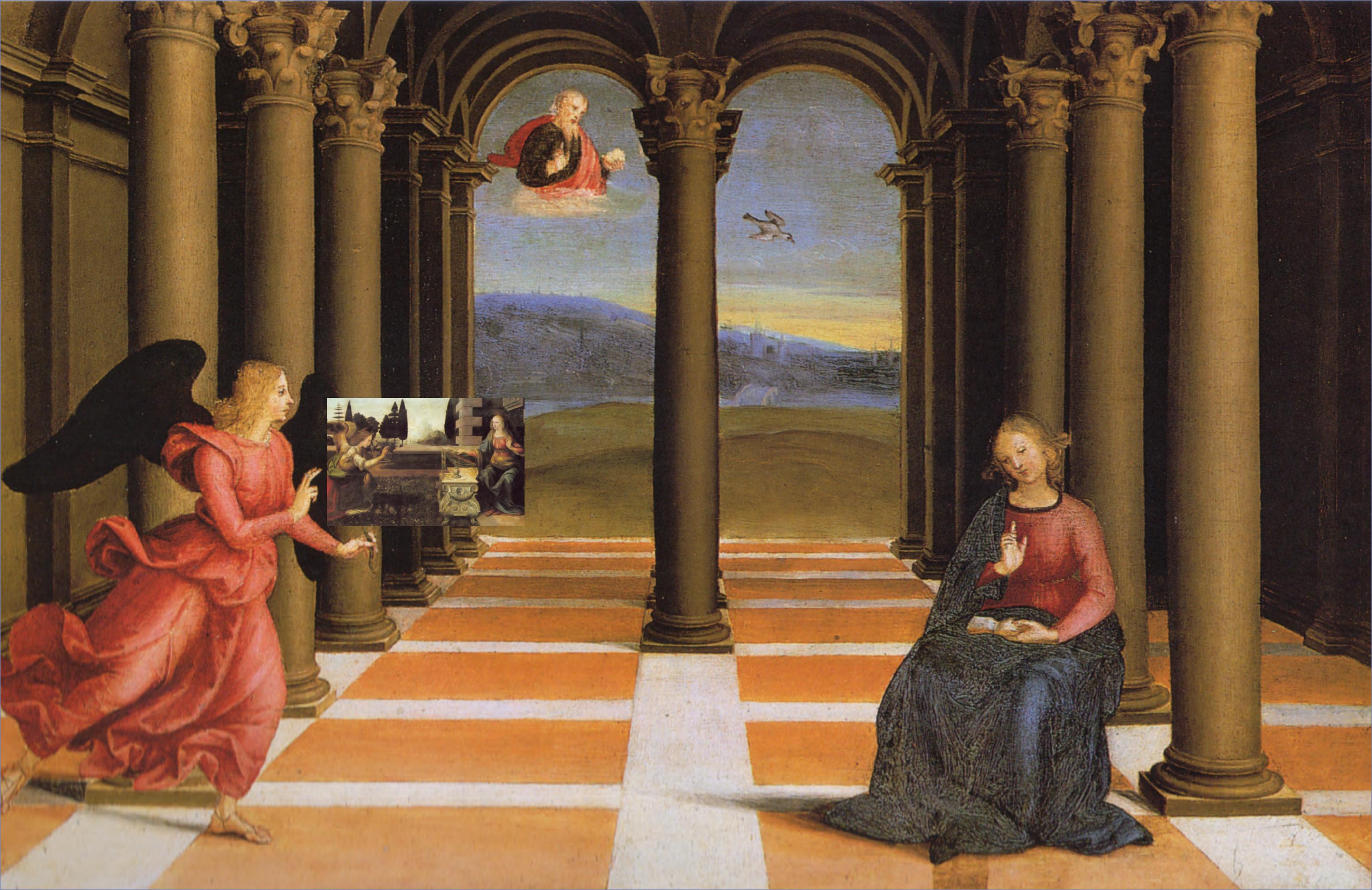
Marc Antoine Laugier











La tesis doctoral ha sido
realizada gracias al apoyo
del programa de formación
docente de 
Universidad de los Andes
Bogotá, Colombia.

IMÁGENES DE LAS PRIMERAS PÁGINAS

Frontispicio *Essai sur l'Architecture*
Marc-Antoine Laugier
PARIS, DUCHESNE, 1755 (DETALLE)

Details of renaissance paintings
(Leonardo da Vinci "annunciation" 1472)
Andy Warhol

TINTA DE SERIGRAFÍA Y PINTURA ACRÍLICA
SOBRE LIENZO / 1984 121,9 x 182,9 cm / MUSEO
ANDY WARHOL, PITTSBURGH PENNSILVANIA, USA

Anunciación
Leonardo da Vinci 1470-1478

ÓLEO SOBRE MADERA. 98 X 217 CM
FLORENCIA, MUSEO DE LOS UFFIZI

EN ARASSE, D. *L'ANNONCIATION ITALIENNE*
PARIS: HAZAN, 1999, P. 262. (DETALLE)

Ibid.

Anunciación
Raphael 1502-1503

ÓLEO SOBRE LIENZO. 27 X 50 CM
ROMA. PINACOTECA VATICANA

EN ARASSE, D. *L'ANNONCIATION ITALIENNE*
PARIS: HAZAN, 1999, P. 239.

Dr Juan José Lahuerta Alsina
DIRECTOR DE LA TESIS

Dr Helio Piñón Pallares
TUTOR DE LA TESIS

tesis doctoral
NOVIEMBRE DE 2010

Ceci est mon testament : Marc-Antoine Laugier

Fabio Restrepo Hernández

Universidad Politécnica de Catalunya
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS

A CAMILA

PRESENTACIÓN	18
PRIMERA PARTE LA IMAGEN	22
1 El prestigio de una imagen	24
2 Ese no es mi testamento: Marc-Antoine Laugier. Benedictino	42
3 Detalles inquietantes	68
SEGUNDA PARTE LOS LIBROS	102
1 La primera edición	104
2 El contenido	124
3 Las repercusiones	162
4 La difusión	190
5 La querrela con Charles-Étienne Briseux. Arquitecto	202
6 La querrela con Amédée-François Frézier. Ingeniero	224
7 La segunda edición	250

TERCERA PARTE | EL GRABADO 280

1 | El fracaso de Nicolas-Bonaventure Duchesne. Librero 282

2 | El éxito de Charles-Dominique-Joseph Eisen. Dibujante 308

3 | El error de Jacques Aliamet. Grabador 330

4 | El anuncio de Marc-Antoine Laugier. Ex-jesuita 348

5 | La Anunciación. La columna 370

6 | La Anunciación. La domuncula 384

7 | La Anunciación. La arquitectura 398

8 | La Anunciación. Los fragmentos 408

9 | La Anunciación. El genio 418

CONCLUSIONES 434

ANEXOS

1 La querrela Marc-Antoine Laugier x Charles-Étienne Briseux 448

2 Reconstrucción digital de las operaciones compositivas del frontispicio del *Essai sur l'Architecture*, de Marc-Antoine Laugier 481

3 Animación tridimensional del frontispicio del *Essai sur l'Architecture*, de Marc-Antoine Laugier 482

Agradecimientos 483

Notas 495

Origen de las imágenes 533

Bibliografía 555

1 Fuentes primarias organizadas por autor 556

2 Fuentes secundarias organizadas por autor 560

3 Manuscritos: fuentes primarias 569

4 Documentos referidos a las querellas: fuentes primarias organizadas por fechas 570

5 Bibliografía de Marc-Antoine Laugier 574

Presentación

El sentido común está habituado a señalar la cabaña primitiva como origen de la arquitectura. Esta idea arrastra consigo otra todavía más sorprendente: pensar que el origen de la arquitectura, obligatoriamente, debe ser algo arquitectónico. Ambas ideas demarcan el límite del pensamiento sobre el origen y determinan los principios sobre los cuales se fundamenta la práctica de la arquitectura. A su vez la creencia en la validez de estos principios es consecuencia de una determinada construcción de la idea del origen.

Romper este círculo vicioso pasa por el desmonte de la imagen que las soporta a ambas y que se reproduce sin compasión en todo libro de arquitectura: el frontispicio que acompaña la segunda edición del *Essai sur l'Architecture*, de Marc-Antoine Laugier, aparecido en 1755.

El primer estudio —y hasta la fecha el más completo— sobre la obra de Marc-Antoine Laugier es el de Wolfgang Hermann, *Laugier and eighteenth century french theory*, publicado en 1962. En el prefacio, Hermann anota los alcances de su trabajo: no pretende ser una biografía del abad, ni busca abarcar la totalidad de su obra escrita, el estudio es una monografía sobre el que a su juicio es el principal trabajo de Laugier, el *Essai sur l'Architecture*.¹

El libro tuvo dos ediciones, una en 1753 y la segunda en 1755. El estudio toma como referencia la primera edición, pero advierte que se refiere también a la segunda cuando se trata de analizar las

réplicas al ingeniero Amédée-François Frézier o a las adiciones parciales al texto original.

Hermann le dedica al grabado un brevísimo apéndice, en donde hace un recuento de algunas ilustraciones sobre cabañas primitivas como posibles antecedentes del frontispicio.² En toda su obra no se refiere al librero Nicolas-Bonaventure Duchesne, gestor de ambas iniciativas, y aunque menciona al autor del dibujo, Charles-Dominique-Joseph Eisen, no aparece el nombre del grabador, Jacques Aliamet.

El segundo estudio más importante lo realiza Vittorio Ugo en 1990 a raíz de la traducción al italiano de la segunda edición del *Essai sur l'Architecture, Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*. El trabajo de Ugo recoge diversas ponencias de varios autores sobre la obra de Laugier. Sin embargo, ninguna de ellas trata específicamente sobre el frontispicio o las circunstancias en que tuvieron lugar las dos ediciones del *Essai*.³

La diferencia fundamental de esta investigación con respecto a los trabajos de Hermann y de Ugo radica en el estudio exclusivo del frontispicio. La primera edición del *Essai sur l'Architecture* de 1753 no contaba con la imagen. Una interpretación iconográfica de la imagen, que intente evitar el riesgo de convertirse en una visión anacrónica o puramente subjetiva de la ilustración, obliga al estudio comparativo de ambas ediciones, a la reconstrucción de las circunstancias históricas de su producción y a la definición del papel

primera parte

la imagen

1

El prestigio de una imagen

Los tres cerditos del cuento infantil construyen cada uno una cabaña de material diferente para protegerse del lobo feroz.

Henry David Thoreau se encierra en una cabaña en medio de los bosques de Walden en busca de la identidad americana.

Ludwig Wittgenstein escribe su *Tractatus logico-philosophicus* en una cabaña inaccesible al borde de un abismo en Sjkolden. Martin Heidegger se refugia en su cabaña en medio de la Selva Negra. La Corte Suprema de los Estados Unidos presenta como prueba de desequilibrio mental la cabaña que ocupó durante veinte años Theodore Kaczynski, conocido como *Unabomber*.¹ [1] [2]

La cabaña forma parte del patrimonio de la literatura universal a pesar de los reclamos de exclusividad que con frecuencia se escuchan desde el ámbito de la arquitectura. La cabaña ocupa también un lugar privilegiado como tema pictórico. La historia bíblica recrea con detalle la construcción de madera en donde tienen lugar el episodio de la natividad y la adoración de los reyes magos. [3] [4]

En el *De Rerum Natura* de Lucrecio, la cabaña y el fuego propician el paso del estado animal y salvaje del hombre, a la vida propiamente humana y en comunidad.



[1] Cuento popular infantil, los tres cerditos, siglo XVIII



[2] La cabaña de Unabomber, Theodore Kaczynski, 1996

[3] La Natividad, Maestro del altar de Vissy Brod, 1350

[4] La Sagrada Familia, Schongauer, 1475



Cuando, por fin, supieron hacer chozas,
y de pieles y fuego hicieron uso,
y cuando la mujer y el hombre aparte
se fueron a vivir en compañía,
y cuando los placeres amorosos
se limitaron sólo a las dulzuras
del casto matrimonio, y cuando dieron
los padres a sus hijos porción suya,
entonces empezó la especie humana
a suavizarse por la vez primera.²

En la aparición de la cabaña como vehículo de civilización, los hombres no están solos. Intervienen también los dioses. En una versión de *Medea*, es Orfeo quien inicia a los hombres en el camino de la prosperidad.

Algunas veces en mis viajes, cuando la suerte me conduce entre salvajes, que viven de la caza o de silvestres frutos, les ofrezco como ofrenda algunos panes de alimento; apenas lo prueban, desean más, y yo, gozando de su admiración, les digo: millares de panes más poseo para vosotros. Presento al punto algunos granos de trigo, advirtiéndoles: sembrad estos granos, y el suelo de vuestras llanuras os dará mas panes que granos ha recibido. ¿Cuándo? ¿Mañana? ¡Oh! no. Para ello y ante todo es preciso trabajar la tierra... Así los veis convertidos en trabajadores.

Abandonan la errante vida, y finalmente a las tiendas sustituye las cabañas. Se fabrican los útiles necesarios... Trabajan la madera, aguzan el hierro... y al poco tiempo, cuando el rocío cubre las llanuras, veo del trigo que nace despuntar las verdes espigas... Dad gracias a los dioses, les digo entonces. Al lado de casa se levanta un altar de césped, se encuentra piedra, trabajan, en fin; me explicaré mejor: de un pequeño grano de trigo nacen, gracias a mi lira, el amor doméstico, el amor a la paz, el amor a la patria, piedra fundamental y sostén del mundo.³

Al lado de la cabaña aparece el altar para conmemorar y agradecer la participación divina. En la versión pictórica de Piero di Cósimo, *Vulcano y Eolo*, los hombres de los primeros tiempos se organizan entre ellos para construir las cabañas, sirviéndose de troncos enormes que van cortando con la ayuda de rudimentarias

herramientas, bajo la mirada vigilante de Vulcano y Eolo que comparten con ellos sus inventos. [5]

La complicidad de los dioses en la construcción de los hogares de los hombres, se ve retribuida con la edificación de recintos sagrados, dando lugar a los templos. La cabaña y el templo gozan así de una génesis paralela y a veces difícil de escindir.



[5] *Vulcano y Eolo*, Cósimo, 1495

Varrón hace derivar este término [templo] de *tueri*: mirar, escrutar, inspeccionar, observar. Pero los etimologistas modernos tienden a establecer una conexión entre *templum* y la palabra griega *témenos*, recinto sagrado, que a su vez deriva de *temno*, corto, rasgo, hiendo. A partir de estos datos se ha sugerido que el término implica incluso la idea de una choza fija, hecha de maderos aserrados y cortados en tablas, desde la que observaban los augurios.⁴ [6]

La imagen de la cabaña es el origen común de las primeras habitaciones de los hombres y simultáneamente del lugar de contemplación y ofrendas a los dioses. Entonces, no resulta extraño que la idea de la cabaña juegue un papel fundamental y de larga tradición cuando se trata de aventurar hipótesis sobre el origen de la arquitectura.

La primacía de la cabaña sobre otras formas de cobijo, como las cuevas o las chozas, se explica por la importancia que juega en la explicación de su origen el material de fabricación. De acuerdo a la doctrina aristotélica, es la *causa materialis* quien determina la *causa formalis* y por lo tanto la clave para definir la autoridad de una forma sobre otra⁵. La piedra y el material cocido dan



lugar a las grutas, las pieles y las fibras textiles son el origen de las chozas y la madera es el principio constructivo de las cabañas. Al uso de la piedra, del tejido o de la madera se corresponden teorías respectivas sobre el origen de la arquitectura y del arte en general. Bajo su sombra se multiplican los debates que intentan resolver, por ejemplo, si los templos griegos fueron erigidos originalmente en madera o en piedra. Sobre estos presupuestos se fundamentan los discursos que confían en que la clasificación cronológica de los procesos técnicos es suficiente para dar cuenta del progreso de la humanidad y por supuesto de la datación histórica del origen de la especie, o se soportan las reflexiones que, a partir de la interpretación del uso de un determinado material, verifican el carácter mimético del arte y la preponderancia de la naturaleza como modelo a ser imitado.

Estas teorías con frecuencia caen en reducciones y simplificaciones en favor una supuesta objetividad científica. Buscan organizar, en una secuencia temporal regida por la complejidad estructural, los materiales utilizados. Así estaría en primer término la piedra, luego las fibras textiles y las pieles de animales y, finalmente, la madera. Otras sostienen que el uso de un determinado material responde exclusivamente a su existencia en el lugar de asentamiento. Todas ellas sin embargo coinciden en postular el relato de Vitruvio como punto de referencia. No obstante, el texto de Vitruvio está lejos de prestarse a tal simplificación. En su libro, Vitruvio tiene el cuidado de indicar el uso simultáneo de los

[6] La cabaña y el templo como lugares de culto, capilla en Venecia

diferentes materiales, sin olvidar además el antecedente divino del fuego y la condición propiamente humana de habitar el mundo con el fin de contemplar la magnificencia del cielo y de los astros.

Habiendo, pues, por la invención del fuego tenido principio en la antigüedad los concursos entre los hombres, la vida común y frecuencia de muchos en un sitio: teniendo por naturaleza, a diferencia de los otros animales, el no caminar inclinados a la tierra, sino rectos y elevados para ver la magnificencia de cielo y astros; como también, hallándose aptos con sus manos y articulaciones para tratar fácilmente cuanto querían, empezaron unos a disponer sus cubiertos de ramas; otros a cavar cuevas a la raíz de los montes; algunos imitando los nidos de las golondrinas y su estructura, con virguitos y lodos hicieron donde guarecerse; otros finalmente, que observaban estos abrigo, adelantando un poco más sus invenciones, iban de día en día erigiendo menos mal arregladas chozas: así, que siendo aquellos hombres de imitadora y dócil naturaleza, gloriándose cada día de sus invenciones, se enseñaban unos a otros las nuevas formas de las casas que levantaban; y ejercitándose los ingenios en estas emulaciones, las iban de grado en grado mejorando de gusto.⁶

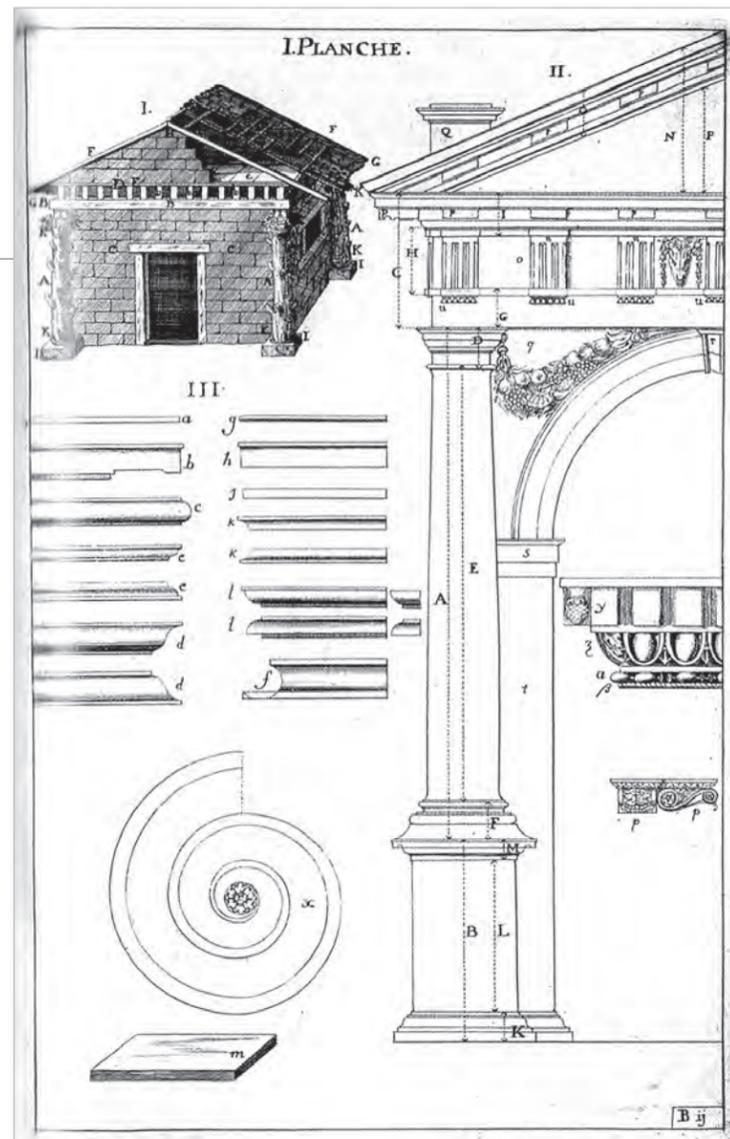
Alberti, en cambio —mucho más pragmático—, le resta importancia a la intervención divina, en beneficio del instinto y de la necesidad como razones suficientes para dar cuenta de la construcción de la primera edificación.

