

LO PINTORESCO EN LA ARQUITECTURA

por el doctor Nikolaus Pevsner
leído ante el Royal Institute of British Architects, 25 de noviembre de 1947

PRESENTACIÓN

El interés de Nikolaus Pevsner por lo Pintoresco no es solamente el de alguien que pretende examinar uno de los fenómenos más llamativos del siglo XVIII, sino el del historiador comprometido con su tiempo que intuye en aquél una de las raíces de la arquitectura del Movimiento Moderno, y no la menos profunda. En sus artículos, generalmente para The Architectural Review, Pevsner combina, desde esta perspectiva, el estudio histórico de lo Pintoresco a través de buena parte de sus principales teóricos, con la crítica de las realizaciones actuales -en los años posteriores a la II Guerra Mundial- y la búsqueda de su genealogía a partir de algunas particularidades compositivas y formales. Ambos caminos persiguen el mismo objetivo.

Una síntesis de su argumentación fue expuesta en esta conferencia, pronunciada en el Royal Institute of British Architects y publicada en The Journal of the R.I.B.A., vol. 55, núm. 2, diciembre de 1947, págs. 55 a 61. La traducción ha sido realizada por Marta Heras y revisada por quien suscribe. Se ha conservado la transcripción en su integridad, incluyendo el debate posterior que descubre algunas de las encontradas posiciones en la arquitectura británica del momento, además de unas cuantas sabrosas precisiones del conferenciante.

(Para una revisión extensa de la postura sostenida por Pevsner puede verse: "¿Pintoresco o moderno? Nikolaus Pevsner y el debate de la arquitectura británica en la posguerra", Anales de Arquitectura núm. 5, de inmediata aparición; que introduce la versión castellana de los principales artículos escritos por el historiador sobre lo Pintoresco en el siglo XVIII, publicada en la misma revista).

Miguel Angel Aníbarro

PEVSNER

LO PINTORESCO EN ARQUITECTURA

Nicolaus Pevsner

¿Qué es "pintoresco"? Si buscamos el término en el Oxford Dictionary, encontramos que es "lo que resulta de gran efecto en la pintura". En cuanto a mí, preferiría detenerme antes en el origen de la palabra, introducida en el idioma inglés por deformación del término italiano "pittresco", que procede a su vez de "pittura", y diría que el significado de la palabra debería ser "lo que atrae al pintor". Sin embargo, me temo que esto no resulte demasiado útil. Sabemos que lo que atraía a Cezanne es el paisaje de índole tranquila, noble y estática sin ningún rasgo notoriamente destacado de los que se pudiera suponer que resultarían tentadores para un artista. Por otra parte, si tomamos un cuadro de Allart van Everdingen nos encontramos con un paisaje salvaje, escabroso y agitado, de formas serradas; un paisaje que yo tendría la tentación de considerar muy pintoresco. ¿Por qué en un caso, pero no en el otro, aplicamos casi automáticamente el vocablo "pintoresco"?

Pero lo que aquí nos interesa es la arquitectura, y ahora hemos de considerar algunos cuadros de arquitectura, tal y como ha sido tratada por los pintores y, evidentemente, tal como ha atraído a los pintores. Una vez más nos encontramos con lo mismo. Podemos considerar un estudio arquitectónico de Piero della Francesca, una composición totalmente simétrica con un primer plano de esbeltas columnas, firmes y sólidas y un fondo formado por edificaciones de bloques cúbicos que se pierden en la distancia, con un escorzo trucado muy característico. Eso era lo que atraía a ese gran pintor en particular. Por otra parte, vemos que lo que atraía a Piranesi en uno de los grabados de la serie de las Carceri era lo gigantesco, algo en lo que existe el contraste más violento entre la pequeñez de la