En el comienzo, cuando los hombres buscaban un lugar donde poder descansar seguros y no queriendo, sin embargo, que todas las funciones individuales y domésticas se llevaran a cabo en la misma habitación, sino que el lugar para dormir estuviera separado del lugar donde estaba el fuego, y al mismo tiempo que cada habitación tuviera su función propia, empezó entonces a diseñar un techo para protegerse de la lluvia y el sol. Con este fin se construyeron a lo largo muros que sostuvieran el techo. Tal fue, en mi opinión, el edificio en sus primeros comienzos y su ordenación original. No importa quién pensó primero en ello, si fue Vesta, la hija de Saturno, o los hermanos Euralio e Hiperbio.⁷

El dominio de la teoría que postula la madera como material primero, sobre las fibras textiles y el barro cocido, se consolida en el siglo XVIII dando lugar a la creación del mito de la *cabaña primitiva*, que se ve acompañado irremediamente de otro mito paradigmático de la modernidad: *el buen salvaje*. Ya en 1675 Nicolas-François Blondel en la introducción a su *Cours d'Architecture*, describe el proceso constructivo de la cabaña original, dando la pauta literaria del modelo a seguir en los tratados y ensayos posteriores.

Los primeros constructores hicieron soportar vigas sobre troncos de árboles plantados en cada esquina de un espacio cuadrado, y luego de haber rellenado los espacios intermedios con piedras o maderas, colocaron unos maderos a distancias iguales a lo ancho

de las vigas, que recubrieron de tablonos o baldosas, para hacer unas planchas, sobre las cuales construyeron un tejado triangular. [...] Así fue el modelo y el patrón de los más bellos edificios, así se colocaron las columnas imitando los troncos de los árboles; los arquivoltas en el lugar de las vigas, estilobatos y capiteles en el lugar de los zócalos, los bordes de las maderas dieron la idea de los triglifos y las metopas, de la techumbre tomó forma el frontón, en fin, sobre estos principios se definieron las reglas de la Arquitectura Griega.⁸ [7]



Cuando, setenta y ocho años después de la aparición del *Cours d'Architecture* de Blondel, se publica la primera edición del *Essai sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier, el asunto de la cabaña no representa ninguna novedad. Es tan común encontrarlo como referencia en cada manual de arquitectura, que incluso en 1738 uno de los más acérrimos contradictores del abad, el ingeniero militar Amédée-François Frézier da cuenta también de la cabaña, en su *Traité de Stéréométrie à l'usage de l'Architecte*.

Examinemos los primeros asentamientos de una colonia en un país de bosques inhabitados, como eran aquellos de nuestras islas de América. Veremos que se comienza por plantar unos troncos de árboles, sobre los cuales se colocan piezas de madera horizontales para soportar el tejado, y otras inclinadas al horizonte y entre ellas para darles la inclinación necesaria para dejar correr el agua sobre cortezas de árbol, hojas o ramas, bajo las cuales pueda uno estar protegido del sol y de la lluvia; si es necesario además protegerse del viento y del frío, se rellenan los intervalos de troncos, de tierra, o de lo que haya en el lugar.⁹

Es tal la reiteración del tema que Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy es encargado de escribir un extenso artículo en la *Encyclopédie Méthodique* de Panckoucke sobre la cabaña; mientras que Francesco Milizia, en su *Memorie degli architetti antichi e moderni* transcribe literalmente las premisas constructivas que dan lugar a la gestación de la primera edificación; e incluso arquitectos como Nicolas-Marie Potain aprovechan la oportunidad y lugar común para mofarse un poco del relato del abad Laugier.¹⁰

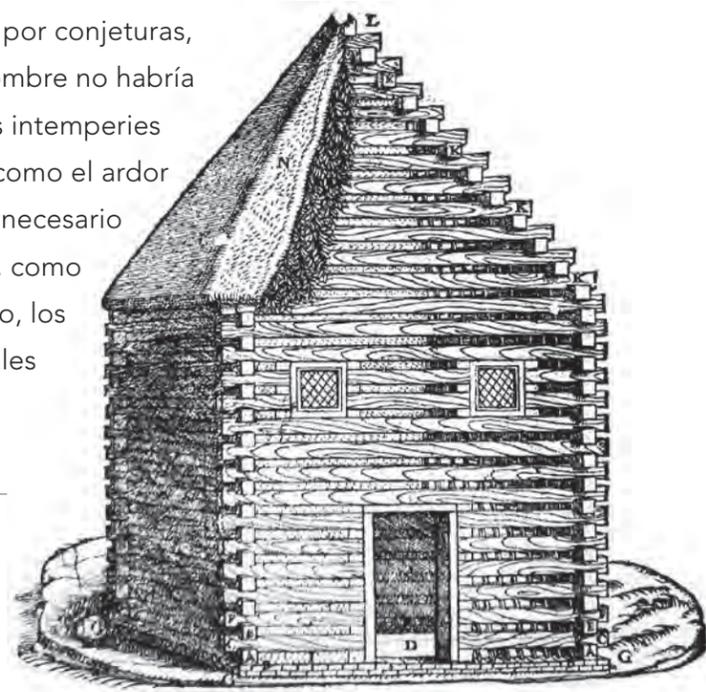
Un autor moderno que nos ha entregado un *Essai sur l'Architecture*, proscribió el uso de arcadas, como estando fuera de la imagen de la cabaña rústica, siendo además que la construcción con troncos de árboles no puede formar el arco: él tiene razón en su principio, pero siguiendo al autor en la idea que él se ha formado de su cabaña, encontraremos que la construcción de

[7] La cabaña primitiva, Blondel, 1675

[8] *De la Arquitectura*, Rusconi, 1590

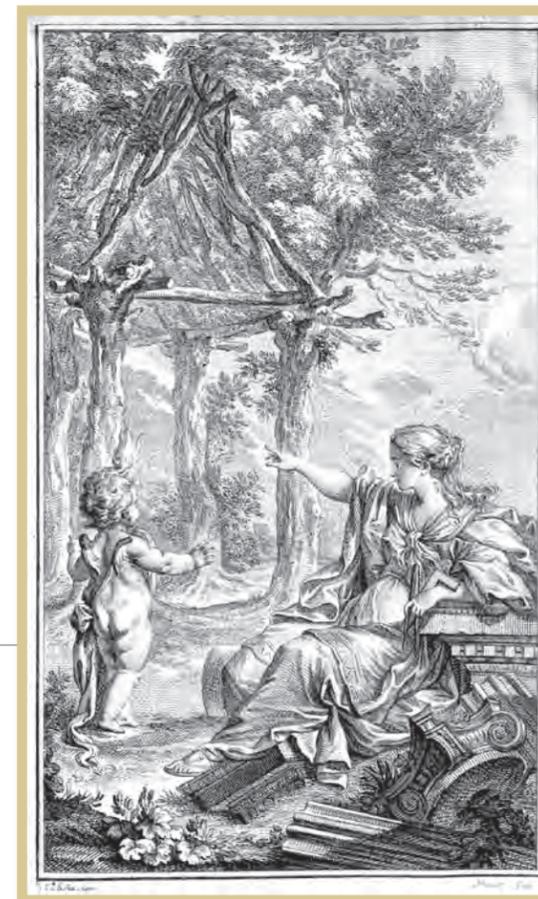
los muros ya fue introducida. En efecto, él dice que es necesario considerar al hombre en su primer origen, sin ninguna otra ayuda ni otra guía que el instinto natural de sus necesidades que le obliga a procurar diferentes medios para guarecerse de la intemperie y luego de haberlo hecho pasar de un prado a un bosque y del bosque a una caverna formada de piedras, le hace construir su cabaña que lo protege de la lluvia y del sol, pero no de los vientos y del frío, si el autor le hubiera seguido por más tiempo, habría visto la necesidad de cerrarla y de la invención de los muros, en los cuales, para entrar y dejar pasar la luz del día, es necesario hacer aberturas que serán las puertas y las ventanas cuadradas o en arcos. Este relleno que, en su origen, estaba hecho apenas de ramas de árboles entretejidas y untadas de barro, se hizo luego con piedra y mármol y es lo que llamamos la arquitectura de piedra que se alimenta de la construcción primitiva como la cabaña que era antes de madera.

Se deduce entonces que la invención de los muros es tan antigua como la cabaña, que este autor ha, por conjeturas, renovado la idea, ya que sin los muros el hombre no habría estado protegido en su cabaña de todas las intemperies del aire, del frío y del calor, tan incómodas como el ardor del sol y la humedad de la lluvia. Le era tan necesario garantizar los unos por medio de los muros, como los otros por medio de la cubierta. De hecho, los muros lo pusieron a resguardo de los animales salvajes que lo hubieran incomodado.¹¹

[9] *Ensayo sobre la Arquitectura*, Laugier, 1755[10] *Ensayo sobre el estudio de la Arquitectura*, Laugier, 1755

Pero no todos los teóricos y los arquitectos sucumben ante la idea positivista del significado de la cabaña y el origen de la arquitectura. Jean-Louis Viel de Saint-Maux, defiende en sus *Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes*, la preeminencia del origen sagrado y el uso simbólico de la cabaña como lugar de culto y altar de sacrificio.¹²

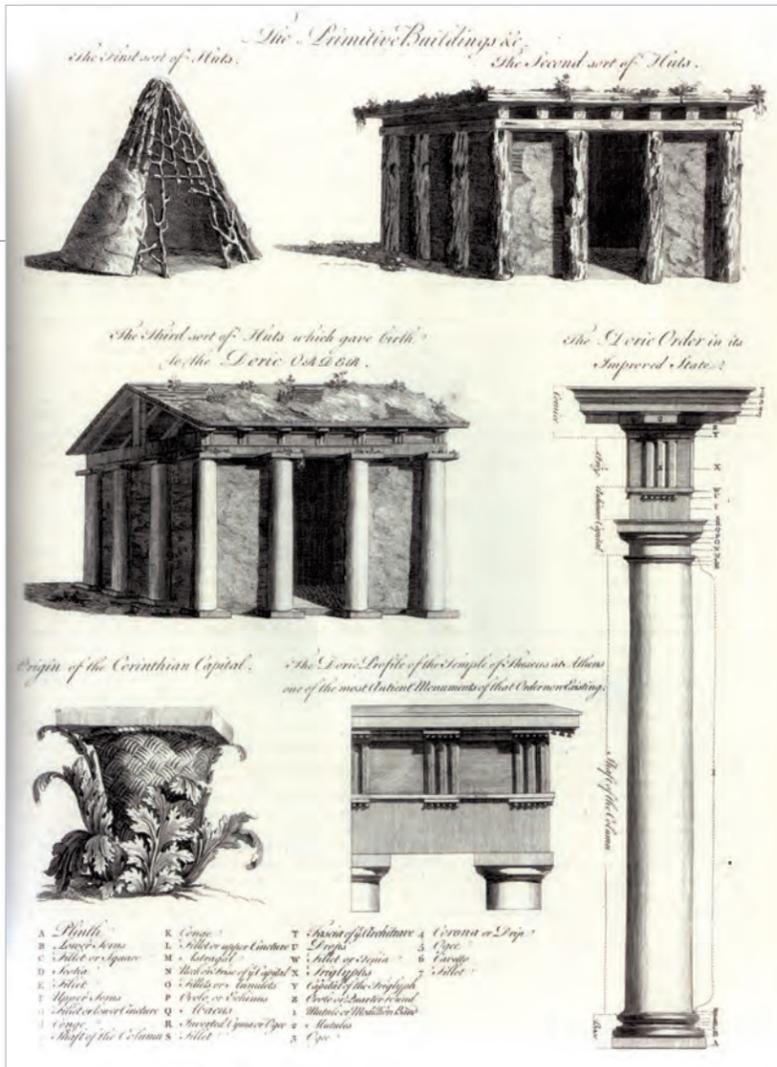
La frecuencia literaria de la cabaña se acompaña así mismo de múltiples imágenes que dan cuenta de su aparición. En 1590 Giovanni Antonio Rusconi reproduce en su *Della Architettura* varias versiones de la cabaña en madera; ciento sesenta y cinco años antes de la aparición del grabado de Jacques Aliamet que acompaña el libro de Marc-Antoine Laugier, y del grabado de Samuel Wale, que adorna como frontispicio la traducción inglesa.¹³ [8] [9] [10]



Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la literatura arquitectónica se inunda de ilustraciones de cabañas primitivas. William Chambers describe con esmero la evolución de la arquitectura, de la cabaña primitiva a la arquitectura antigua, dejando en evidencia los rastros indiscutibles que las unen.¹⁴

[11] [12]

El cosmógrafo y jesuita Christiano Rieger, en sus *Elementos de toda la Arquitectura Civil*, de 1763, retoma la imagen aparecida en el libro del abad, pero modifica el punto de vista desde el que se contempla la escena. En el primer plano del dibujo aparece un fragmento de capitel bordeado de algunas hojas de acanto, haciendo referencia al origen del estilo corintio, al fondo un hombre dibuja las proporciones derivadas de la copia de los troncos de los árboles que componen la cabaña, y a lo lejos en el horizonte se perciben



[11] La evolución de la Arquitectura, Chambers, 1759

[12] La cabaña primitiva, Chambers, 1759

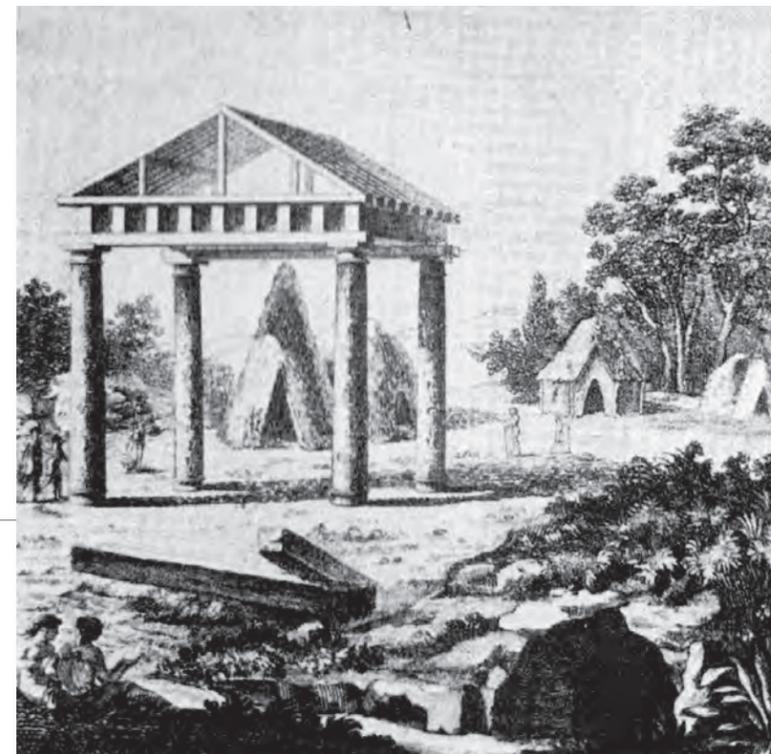


algunos restos de antiguas estructuras triliticas. Al contemplar la composición de la imagen, el mensaje queda claro: no cabe duda de la superioridad de la cabaña sobre las curiosas composiciones circulares de los pórticos en piedra.¹⁵

En 1786, Claude-Mathieu Delagardette en su traducción del *Tratado de Arquitectura* de Vignola, decide mantener la estructura formal de la cabaña, pero la composición se hace a través de los elementos clásicos: la columna, el entablamento y el frontón, todos

ellos en carpintería de madera. En un segundo plano del dibujo aparecen construcciones menores de formas diversas, construidas en fibras naturales y textiles.¹⁶

La nobleza de la ilustración de Delagardette y su referencia a la cabaña primitiva, constituyen un argumento suficiente para inspirar el cenotafio de



[13] La cabaña primitiva, Rieger, 1763

[14] El origen de la Arquitectura, Delagardette, 1786

[15] *El cenotafio de Jean-Jacques Rousseau*, Robert, 1794

[16] *La cabaña primitiva*, Rondelet, 1802

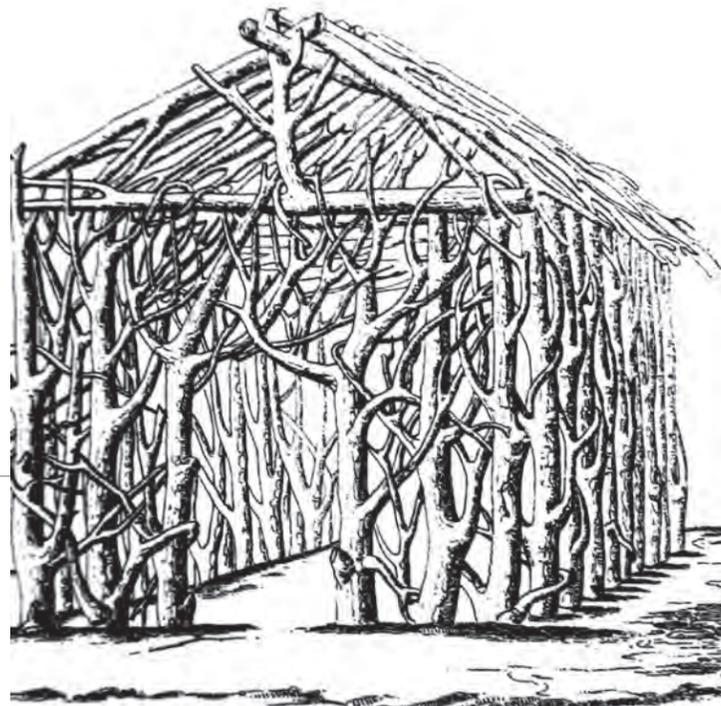
Jean-Jacques Rousseau, en la pintura de Hubert Robert de 1794. Una vez más, cabaña y templo se mezclan en una sola imagen, en esta ocasión para conmemorar la inmortalidad del alma del creador del mito del buen salvaje.

[15]

Jean-Baptiste Rondelet, por su parte, avanza una hipótesis que presagia ya las posteriores teorías de Gottfried Semper respecto a la supremacía del tejido sobre la madera y del muro sobre la columna, y el componente estructural como origen de la arquitectura. Para Rondelet, los muros no son otra cosa que la continuación del tejido intrincado de las ramas de aquellos troncos originalmente sembrados para sostener la cubierta.¹⁷ [16]

Por otra parte, Sir John Soane, sin abandonar la madera y la construcción en carpintería, recuerda el significado ambivalente de la cabaña como habitación humana y como lugar de culto a las deidades. [17]

De todas estas versiones literarias e ilustraciones gráficas de la cabaña primitiva, sobrevive y tiene especial relevancia, sobre todo la que acompaña



[17] *La cabaña-templo*, Soane, 1807

como frontispicio la segunda edición del *Essai sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier, aparecida en 1755. Cabe preguntar entonces por las razones que explican su superioridad sobre las otras miles de versiones, y también por las razones que justifican su supervivencia y el prestigio del que goza la imagen hasta el día de hoy, al punto de no existir libro de arquitectura que no sienta la obligación de reproducirla como referencia en alguna de sus páginas.

Es indudable que el éxito de la imagen no responde a la novedad del tema ni a nuevas elaboraciones teóricas sobre la arquitectura y su origen. Además, basta una observación atenta de la imagen para reconocer que no existe ninguna relación entre el texto de Laugier y la imagen del frontispicio. Es verdad que la primera edición del libro consiguió un relativo éxito, pero esa edición no estaba acompañada del grabado. Por otro lado, el reconocimiento del libro de Laugier está más relacionado con las condiciones —novedosas para la época—, de su producción y difusión, que con el contenido mismo del libro,



al final bastante convencional como lo afirman sus críticos. El *Essai sur l'Architecture* es un libro que, a diferencia de las obras especializadas que se publican en su momento, está orientado a satisfacer a un público no necesariamente conocedor de arquitectura, y tiene la fortuna de ser bien recibido, al coincidir su aparición con la creación de una nueva comunidad de lectores que conformará posteriormente lo que se conoce como la «opinión pública», verdadera revolución del siglo XVIII.¹⁸

Ahora bien, es posible que la fascinación que produce la imagen provenga de la ambigüedad que prevalece en ella al representar simultáneamente una cabaña y un templo. El interés de Laugier en su escrito está orientado a proponer un plano de iglesia que logre armonizar la belleza del estilo clásico con el espíritu sublime del espacio gótico, y no a establecer nuevas propuestas sobre las diferentes hipótesis del origen de la arquitectura.

Intentar una nueva interpretación de la imagen más reproducida de la historia de la arquitectura, obliga en primer término a llamar la atención sobre la autoría de la misma. No se trata de una realización de Marc-Antoine Laugier, en trance de convertirse en miembro de la comunidad benedictina para cuando suceden los hechos. La imagen de la cabaña primitiva más prestigiosa en el mundo de la ilustración arquitectónica, no es un legado de Marc-Antoine Laugier, a pesar de la insistencia de historiadores y críticos de la arquitectura. [18]



[18] El prestigio de una imagen

2 | Ese no es mi testamento: Marc-Antoine Laugier. Benedictino

Marc-Antoine Laugier no tuvo ninguna participación en la concepción del prestigioso grabado aparecido como frontispicio de la segunda edición del *Essai sur l'Architecture* de 1755. [1]

El grabado es el resultado final de una iniciativa comercial del librero Nicolas-Bonaventure Duchesne. Es el producto de un encargo comercial contratado por él, al famoso dibujante Charles-Dominique-Joseph Eisen, quien se hace responsable de idear la imagen que es luego ejecutada sobre una plancha de cobre por su amigo Jacques Aliamet, compañero de trabajo en el taller de Jacques-Philippe Le Bas en París.

El joven Marc-Antoine Laugier, educado bajo el rigor y la excelencia de la orden jesuita, está profundamente comprometido con sus inclinaciones religiosas, pero quiere al mismo tiempo convertirse en un *homme-de-lettres*. El interés en las artes no se limita al universo de la arquitectura, Laugier escribe también sobre pintura y sobre música. Su talento literario le permite acceder con relativa facilidad y en muy corto tiempo a un cierto prestigio en medio del público parisino. El pequeño *Essai sur l'Architecture* goza de la benevolencia de la crítica periodística, que aplaude también —en la misma época y de forma incluso más entusiasta— sus juicios críticos sobre los cuadros expuestos en el Salón del Palacio del Louvre del 25 de octubre de 1753, y celebra con algo de fervor patriota su enfrentamiento con Jean-Jacques Rousseau a raíz de la *Querrela de los bufones*, cuando Laugier arremete contra él, en defensa de la primacía de la música francesa sobre la italiana.¹



[1] Frontispicio del *Essai sur l'Architecture*, Laugier, 1755

A pesar de tantos éxitos, el verdadero sueño de Laugier y lo que hubiera constituido su auténtico legado nunca llega a concretarse.

El 22 de diciembre de 1759, cuatro años después de la aparición de la segunda edición del *Essai sur l'Architecture*, Laugier dirige una carta a Abel-François Poisson de Vandières, Marqués de Marigny, hermano de Madame Pompadour y Director General de los Edificios del Rey. En ella le propone la creación de la primera revista periódica que trate en conjunto sobre las diferentes manifestaciones artísticas del Reino, de la cual Laugier sería el director y Marigny su protector y financiador. La revista llevaría por título: *El Estado del Arte en Francia*.²

Marigny rechaza de forma inmediata y enérgica la propuesta, por recomendación del grabador Charles-Nicolas Cochin, miembro de la Academia Real de Pintura y de Escultura, custodio de los dibujos del Gabinete del Rey, Censor Real y consejero incondicional de Marigny.

Cochin argumenta que la idea de una tal revista le pertenece originalmente a él y que lo más conveniente es que sea él mismo quien la lleve a cabo; compromiso que no cumplirá debido a las múltiples actividades que le ocupan. En realidad Cochin no aprueba que personas ajenas al oficio del arte se ocupen de emitir juicios sobre él. La crítica debe estar en manos del gremio y no bajo la custodia de estos nuevos personajes ilustrados que hablan sin tener experiencia concreta del oficio, objeción que ya había sido contestada por Laugier al hablar de arquitectura:

Que no digan que por no ser yo del oficio no sé hablar con el conocimiento suficiente; el no serlo es, seguramente, la más vana de las dificultades. Todos los días se juzga una tragedia sin haber compuesto jamás un verso. A nadie le está prohibido el conocimiento de las reglas, aunque su ejecución se reserve sólo a algunos.³

Cochin aprovecha la ocasión para desacreditar a Laugier, recordando que si bien es un hombre con talento para las letras, su *Essai sur l'Architecture* no es más que un plagio superficial —aunque literariamente más agraciado—, del tratado de Arquitectura de Jean-Louis de Cordemoy.⁴ Su aversión por los críticos y los teóricos del arte y su lucha para evitar que se ocupen del juicio sobre las artes, se ve reflejada en la querrela que sostiene en contra de Étienne la Font de Saint-Yenne, publicada bajo el título, *Les Misotechnites aux enfers, ou Observations sur les arts, par une société d'amateurs*.⁵

El éxito prematuro de Laugier fue justamente la circunstancia que determinó el fracaso al intentar crear y dirigir la primera publicación periódica especializada en las artes. Esta desventura comienza en realidad diez años atrás, cuando entre diciembre de 1749 y septiembre de 1751, el Marqués de Marigny emprende un largo viaje por toda Italia con el objeto de formar su espíritu en las artes. Para tal efecto, se hace acompañar del arquitecto Jacques-Germain Soufflot, del Abad Jean-Bernard Le Blanc y de Charles-

[2] Caricatura de Vandières, Cochin, Soufflot y Le Blanc, Ghezzi, s.f.

[3] Viaje a Italia, Cochin, 1758

[4] Observaciones sobre las obras de los señores de la Academia de Pintura y Escultura, Le Blanc, 1753

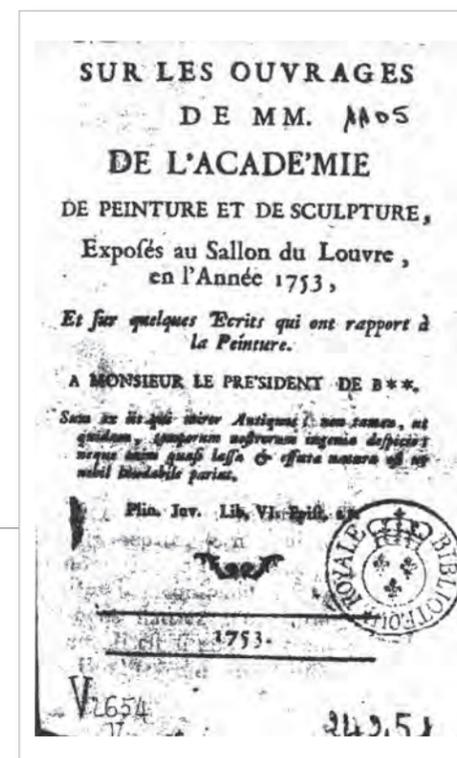
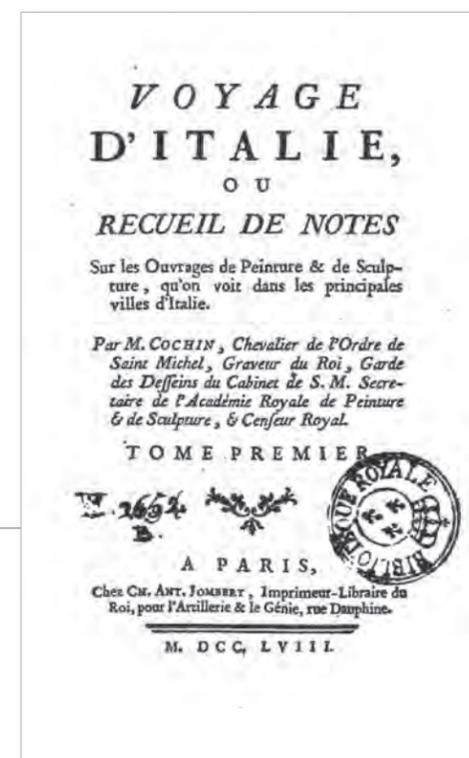
Nicolas Cochin; este último se encargará luego de escribir un libro sobre dicha experiencia. A partir de entonces, la influencia de Cochin sobre Marigny determinará los rumbos de las políticas a seguir en torno a las artes en Francia. [2] [3]

De nada sirve la simpatía que el abad Le Blanc profesa por Laugier, ni su manifiesta sensibilidad hacia las artes que le llevan a comparar uno de sus escritos con el *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux - Lettre à M. le Marquis de Vence*, texto de Laugier sobre las obras expuestas en el salón del Louvre de 1753, el cual Le Blanc elogia extensamente:

Es indiferente de quien provenga la luz, importa solamente que el público sea esclarecido. Recibí en el campo en donde me encontraba durante la impresión de esta obra [*Observations sur les ouvrages de MM. De l'Académie de peinture et de sculpture, Exposés au salon du*

Louvre, en l'Année 1753, et sur quelques Ecrits qui ont rapport à la Peinture], con cierta sorpresa pero que leí con mucho agrado la *lettre a Monsieur le Marquis de V****, que parece dictada por este mismo espíritu de utilidad pública, en donde reina en efecto ese tono de imparcialidad y de moderación que hace el caracter de los escritores que poseen algún sentimiento de honestidad. El espíritu que reina en este Escrito hace sospechar que se trata del ingenioso autor del novedoso *Essai sur l'Architecture*, lo que demuestra que en todas las Artes que tienen que ver con el gusto, él merece un título superior al aficionado que tiene la modestia de otorgarse.⁶ [4]

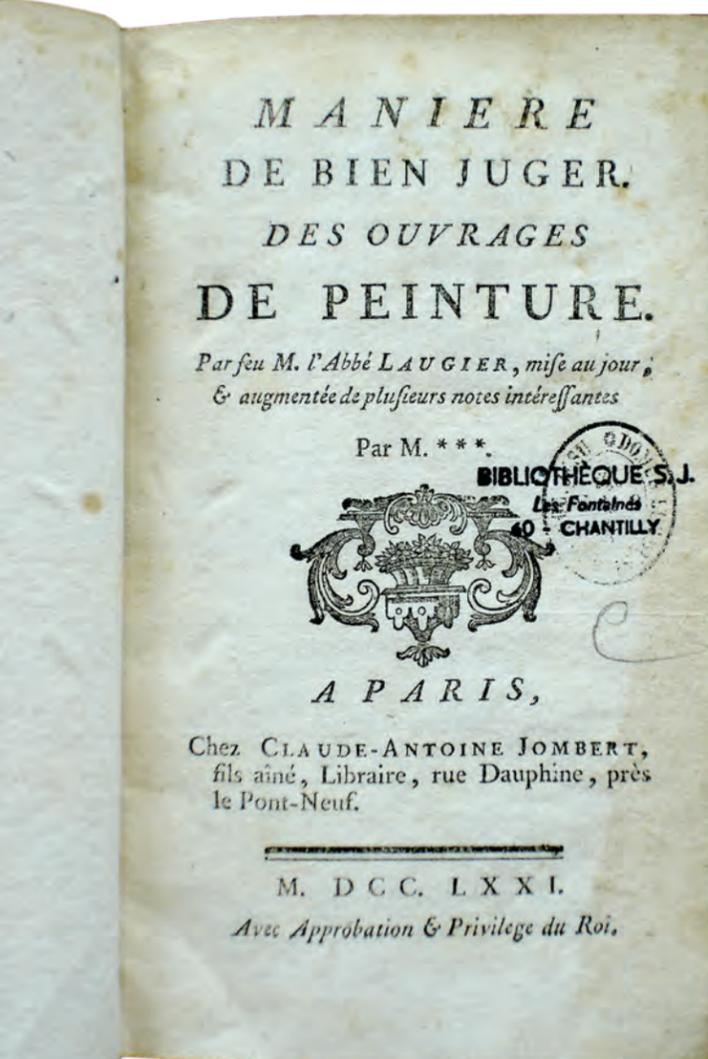
En la segunda edición del *Essai sur l'Architecture*, Laugier agradece los elogios del abad, sin concederle sin embargo la razón, al referirse a la censura impuesta por el autor al uso de arcos y pilastras:



El abad Le Blanc, en sus juiciosas *Observations sur les Tableaux*, donde me alaba de modo que no merezco en absoluto, se queja de mi prevención contra un adorno tan agradable [las pilastras y los arcos]. Muchos otros me han testimoniado que este rigor les parecía excesivo. Yo mismo había previsto que una supresión como esta no se vería sin murmuraciones, aunque sólo fuera por la autoridad de la costumbre y la fuerza del prejuicio. Sin embargo, creo haber establecido unos principios que no pueden

aprobarse sin concluir necesariamente en la supresión de las pilastras y de los arcos. Son estos principios los que hay que combatir.⁷

Charles-Nicolas Cochin no solo acaba con la posibilidad de Laugier de realizar su gran proyecto de crítica artística; el cinismo de su actitud llega al punto de publicar, junto con el librero Charles-Antoine Jombert, la obra de Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, dos años después de la muerte de su autor, eso sí, acompañada de las anotaciones y correcciones que el propio Cochin considera fundamentales para la comprensión del texto.⁸ [5]



[5] Manera de juzgar adecuadamente las obras de pintura, Laugier, 1771

Ante la negativa de Marigny, y habiendo ya renunciado a la orden jesuita y luego de un largo y misterioso proceso ante el Vaticano, con la ayuda del cardenal Domenico Silvio Passionei, Laugier es trasladado a la orden benedictina. Ya no tiene más alternativa que someterse a la voluntad de sus protectores, Claude-Henri de Fusée de Voisenon y Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (contertulios en el salón de Madame Marie Anne Doublet) abandonando así su interés por las artes y dedicando su talento literario a escribir —bajo encargo y sin mayor éxito— sobre diversos temas históricos: *Histoire de la république de Venise, depuis sa fondation jusqu'à présent; Histoire des négociations pour la paix conclue a Belgrade, le 18 septembre 1739: entre l'empereur, la Russie & la Porte ottomane, par la médiation, & sous la garantie de la France.*⁹

La fama póstuma del abad no se compece con la modestia que signó su vida y la renuncia obligada al entusiasmo que marcó sus primeras obras críticas.

El primero de septiembre de 1766, casi un año después de la muerte del librero Duchesne, Laugier redacta su testamento y lo deja bajo custodia ante el notario Marcel Quatrèmere. En una pequeña hoja da cuenta de la sencillez con que llevó su vida luego de la renuncia a la orden de los jesuitas y el fracaso en el mundo de las artes. Su voluntad se centra en garantizar la dote de mil libras que le corresponde a su doméstico, Armand Rendu, como reconocimiento a sus servicios. En el testamento no se refiere a ninguna otra persona; su deseo, en correspondencia a la caridad

[6] Testamento de Marc-Antoine Laugier, 1766

[7] Firma del Notario Marcel Quatremère

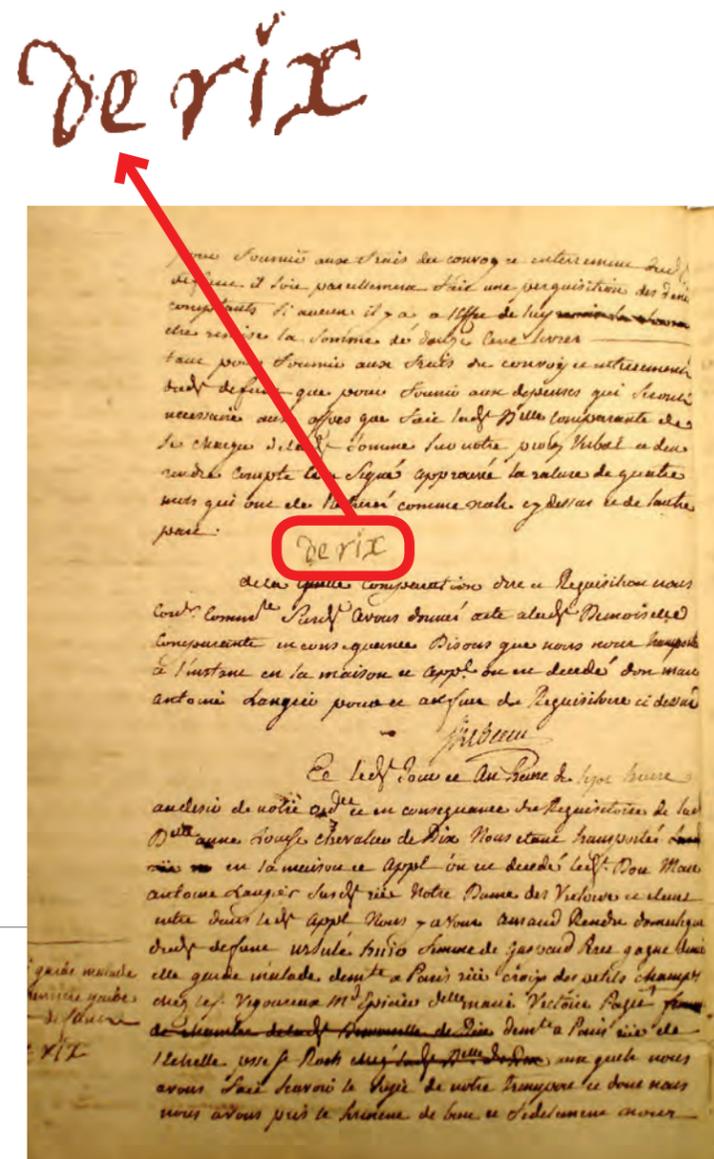
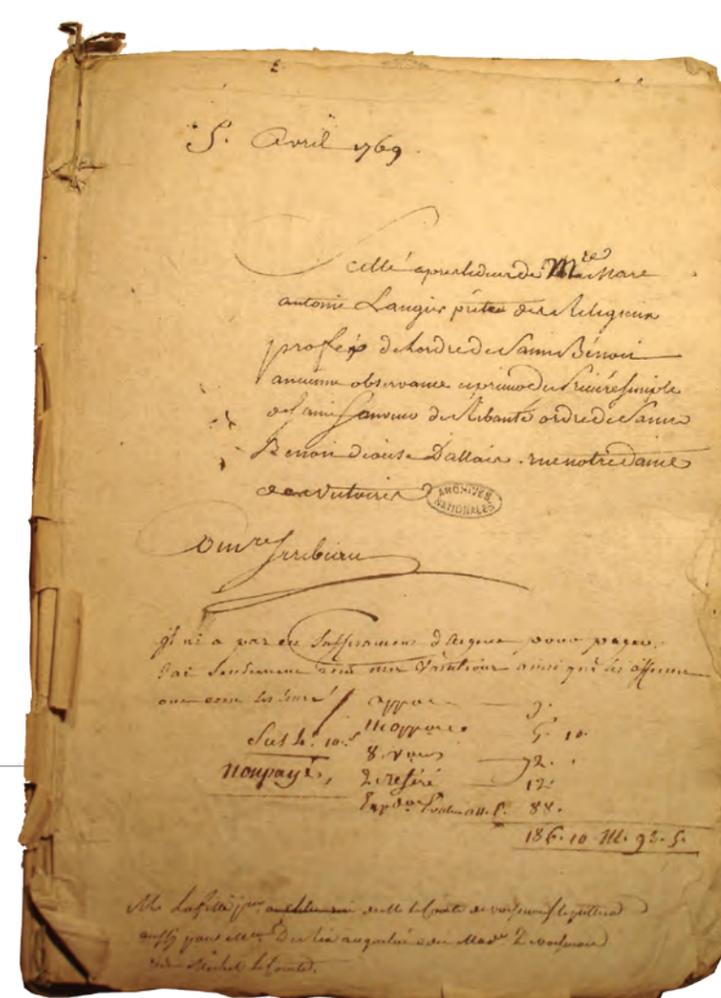
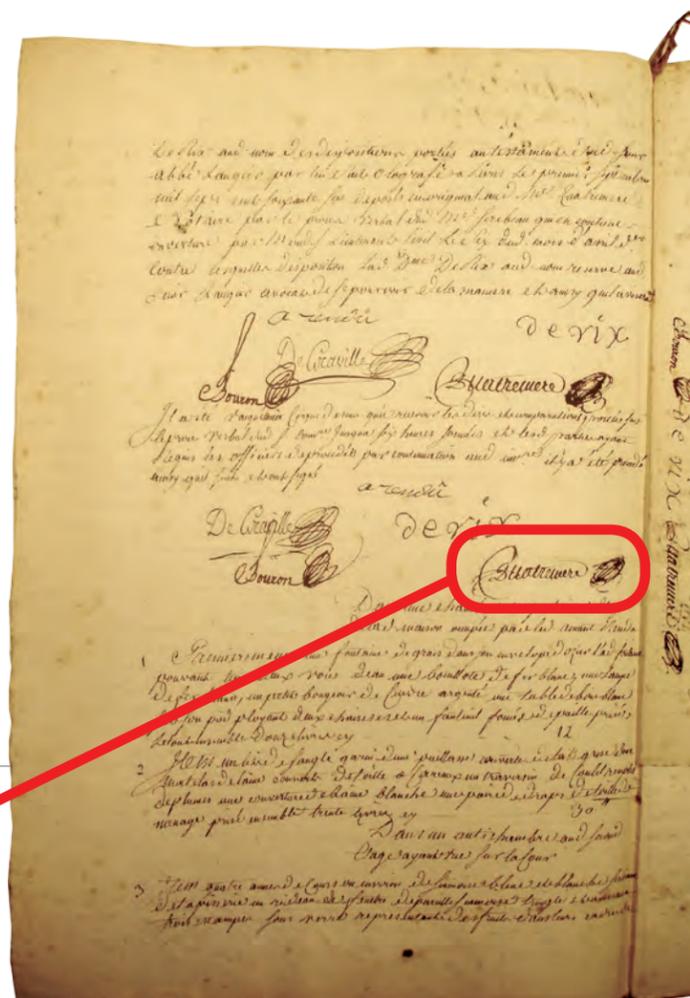
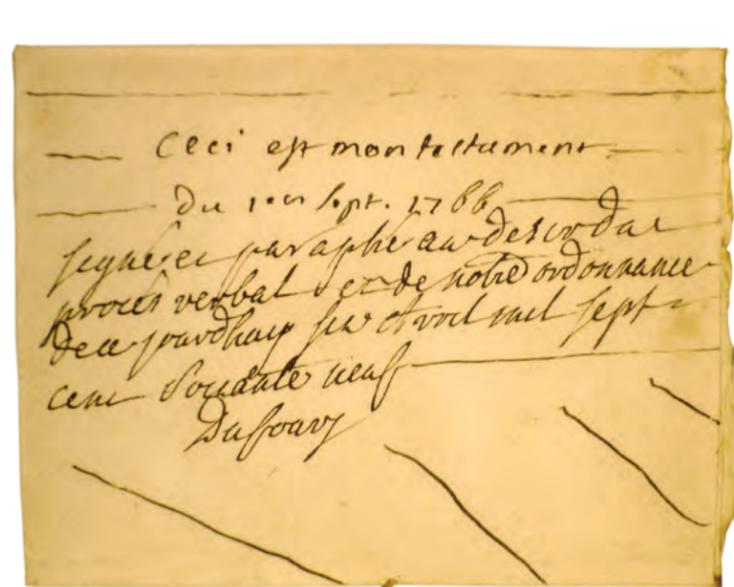
[8] Acta de fallecimiento de Marc-Antoine Laugier, 1769

[9] Firma de Anne-Louise Derix

cristiana, es que el beneficio que produzca la venta de sus pocos bienes sea distribuido entre los pobres de la parroquia en donde muera.¹⁰ [6] [7]

Sin embargo, su voluntad no alcanza a ser respetada. Marc-Antoine Laugier fallece a las seis y media de la tarde del día miércoles 5 de abril de 1769, en el segundo piso de la casa que ocupa en alquiler en la calle de Nôtre Dame des Victoires. En el acta de deceso queda consignado que su único heredero es un sobrino, Xavier-François Laugier, abogado del Parlamento de Aix en Provence, quien a su vez da facultades a Anne-Louise Derix para hacerse cargo de todos los trámites legales de la defunción. En el acta quedan catalogadas las pertenencias del abad

que ocupan las tres habitaciones que componen su hogar. En una de ellas hay un cuerpo de biblioteca con doscientos volúmenes de diferentes formatos, y en la otra habitación dos cuerpos de biblioteca con trescientos volúmenes. En un portafolio de cuero se cuentan varios grabados. En los días siguientes al fallecimiento, se reciben los reclamos sobre posibles deudas contraídas en vida por el abad.¹¹ [8] [9]



El primer reclamo es de Jean Baptiste de La Curne de Saint-Palaye, quien solicita la devolución de una cantidad importante de volúmenes de la biblioteca del abad, argumentando que le pertenecen. Siguen los reclamos del boticario De Roux, el señor Lafitte, responsable del protocolo del funeral, del librero Benoît Rozel —luego contratado por el comisario Jean Graillard de Graille para evaluar el valor de los libros de la biblioteca de Laugier—, también aparece el señor Didier Rozol, encargado de la limpieza de la ropa. El sexto reclamo es de un pariente de Claude-Henri Voisenon, Louis-Victor Voisenon, a quien se le reconoce una deuda a pagar de seiscientas libras. Finalmente, su sastre Routré, el médico Rolin, el masajista Jacques Derrin y el cirujano Caignard. [10] [11] [12]

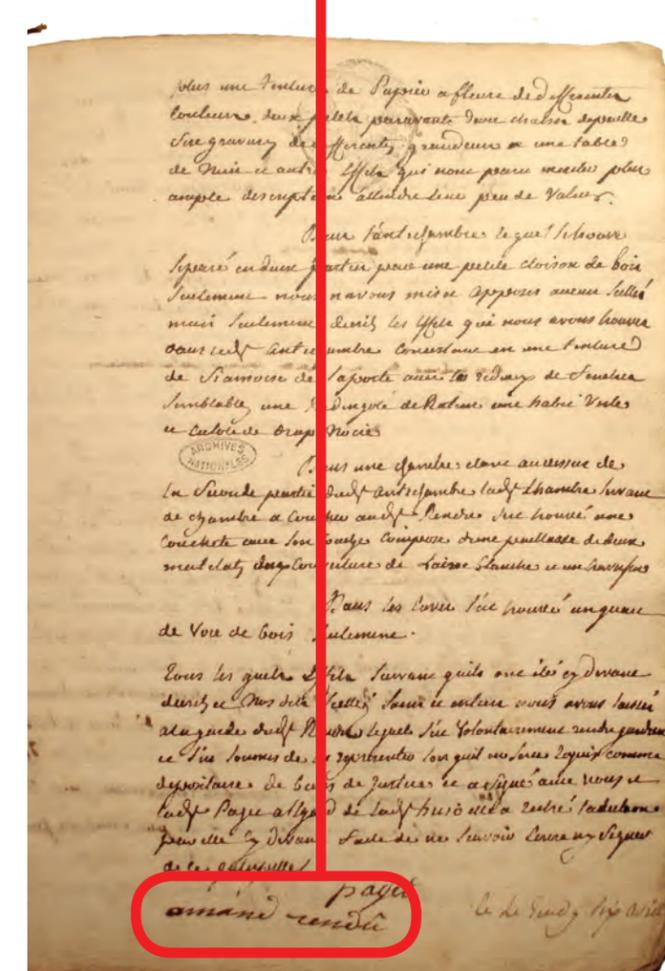
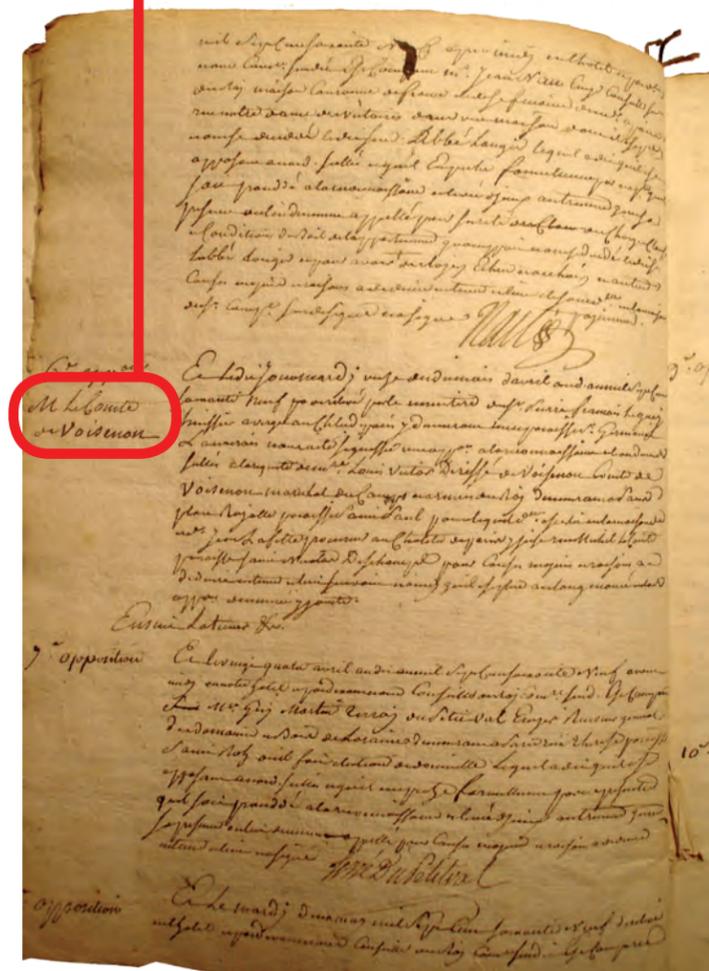
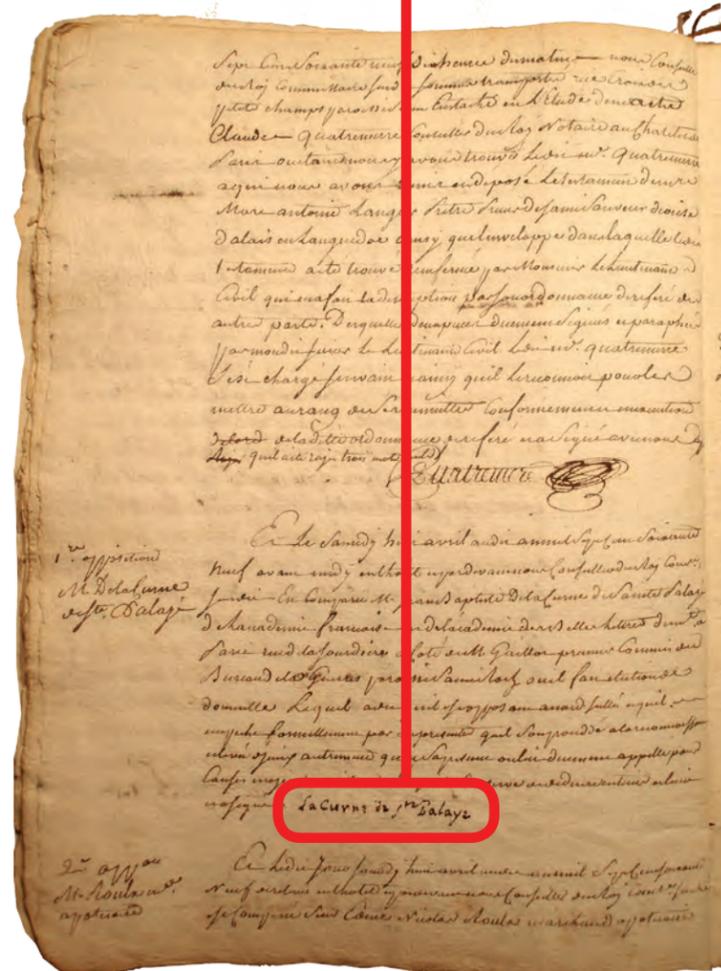
El 16 de junio de 1769 se levanta el acta del inventario de la sucesión de Marc-Antoine Laugier. Además de los objetos encontrados en su aposento, el librero Benoît Rozel, encargado

del avalúo de la biblioteca, apenas reseña trescientos treinta y siete volúmenes, de los quinientos referidos en el acta de fallecimiento, cuyo valor total es estimado en quinientas libras. Entre ellos, el Curso de arquitectura de Agustín Charles d'Aviler, un diccionario de

La Curne de Saint-Palaye

M. Lebonnet
de Voisenon

Armand Rendu



[10] Firma de Jean-Baptiste de La Curne de Saint-Palaye

[11] Firma de Louis-Victor Voisenon

[12] Firma del doméstico Armand Rendu

[13] Inventario de la sucesión de Marc-Antoine Laugier, 1769

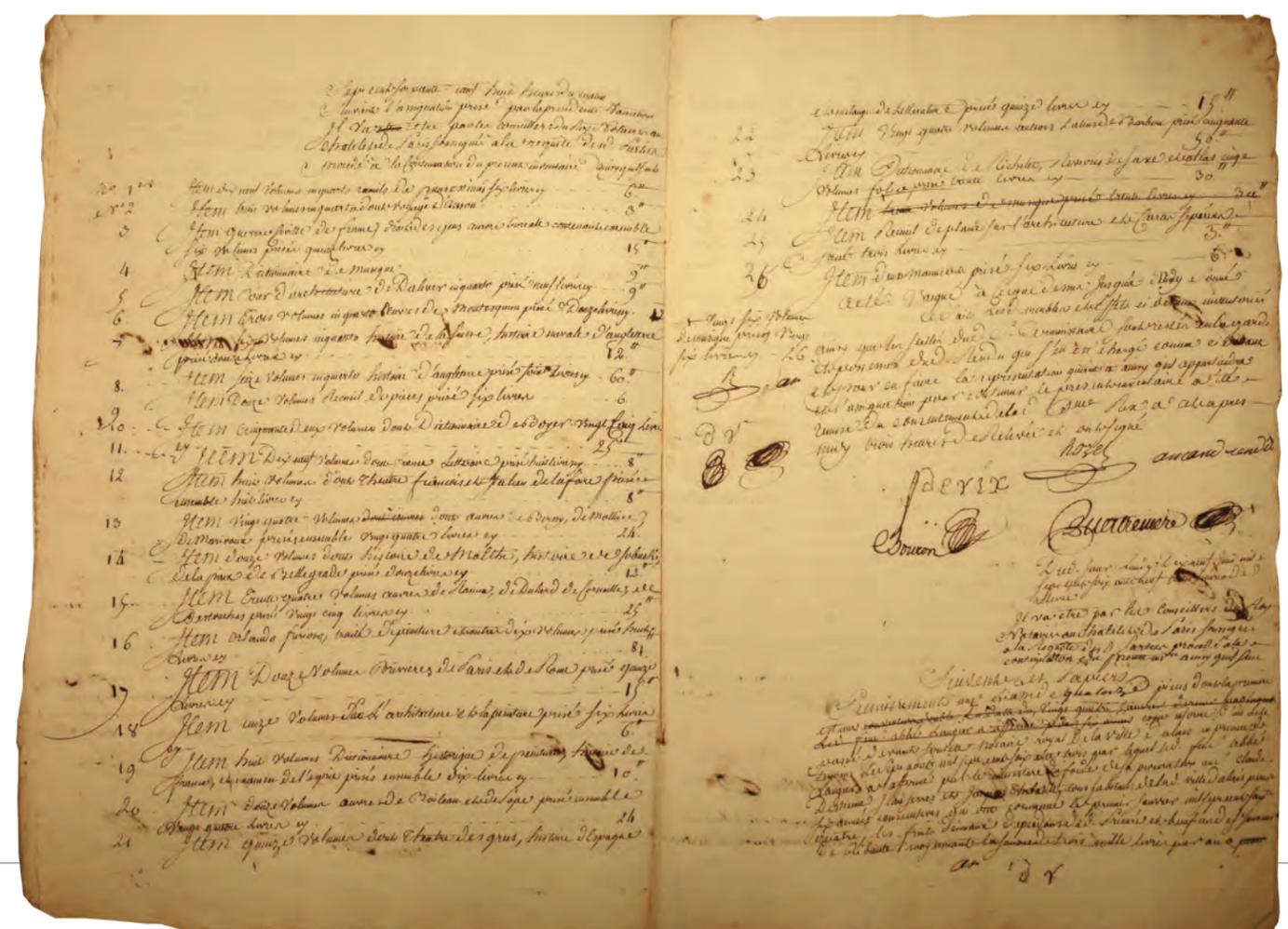
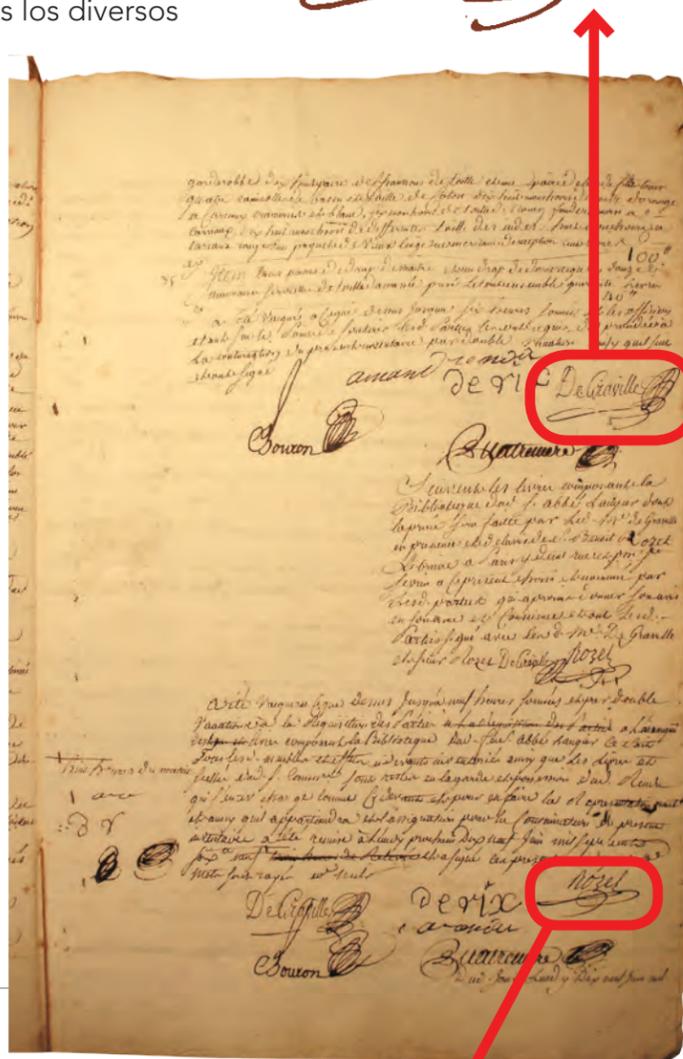
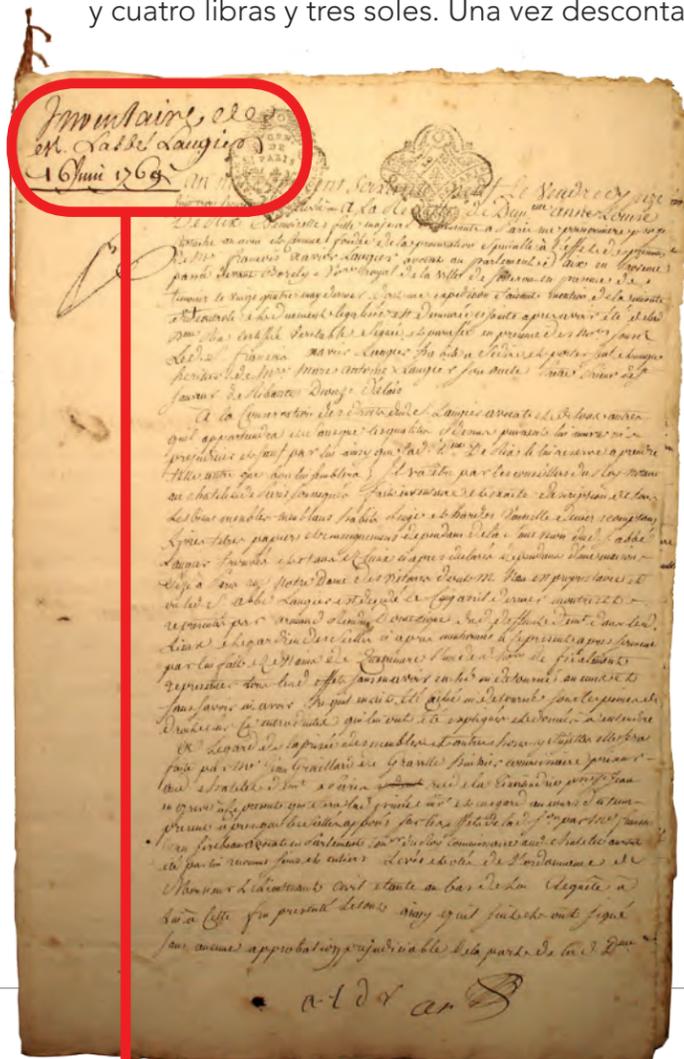
[14] Inventario de la biblioteca de Marc-Antoine Laugier, 1769

[15-16] Inventario de la biblioteca de Marc-Antoine Laugier, 1769

música, uno de pintura, la historia naval de Inglaterra, la historia de Malta, piezas de teatro, el *Orlando Furioso*, obras de Montesquieu, Molière, Racine y Corneille. [13] [14] [15-16]

La venta de las propiedades de Laugier queda a cargo del comisario del Chatelêt, Jean Graillard de Graville. El valor total de la venta de los objetos es de tres mil setecientos setenta y cuatro libras y tres soles. Una vez descontados los diversos

gastos administrativos del proceso, la suma se reduce a dos mil cuatrocientas sesenta y seis libras, trece soles y tres denarios. El 7 de octubre de 1769 finaliza el proceso de reconocimiento y pago de las deudas de Marc-Antoine Laugier, quedando su herencia reducida a la suma de trece soles y nueve denarios, cantidad incluso insuficiente para adquirir un volumen de la segunda edición del *Essai sur l'Architecture*.¹²

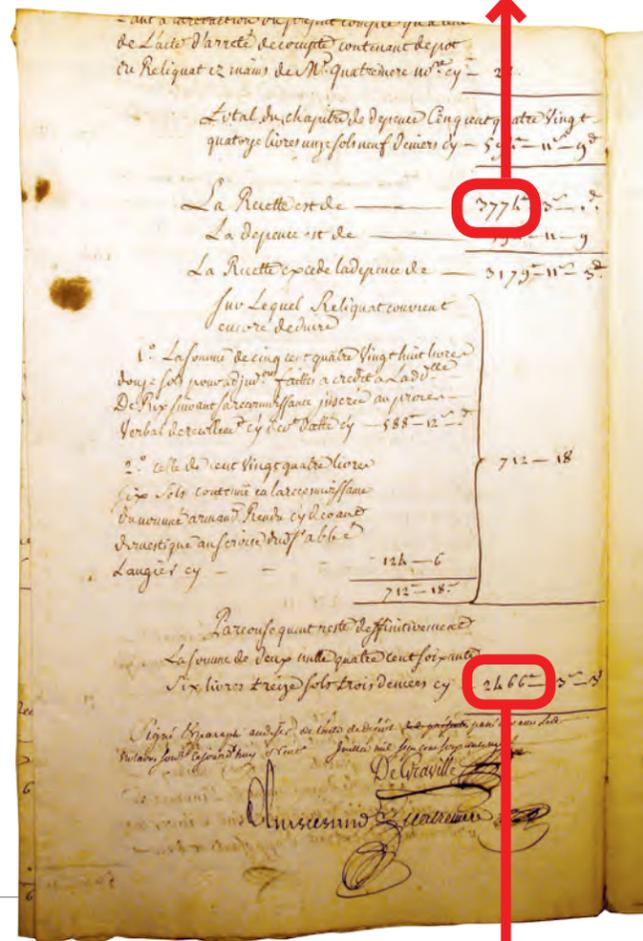
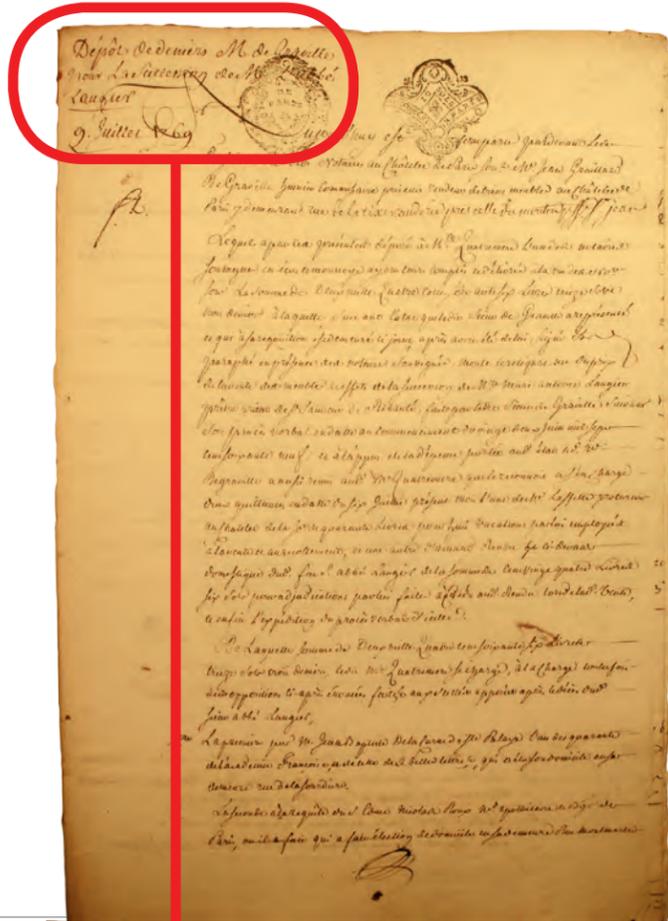


Immitaire, etc.
et. Laugier
16 Juin 1769

Nozel

[17-18] Venta de las propiedades de Marc-Antoine Laugier

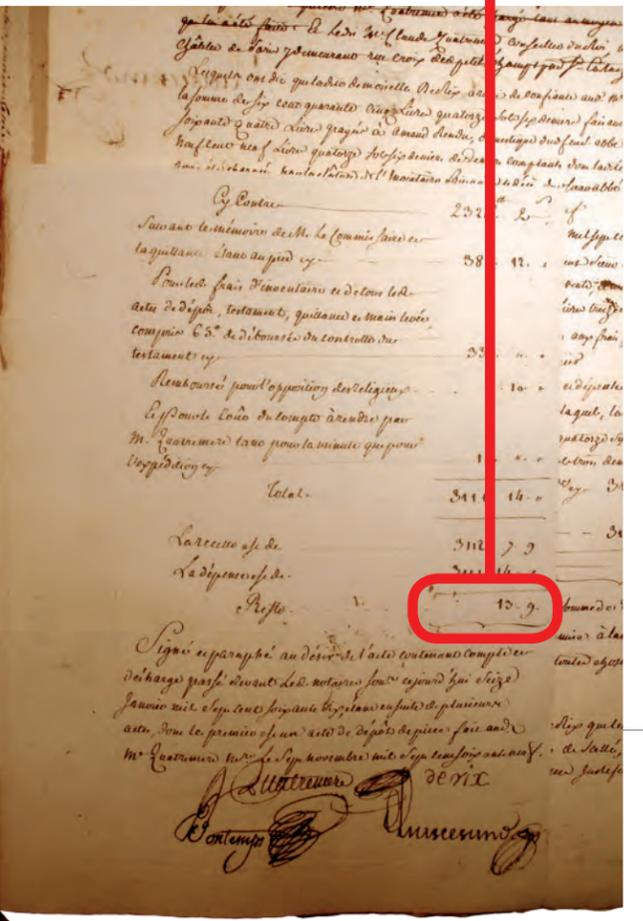
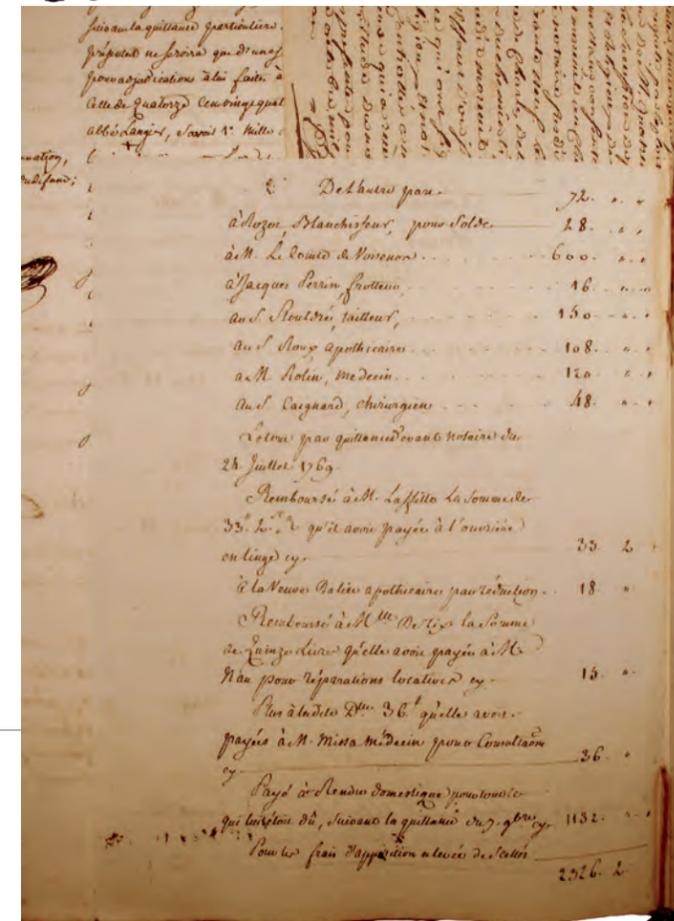
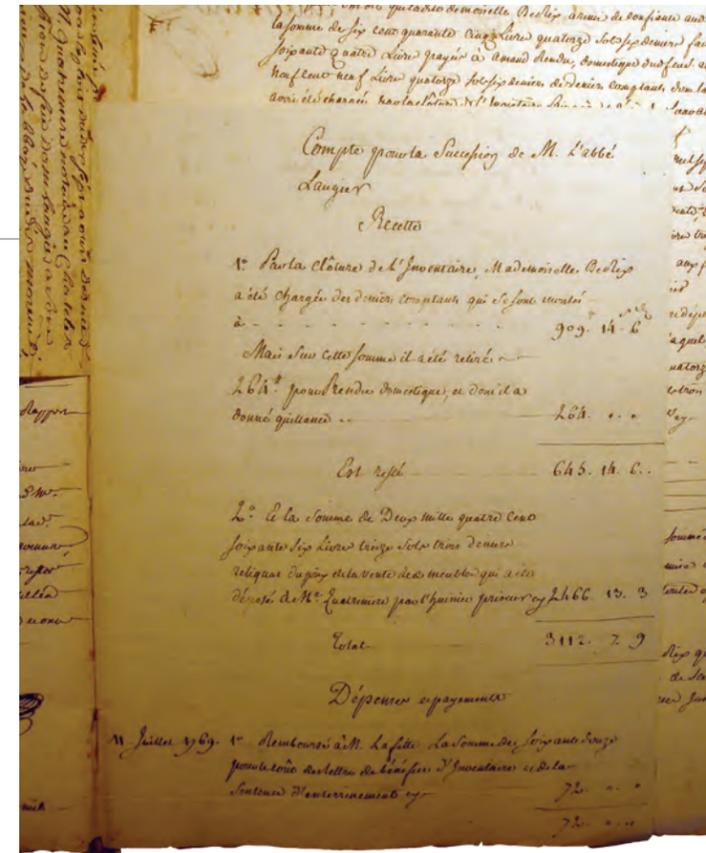
La fama de Laugier perdura, irónicamente, más por el grabado que ilustra su libro que por las ideas que en él expone.¹³ Este grabado, al parecer de todos los historiadores, ilustra pacíficamente la idea de la cabaña primitiva como origen de la arquitectura. Sin embargo, basta una mirada más atenta a la imagen para percibir que detrás de su apacible apariencia se encuentran agazapados infinidad de detalles inquietantes. [17-18] [19-21]¹³



Dépôt de deniers M. de Laugier
pour la succession de M. de Laugier
9. Juillet 1669

2466

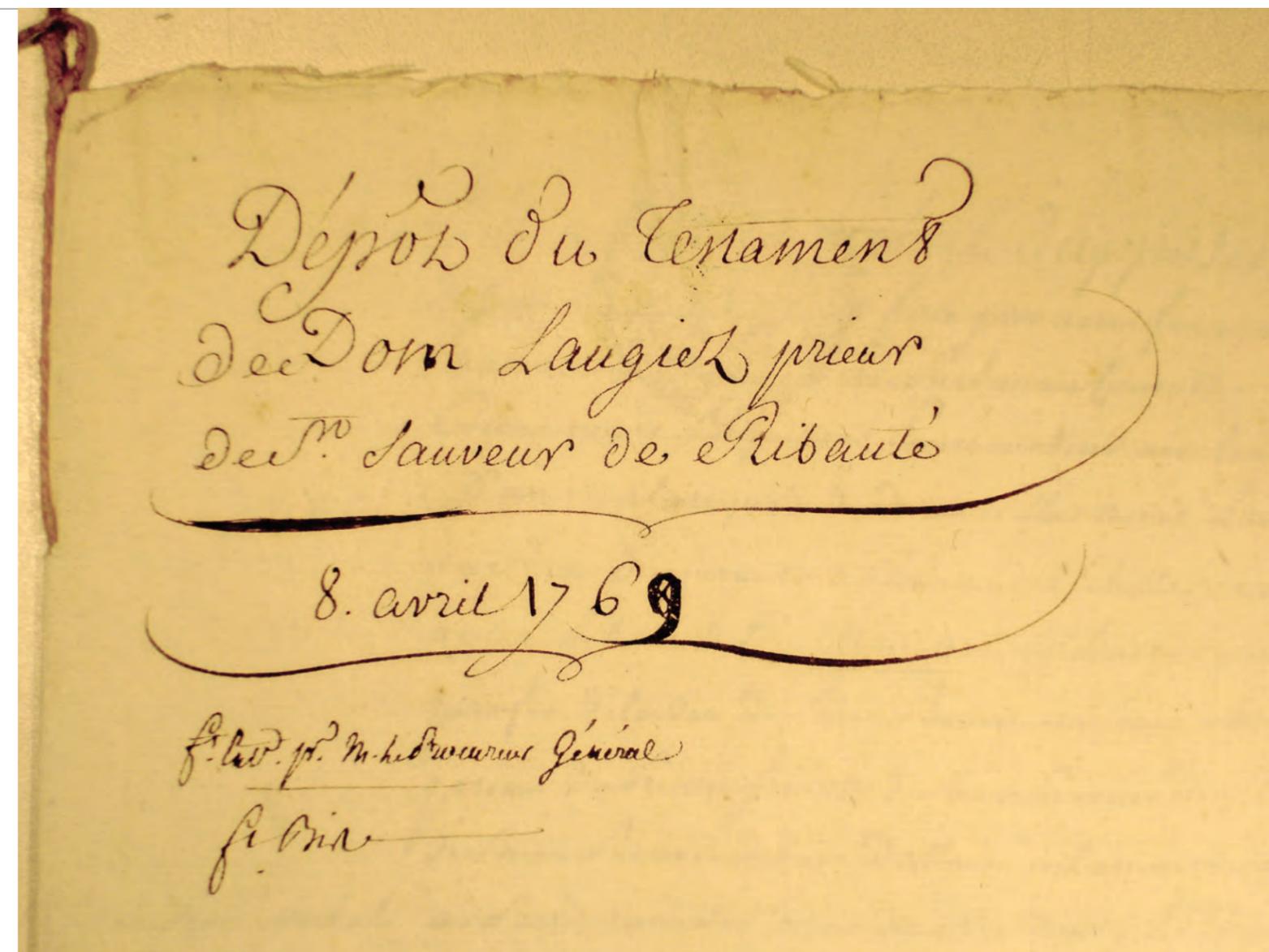
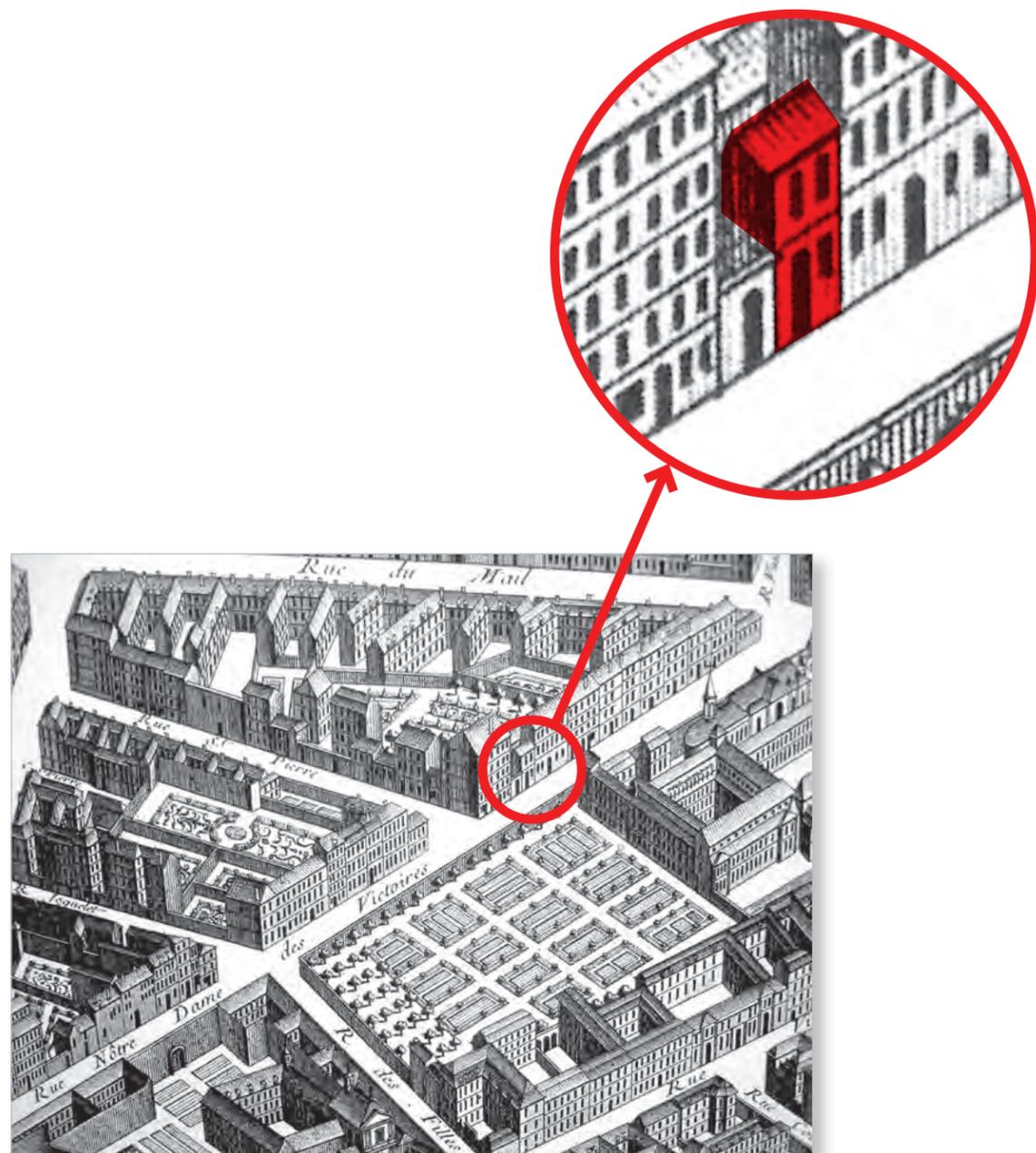
[19-21] Venta de las propiedades de Marc-Antoine Laugier



15.9.

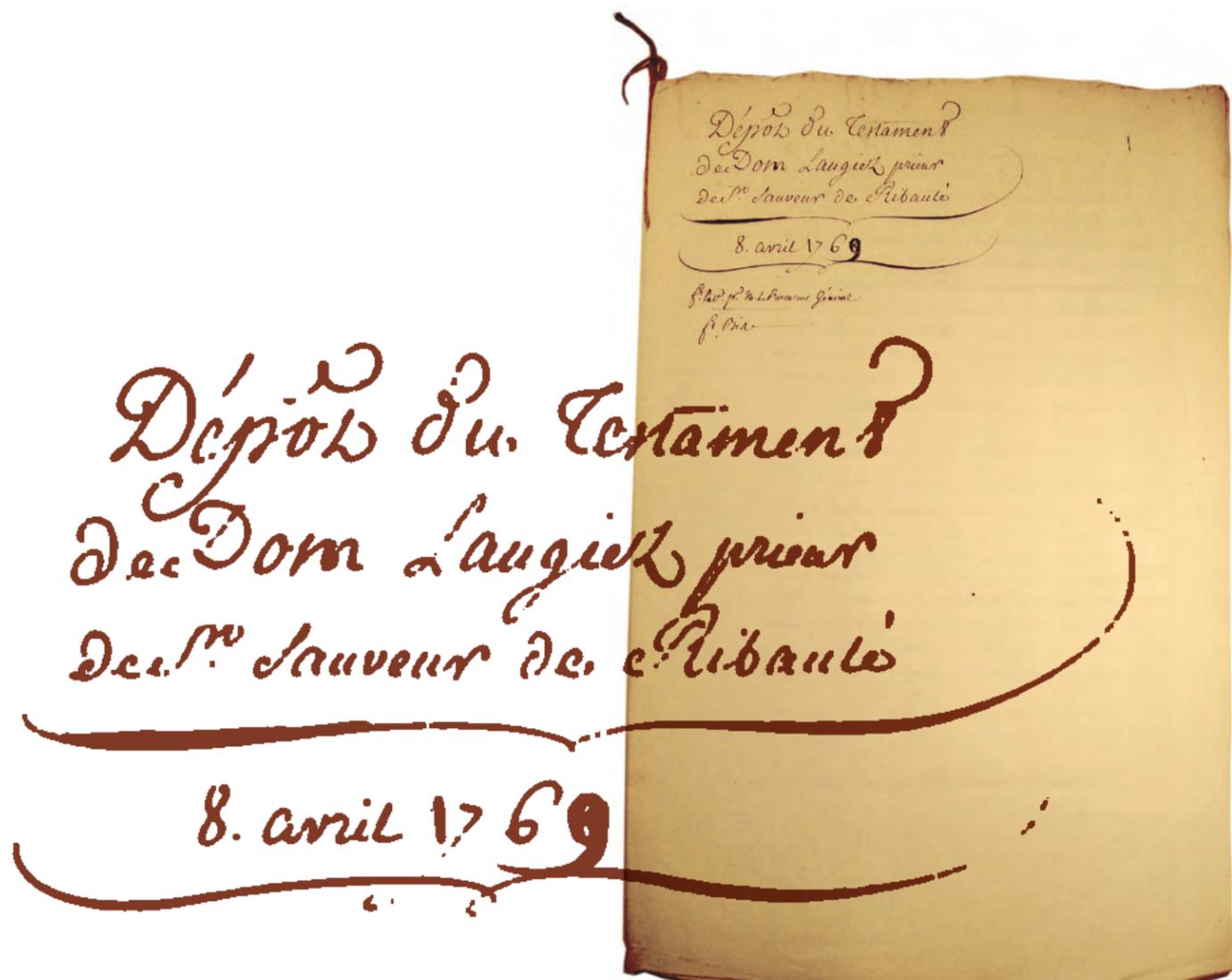
15.9.

2466

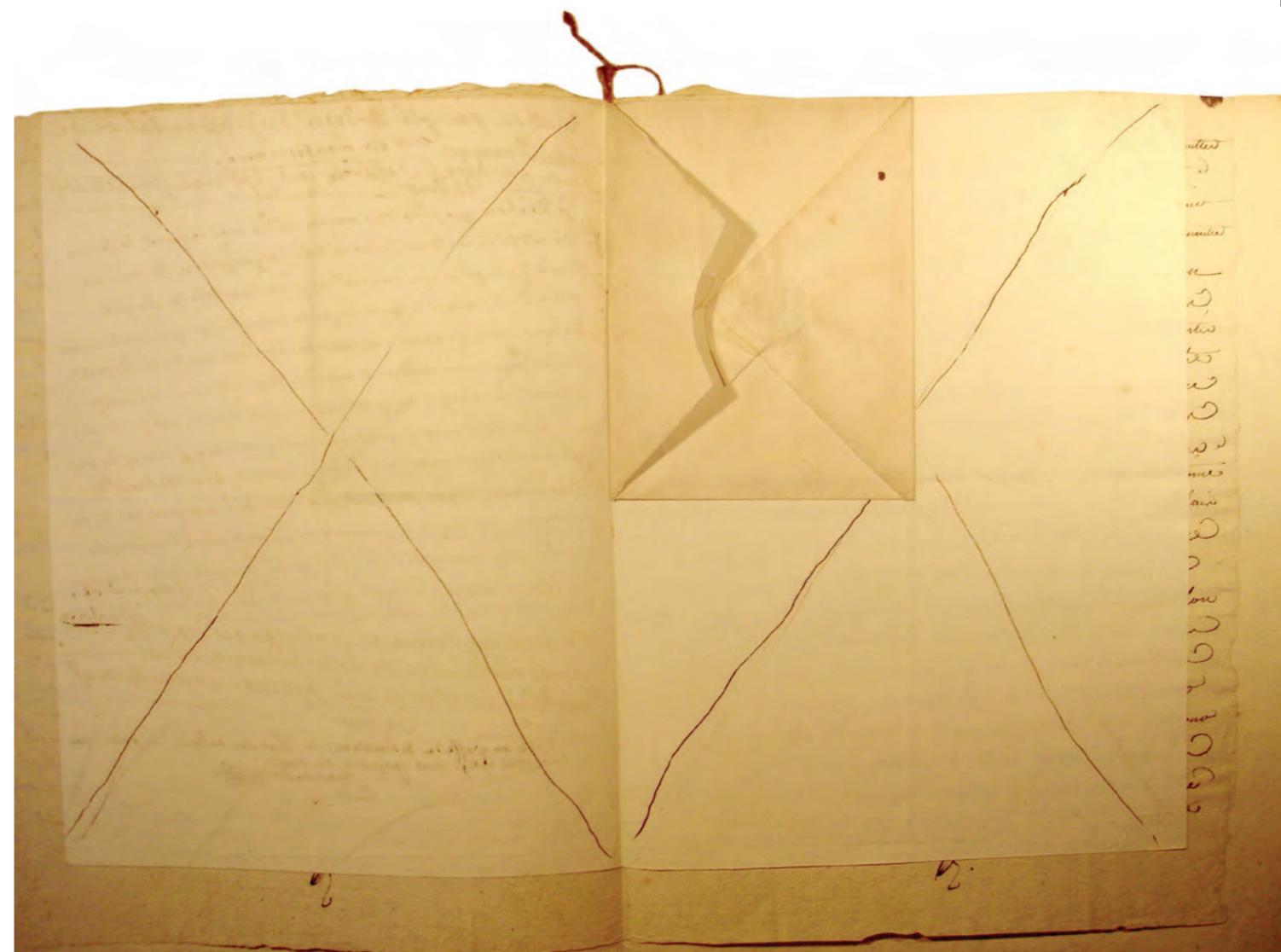


[22] Lugar de fallecimiento de Marc-Antoine Laugier

[23] Testamento de Marc-Antoine Laugier



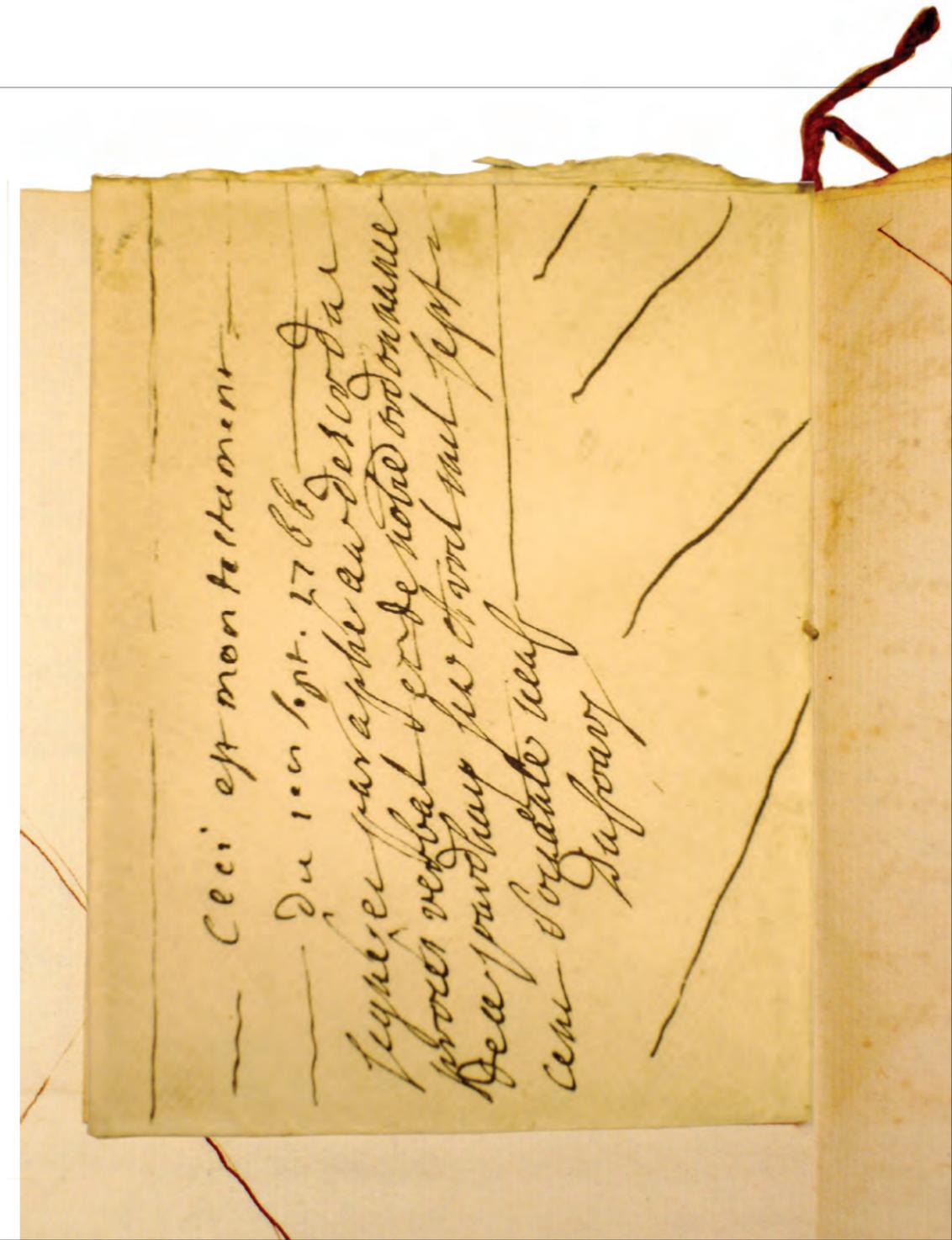
[24] Testamento de Marc-Antoine Laugier



[25] Testamento de Marc-Antoine Laugier



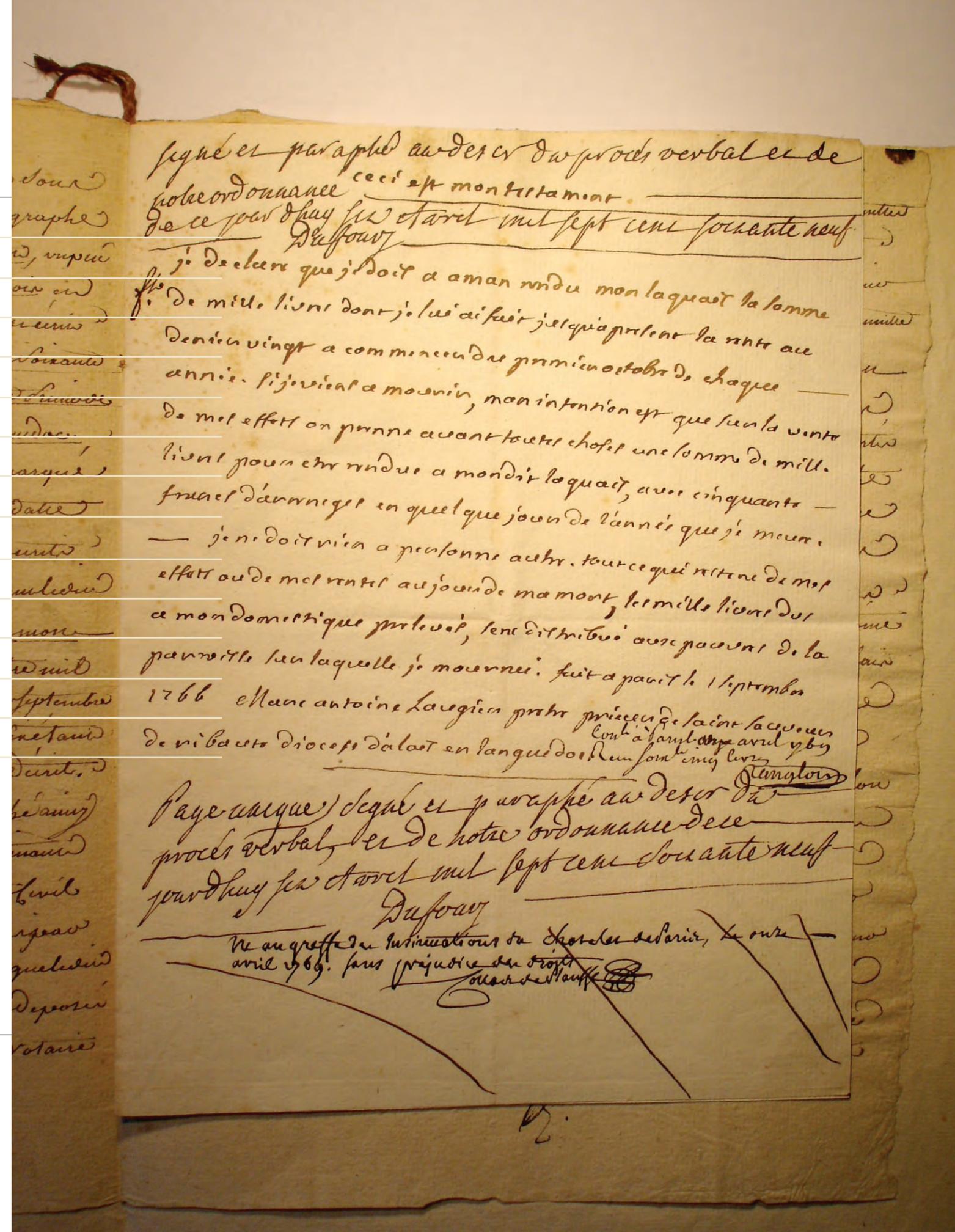
[26] Testamento de Marc-Antoine Laugier

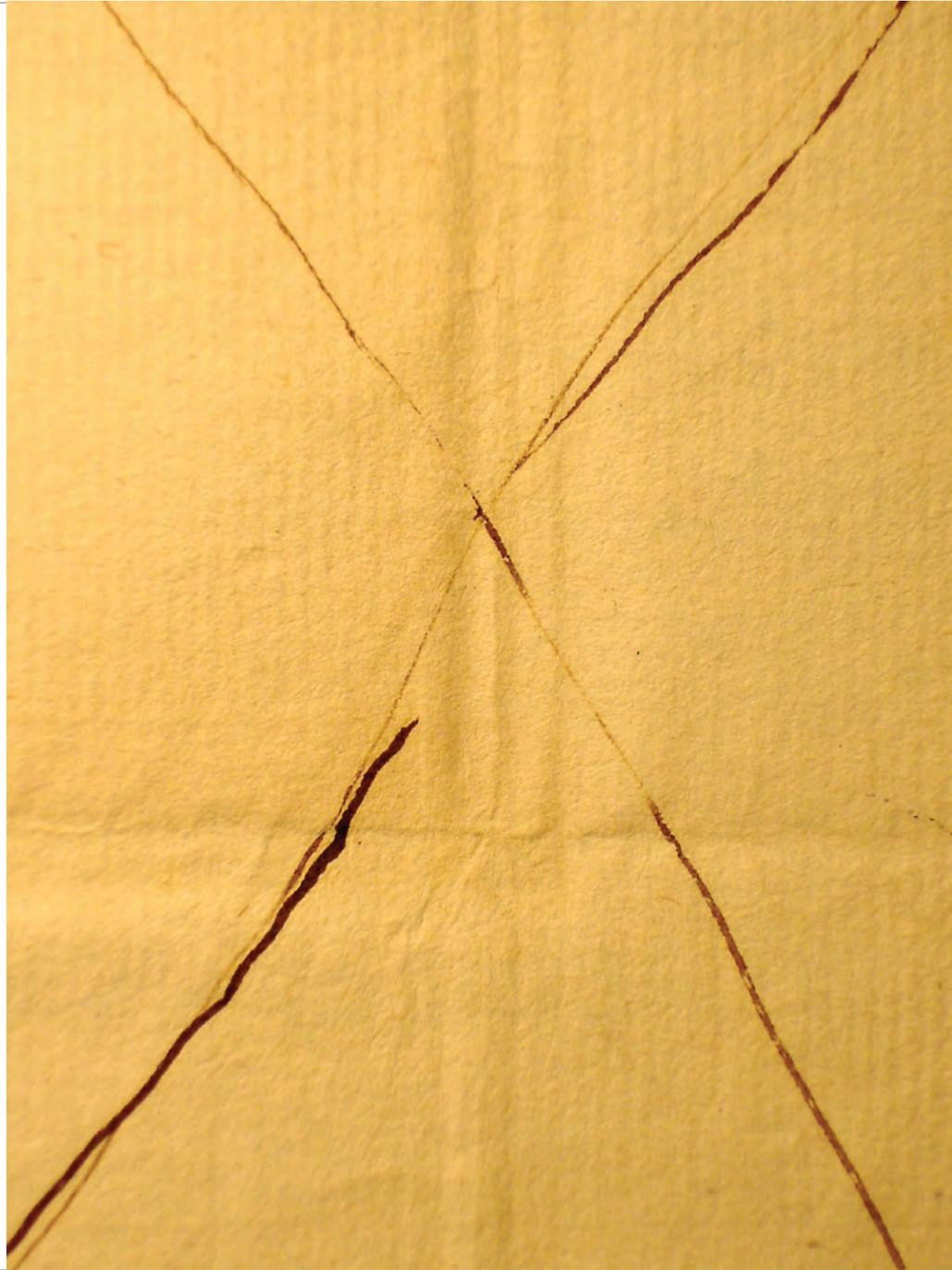


[27] Testamento de Marc-Antoine Laugier

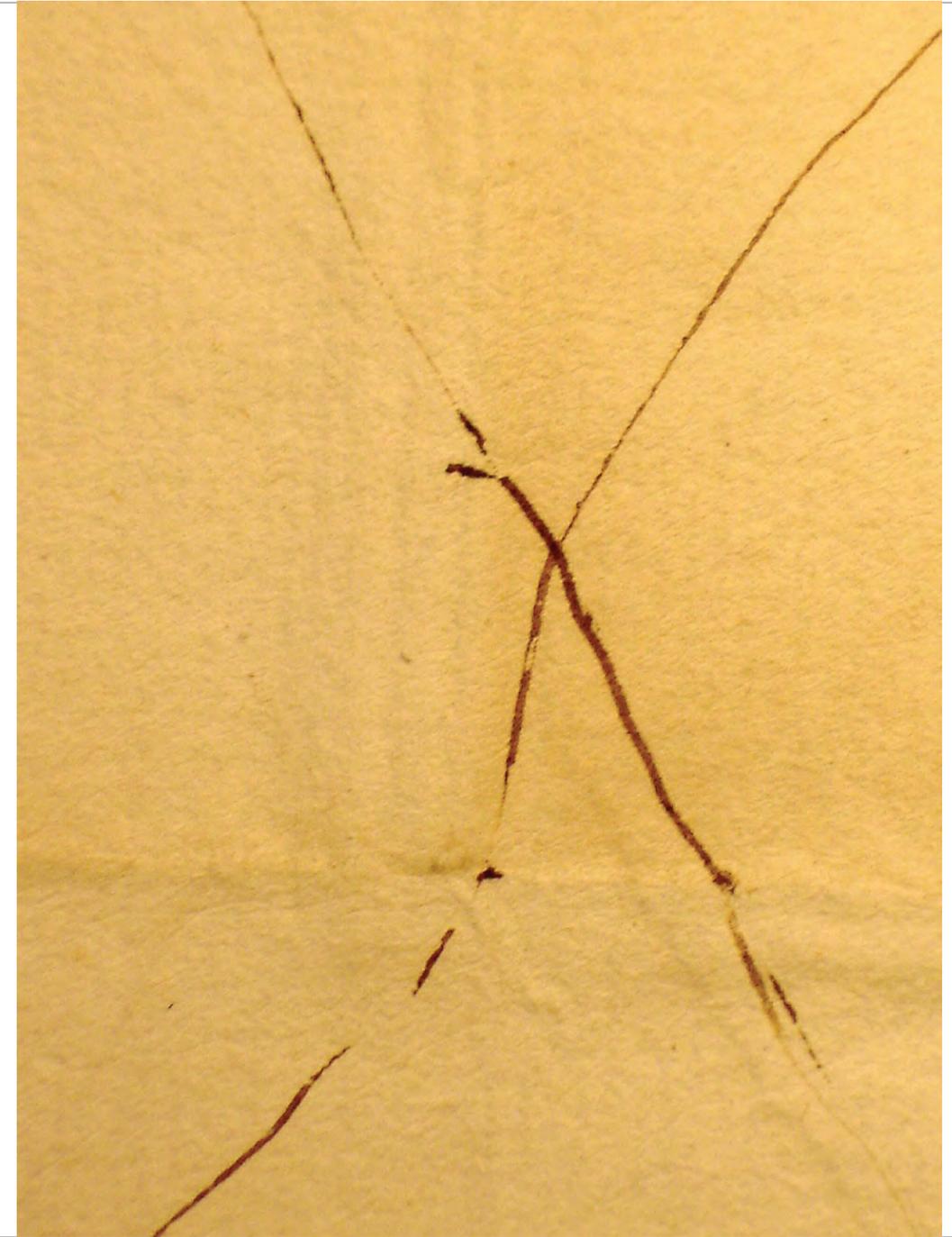
“ Yo declaro que debo a Arman Rendu, mi criado, la suma de mil libras de las cuales he realizado la renta el último veinte al comenzar el primero de octubre de cada año. Si llego a fallecer, mi intención es que sobre la venta de mis efectos se tome ante todo una suma de mil libras para pagarle a mi criado, con cincuenta francos por concepto de arras en cualquier día del año en que muera. No debo nada a nadie más. Todo lo que quedará de mis efectos o mis rentas el día de mi muerte, sin contar las mil libras entregadas a mi criado, será distribuido a los pobres de la parroquia en donde muera. Hecho en París, el 1 de septiembre de 1766. Marc-Antoine Laugier, sacerdote predicador de Saint Sauveur de Ribauté diócesis de Alais, Languedoc.¹³ ”

“ Je declare que je dois à arman rendu mon laquais la somme de mille livres dont je lui ait fait jusqu'à present la rente au dernier vingt a commencer du premier octobre de chaque année. Si je viens à mourir, mon intention est que sur la vente de mes effets on prenne avant toutes choses une somme de mille livres pour etre rendue à mondit laquais, avec cinquante francs d'arrerages en quelque jour de l'année que je meure. Je ne dois rien a personne autre. Tout ce qui restera de me effett ou de mes rentes au jour de ma mort, les mille livres dus a mon domestique prelevés, sera distribué aux pauvres de la paroisse sur laquelle je mourrai. Fait à Paris le 1 septembre 1766. Marc antoine laugier pretre prier de sain sauveur de ribeaute diocese d'alais en languedoc ”





[29] Testamento de Marc-Antoine Laugier



[30] Testamento de Marc-Antoine Laugier

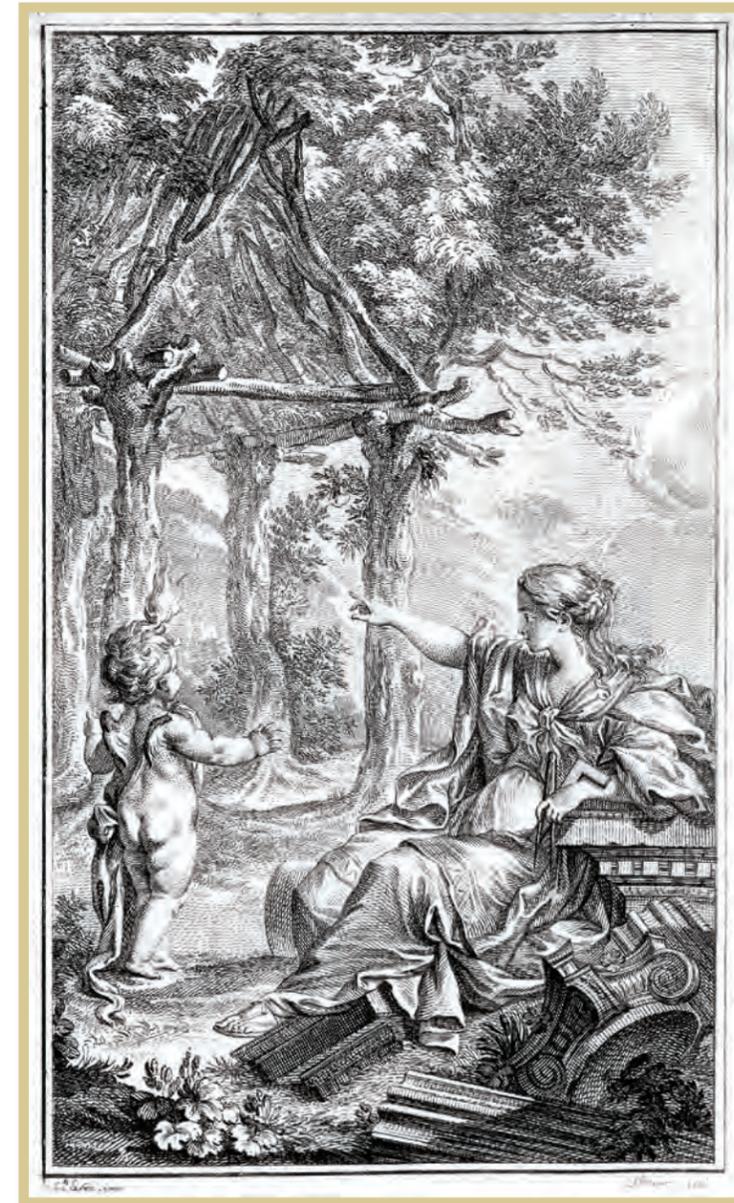


En algunas ocasiones el hábito de la mirada suele recubrir de indiferencia los objetos, condenándolos a una vida signada por la banalidad, al punto de volverlos invisibles a pesar de su presencia. Este ha sido el destino de la imagen que desencadena, como un reflejo automático, la idea del origen de la arquitectura.

Apareció por primera vez en 1755, como frontispicio de la segunda edición del *Essai sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier. Desde entonces no ha cesado de ser reproducida en todo libro de arquitectura, contagiando a la leyenda escrita que la acompaña del mismo mal. Nadie se sorprende al encontrarlas juntas: son como hermanas gemelas inseparables. Leer los párrafos iniciales del primer capítulo, ya obliga a reproducir la imagen en nuestra mente: verla nos conduce a repetir en silencio el relato fantástico de Laugier sobre el hombre en sus orígenes.

“ En arquitectura sucede como en el resto de las artes: sus principios se fundan en la simple naturaleza, & en el proceder de esta se encuentran claramente marcadas las reglas de aquélla. Consideremos al hombre en su primitivo origen, sin más auxilio, sin más guía que el instinto natural de sus necesidades. Necesita un lugar donde reposar. Al borde de un tranquilo riachuelo ve un prado; su naciente verdor agrada a sus ojos, su tierna pelusa le invita; va hacia él & , cómodamente tendido sobre este coloreado tapiz, ya sólo sueña en disfrutar en paz de los dones de la naturaleza; nada le falta, no desea nada. Pero pronto el ardor del sol, que le quema, le obliga a buscar cobijo. Ve un bosque que le ofrece el frescor de sus sombras, corre a esconderse en su espesura, & vedlo aquí contento. Sin embargo, mil vapores elevados al azar se encuentran & se reúnen, el aire se cubre de espesos nubarrones, una espantosa lluvia se precipita como un torrente sobre este delicioso bosque. El hombre, mal protegido

al abrigo de sus hojas, no sabe ya cómo defenderse de la incómoda humedad que lo penetra por todas partes. Descubre una caverna, se desliza en ella & se encuentra en lugar seco, se aplaude por su hallazgo. Pero nuevos sinsabores le hacen sentirse a disgusto también en esta estancia. Aquí está en las tinieblas, respira un aire malsano. Sale, pues, dispuesto a suplir con su industria las desatenciones & las negligencias de la naturaleza. El hombre quiere construirse un alojamiento que lo proteja sin enterrarlo. Unas ramas caídas en el bosque son los materiales apropiados para su propósito. Escoge cuatro de las más fuertes, las levanta perpendicularmente & las dispone formando un cuadrado. Encima pone otras cuatro atravesadas & sobre estas levanta, partiendo de dos lados, un grupo de ramas que, inclinadas contra sí mismas, se encuentran en el punto alto. Cubre esta especie de tejado con hojas, lo bastante juntas para que ni el sol ni la lluvia puedan traspasarlo, & ya está el hombre alojado.¹ ”



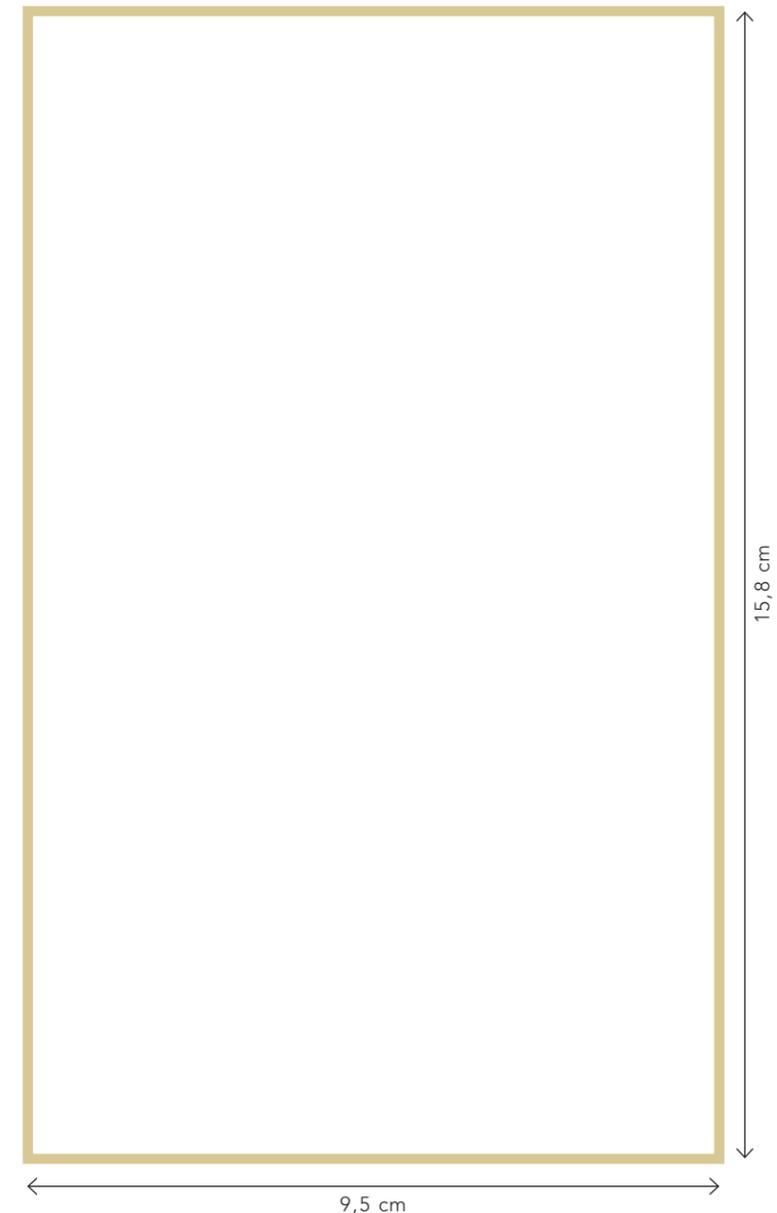
[1] Frontispicio del *Ensayo sobre la Arquitectura*, Laugier, 1755

En principio no cabe duda de que se trata de la ilustración del relato que ofrece Laugier en los primeros párrafos del capítulo primero de su ensayo. La cabaña primitiva es, sin duda, el resultado de la industria del primer hombre para darse un abrigo, que luego se convertirá en el modelo de toda la arquitectura.

La escena se desenvuelve en un espacio abierto, bajo un cielo parcialmente nublado. En el primer plano, al lado derecho, aparecen los fragmentos de algún orden arquitectónico. Más atrás, una mujer —personificación de la arquitectura— se encuentra sentada y, al tiempo que parece observar un pequeño ángel, indica con su mano derecha la construcción que se encuentra al fondo, en un segundo plano. Se trata de una construcción en madera. Cuatro troncos sostienen una cubierta inclinada. El ángel observa admirado la construcción.

En 1896, Émile Delignières describe la imagen del grabado del frontispicio del *Essai sur l'Architecture*, en su catálogo razonado sobre la obra del grabador Jacques Aliamet:

La figura mide 15.8 cm por 9.5 cm. Tema alegórico. A la derecha, una mujer está sentada sobre la sección de una columna, el brazo izquierdo apoyado sobre una ruina de un monumento y sosteniendo un compás y una escuadra. Ella señala, con su otra mano, a un genio, cuya cabeza está coronada por una llama, unos árboles en número de cuatro, que dibujan la carpintería de una habitación primitiva cuya cubierta está conformada por las ramas de esos árboles.²



Gravure
Le P. Langier [sic] –essai
sur l'architecture. Paris,
Duchesne, 1755
Frontispice

Sujet allégorique. A droite, une femme est assise sur un tronçon de colonne, le bras gauche appuyé sur un débris de monument et tenant un compas et une équerre. Elle montre, de l'autre main, à un génie, dont la tête est surmontée d'une flamme, des arbres, au nombre de quatre, qui figurent la charpente d'une habitation primitive dont la toiture est formée par les branches de ces arbres.

H 0.158mm; L 0.095mm
Delignières É.
Catalogue raisonné de l'oeuvre
gravé de Jacques Aliamet.
Paris, Rapilly, 1896. p.173

[2] La cabaña y el hombre primitivo

[3] La cabaña al borde de un río

La descripción de Delignières llama la atención sobre algunos detalles en particular. La sección de columna sobre la cual está sentada la mujer y que apenas se asoma detrás de su cuerpo, unos fragmentos de arquitectura, que serían para él en realidad ruinas de algún monumento, además, la escena relata el momento preciso de un diálogo de miradas entre la mujer y un pequeño genio que tiene



[4] Grabado original

su cabeza coronada por una llama. Sin embargo, una observación más cuidadosa basta para perturbar la quietud de la costumbre.

Ciertamente, la duración de la mirada sobre la imagen la va minando poco a poco, hasta la incómoda situación de tener que admitir la presencia de infinidad de detalles inquietantes. Ya no será posible buscar refugio en su apacible realismo, porque no habrá

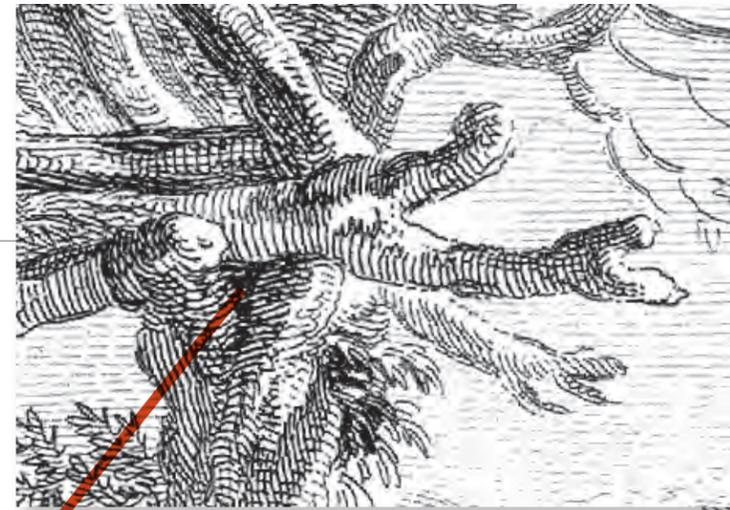
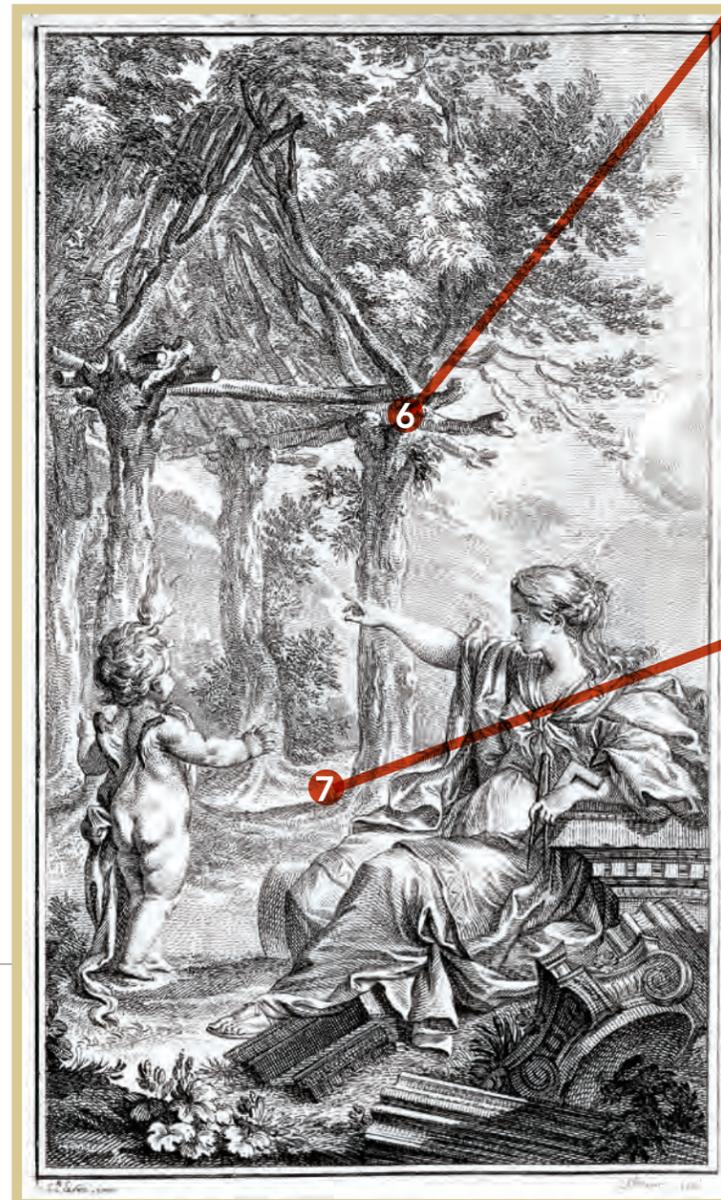


forma de evitar enfrentar la evidente falta de correspondencia entre la imagen y el texto al cual se dice que hace referencia.

En la imagen no hay rastro alguno del hombre primitivo, o huellas que permitan inferir su intervención. Los troncos de la construcción no parecen haber estado sometidos a ninguna manipulación ni se evidencia el uso de herramientas, no hay señales de manipulación técnica en la articulación entre las partes de la construcción, ni la presencia de fibras que garanticen el amarre de las piezas. En el paisaje no se perciben las corrientes de agua que describe el texto, ni los frondosos bosques para ocultarse bajo su sombra, ni grutas próximas que ofrezcan cobijo y protección ante la inclemencia del tiempo.

[2] [3] [4]

Las raíces de los troncos de los árboles crecen de forma natural, enraizadas en el terreno, mientras que en el relato los troncos son previamente cortados y dispuestos perpendicularmente formando un cuadrado. El punto de encuentro entre el tronco del



árbol a la derecha, el travesaño de madera y las ramas de la cubierta, se resuelve con la ayuda de un mero artificio para engañar el ojo: el grabador modifica la textura para aparentar la existencia de los diferentes elementos.

Por otra parte, es imposible calcular la altura de la construcción a partir del diámetro de los troncos de los árboles, como tampoco es posible determinar la distancia del objeto con respecto a la mujer y al pequeño ángel: entre ellos parece existir una distancia infinita. [5] [6] [7] [8] [9] [10]

[5] Grabado original

[6] Detalle de la extraña unión entre la cubierta, el entablamento y la columna

[7] Detalle de los troncos de los árboles surgiendo a partir de sus raíces naturales

[8] Grabado original



[9] Posible cabaña rectangular

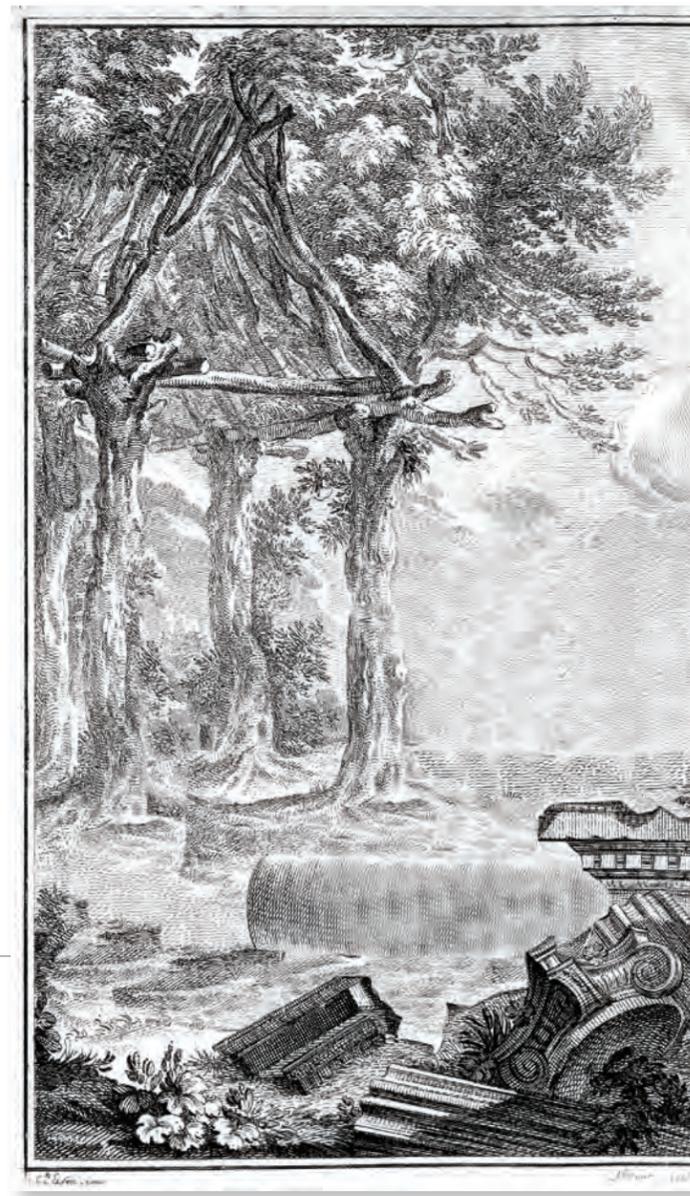
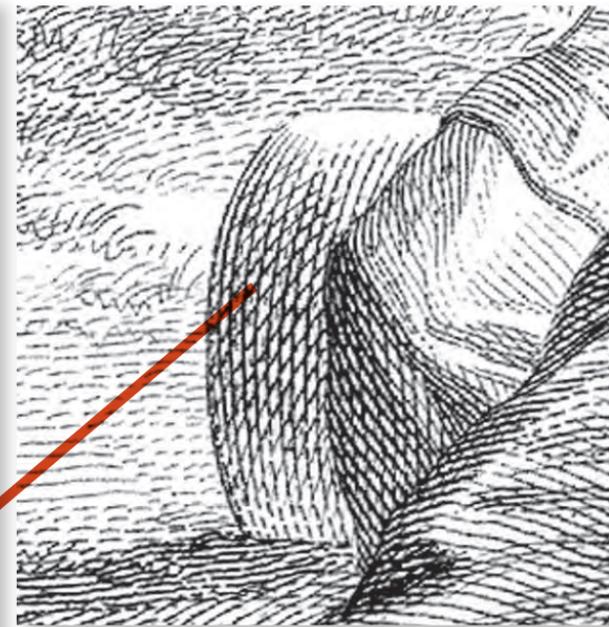


[10] Posible cabaña cuadrada

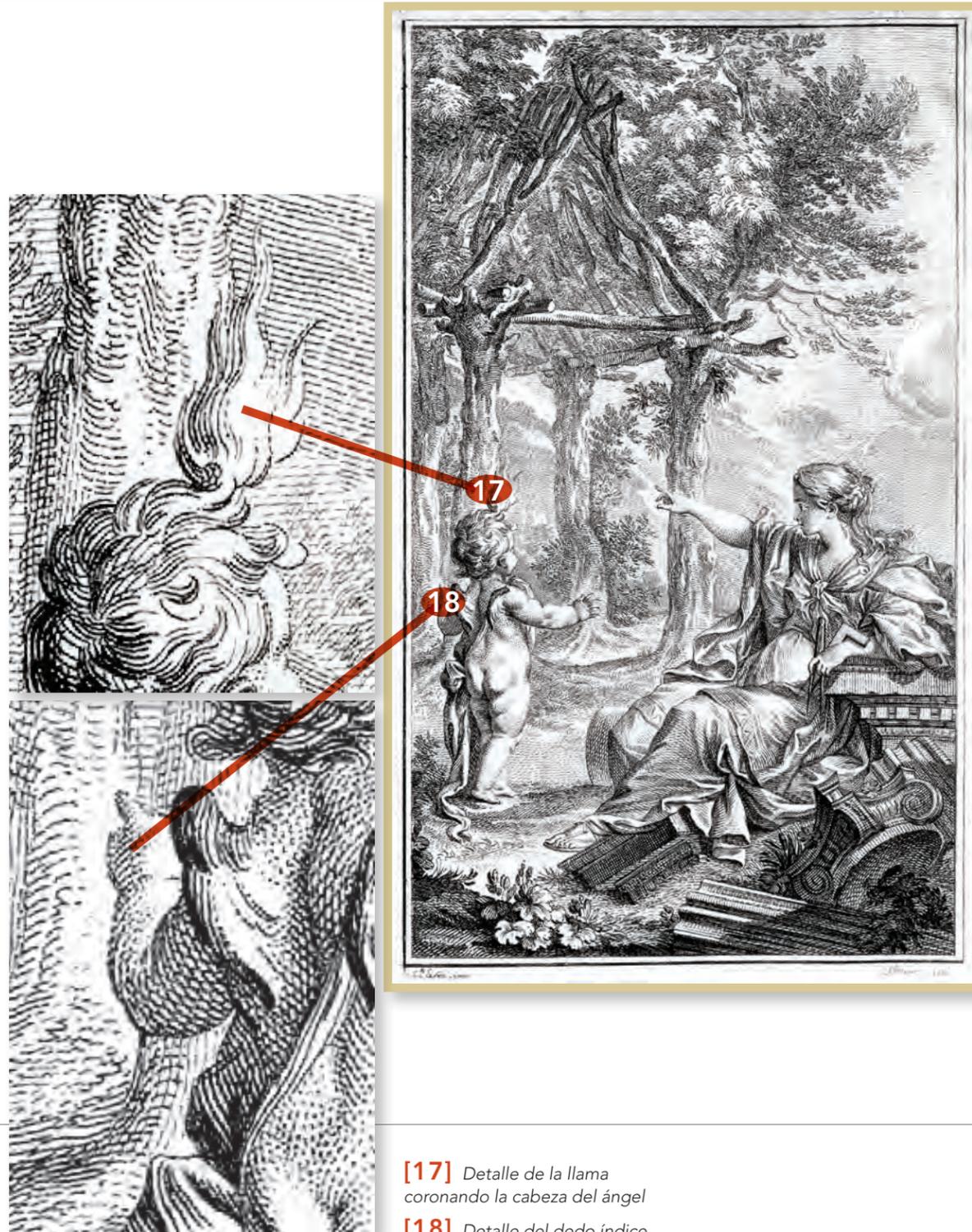


[11] Grabado original**[12]** Detalle del fragmento de la columna detrás de la mujer**[14]** Localización de la columna sin acanalar**[15]** Aumento del diámetro de la columna para servir de apoyo a la mujer

El fragmento de columna sin acanalar, sobre el cual parece estar sentada la mujer y que llama la atención de Delignières, se encuentra en realidad en un plano posterior y a una altura más baja. Si se observan con atención los pliegues del peplo de la mujer, se advierte que la curvatura de su cuerpo no coincide con la altura del diámetro de la columna, y por lo tanto no puede servirle de soporte para sentarse. **[11] [12] [14] [15]**



[16] Grabado original



[17] Detalle de la llama coronando la cabeza del ángel

[18] Detalle del dedo índice de la mano izquierda del ángel señalando hacia la cabaña

El tamaño de la figura del ángel no se somete a las leyes de la proporción, es demasiado grande. La localización de sus pies sobre la base permite comprobar que él se encuentra ubicado en un espacio intermedio entre la construcción y la mujer. Su cuerpo está en escorzo, levemente girado hacia la derecha y dándoles la espalda a la mujer y al espectador. Es



[19] El ángel en el primer plano de la composición

[20] El ángel frente a la mujer consigue observar el gesto que ella hace con su mano derecha

[21] Grabado original. Desproporción del cuerpo del ángel, localización entre la mujer y la construcción

[22] El ángel en la misma posición pero en un tamaño adecuado a la proporción

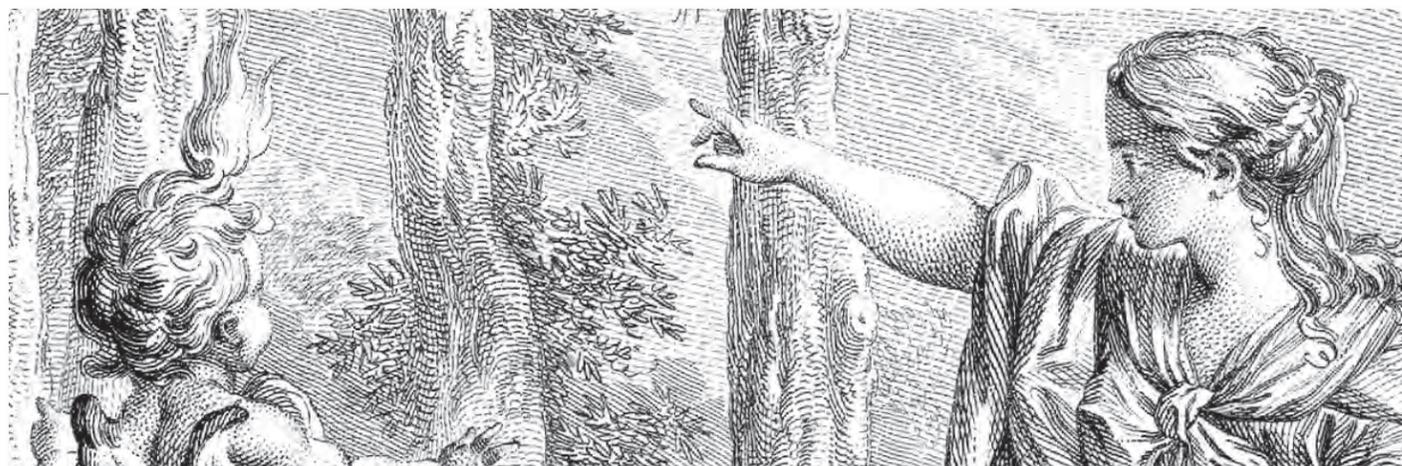
[23] Ángel situado bajo la cabaña, pérdida de la medida de la construcción en madera

imposible por lo tanto la comunicación visual entre los dos personajes del grabado como sugiere Delignières. El ángel no está en capacidad de observar el gesto que ella hace con su brazo derecho. La llama en su frente es signo de admiración con respecto a lo que tiene enfrente a sus ojos y no al mensaje de la

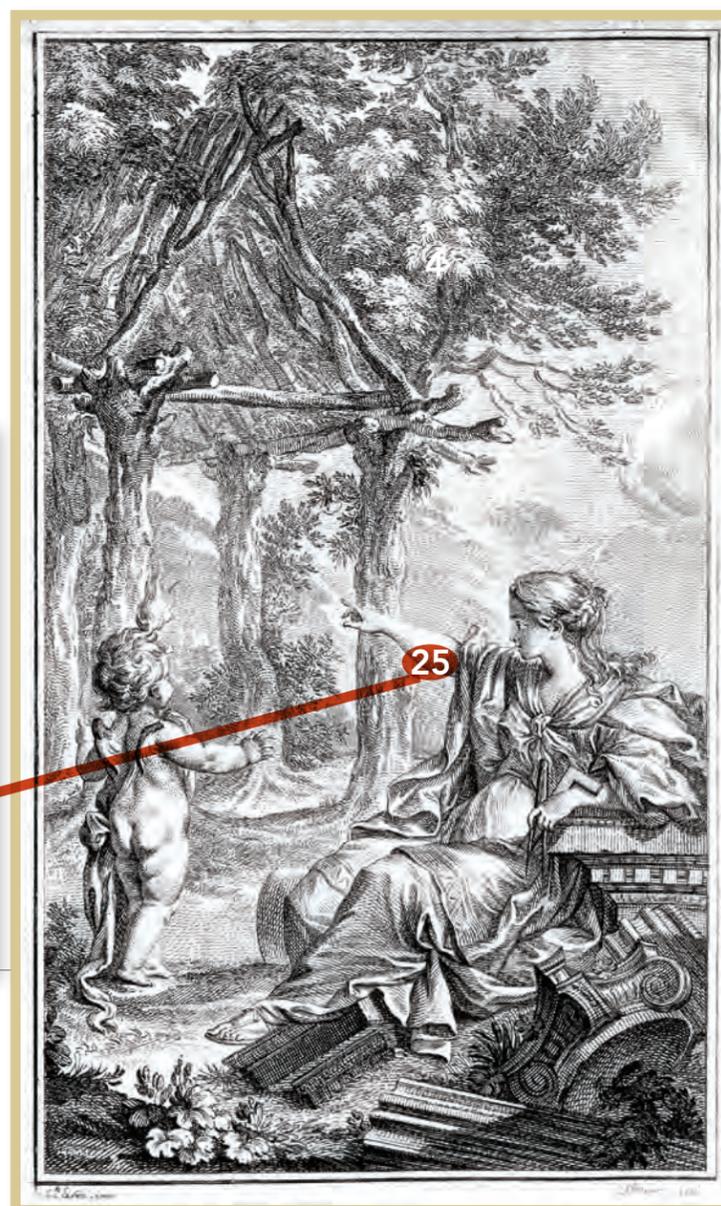
mujer. Su mano derecha tiene la palma abierta y contrasta con el gesto que produce un mayor desconcierto: el dedo índice de su mano izquierda —apenas perceptible— es el que en realidad señala hacia la construcción.

[16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23]





[26] Plano de las miradas del ángel y de la mujer



[25] Detalle del brazo ligeramente elevado de la mujer

[24] Grabado original.

La interpretación habitual del grabado reposa en la convicción de que el leve gesto del brazo levantado de la mujer indica hacia la cabaña, ante la mirada atenta del ángel. Sin embargo, el ángulo de elevación del brazo de la mujer no es suficiente para indicar el objeto, y más bien parece señalar un lugar indeterminado entre el ángel y la construcción. El cuerpo de la mujer ocupa una situación incómoda: mientras que el rostro permanece de perfil, el torso gira en una dirección contraria a sus piernas. La voluptuosidad de su cuerpo parece responder más a un estado de gestación avanzado que a la representación habitual de las figuras femeninas. Al ocupar el primer plano de la composición, su gesto solo puede ser percibido por el espectador que contempla la imagen.

[24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] [31]

[27] Grabado original



[28] La mujer no señala la cabaña



[29] La mujer señala y observa la cabaña



[30] La mujer ocupa el primer plano de la composición, su gesto va dirigido al espectador

[31] El ángel ocupa el segundo plano de la composición y por lo tanto es imposible que sea testigo de las acciones de la mujer



Ahora bien, los fragmentos de arquitectura no pueden ser interpretados como restos de una ruina. Para que ello suceda, sería necesario percibir el deterioro del material, la corrosión producto de las inclemencias del tiempo y la aparición de la vegetación que carcome lentamente la materia inerte. Con los fragmentos existentes es imposible recomponer una forma unitaria como la de un monumento, y la manera en que están dispuestos sobre el lugar no parece obedecer a la inercia de la gravedad que daría como resultado un amontonamiento de las diferentes piezas.

[32] Detalle en el primer plano de un fragmento que parece ser un arquitrabe

[33] Detalle de un capitel compuesto

[34] Detalle de un fuste de la columna y de una pilastra parcialmente bajo tierra

[35] Detalle de la porción de un entablamento

Los fragmentos están dibujados con gran precisión y detalle, ocupan una porción del espacio claramente diferenciada del espacio de la construcción en madera, y se encuentran alineados en una secuencia precisa que parte de **[32]** un primer elemento en diagonal y parcialmente cubierto por una sombra; luego **[33]** un

capitel compuesto, ligeramente inclinado, **[34]** un anillo del fuste de la columna, y el remate de una pilastra bajo los pies de la mujer, parcialmente bajo tierra, **[35]** una porción del entablamento y sus dentículos, completamente horizontal y sobre el cual la mujer apoya su antebrazo izquierdo.



[36] Detalle del fuste de una columna sin acanalar**[37]** Troncos de los árboles frontales y rectos**[38]** Troncos de los árboles posteriores curvos**[39]** Composición en profundidad que muestra la relación entre los elementos de la arquitectura y el tronco del árbol como origen natural de la columna

Más al fondo y ya simplemente esbozada, **[36]** la silueta del fuste de la futura columna sin acanalar. Finalmente, **[37]** los dos primeros troncos de los árboles están desprovistos de sus ramas, son de circunferencia uniforme y perfectamente rectos, a diferencia de **[38]** los troncos de los árboles del último plano, que dejan aparecer sus ramas en el nacimiento de las raíces y cuyo tronco está deformado, uno en la

parte inferior y el otro en la parte superior. La disposición ordenada de los diferentes fragmentos permite aventurar una lectura **[39]** que va del origen natural de la columna en el tronco del árbol, hasta la confección de una columna y de sus partes perfectamente talladas pero aún no articuladas, como si se encontraran a la espera de las leyes que recompongan la unidad original.



[40] Primer plano de la composición:
fragmento de arquitectura

[41] Segundo plano de la composición:
lugar que ocupa la mujer

[42] Tercer plano de la composición:
lugar que ocupa el pequeño ángel

[43] Cuarto plano de la composición: columna
sin acanalar y primeros troncos de la construcción

La composición general del grabado está dividida en seis planos. En el primer plano **[40]** aparece en diagonal una pieza recta, en el segundo plano **[41]** se encuentran la mujer y los demás

fragmentos, en el tercer plano **[42]** se ubica el ángel, en el cuarto plano **[43]** la silueta de la columna sin acanalar y los primeros dos árboles de la construcción.



[44] Quinto plano de la composición: troncos posteriores de la construcción

[45] Sexto plano de la composición: el horizonte

En el quinto plano **[44]** los árboles posteriores y en el sexto plano **[45]** una pequeña porción del horizonte.

El reconocimiento de los planos sucesivos del grabado permite corroborar las inconsistencias señaladas. El fragmento de columna sin acanalar en el centro de la composición, sobre el cual estaría sentada la mujer, se encuentra en realidad a gran distancia de ella. De la misma manera es imposible que el gesto de la mujer sea observado por el ángel ya que ella se encuentra en un plano anterior, y por lo tanto el ángel no tiene posibilidad de verla. Todo parece indicar que el señalamiento está dirigido al espectador del dibujo.



Finalmente, un detalle que no pertenece propiamente al grabado pero que despierta una mayor inquietud: la ausencia del grabado en la primera edición de 1753 del *Essai sur l'Architecture*.

Esta circunstancia plantea dos preguntas fundamentales cuyas respuestas permiten proponer una nueva interpretación del grabado:

- ¿Por qué la primera edición del *Essai sur l'Architecture* no contiene el frontispicio?
- ¿Qué razones llevan a incluirlo en la segunda edición del *Essai sur l'Architecture* de 1755?

Responder estos cuestionamientos e intentar una interpretación plausible del grabado conduce al estudio de ambas ediciones. Más allá del contenido, invita a concentrarse en el estudio de sus aspectos formales, a reconocer el valor documental que subyace en las condiciones históricas de su producción, a descifrar los procesos de diseño y de impresión, a reconstruir los circuitos de difusión y circulación y, finalmente, a indagar sobre las condiciones de venta y posteriores traducciones. El libro como objeto adquiere la importancia de un documento legítimo para avanzar una interpretación iconográfica del grabado, evitando en lo posible los anacronismos que han llevado a reafirmar un significado que, como hemos visto, es desvirtuado por la falta de correspondencia entre el texto del libro y la imagen representada.

El estudio comparativo de la primera y la segunda edición es el camino a seguir para intentar resolver las incógnitas que plantean tantos detalles inquietantes en el grabado. La aparición de la primera edición, su cualidad material, su forma y su tamaño, las características de impresión, el precio y el número de ejemplares, son los primeros indicios para recomponer su significado y dar cuenta de la ausencia del frontispicio en la primera edición.

de cada uno de los actores que intervinieron en la realización de los libros y en la creación de la imagen.

Orientar la investigación en este sentido permitió encontrar información inédita hasta ahora, como el testamento de Marc-Antoine Laugier⁴. El estudio del «Inventario después de fallecimiento» del librero Nicolas-Bonaventure Duchesne sirve de base para descartar la hipótesis de la aparición de la segunda edición como resultado del éxito de la primera y lleva incluso a afirmar que esta segunda edición —la cual contiene el grabado— fue un desastre económico y editorial. La identificación precisa de todos los autores que participaron en la concepción y realización de la imagen culminó en el encuentro del dibujo original de Charles-Dominique-Joseph Eisen, gracias a la generosa colaboración del profesor Joseph Rykwert⁵. La comparación entre el dibujo original y el grabado muestra diferencias importantes que abren el horizonte de interpretación a nuevos significados.

Dar prioridad al soporte físico del contenido reivindica el valor del libro no sólo por lo que en él se dice, sino como documento formal valioso por las indicaciones que contiene sobre los procesos históricos de su producción, edición, comercialización y difusión, así como indicios sobre sus potenciales lectores y medios culturales en los que circula, todos datos fundamentales para desarrollar una interpretación sobre la imagen.

La demolición de la monolítica interpretación del grabado del libro de Marc-Antoine Laugier, objeto del presente trabajo,

busca liberar la pregunta por el origen de la arquitectura del círculo vicioso creado entre la imagen de la cabaña primitiva y el mito del buen salvaje que se refugia en ella; sin desconocer la admiración que la imagen ha despertado a lo largo de más de doscientos cincuenta años, esa fascinación misteriosa que a lo mejor proviene justamente del hecho de que la construcción en carpintería de madera tiene toda la apariencia de una cabaña, pero su significado no se agota allí.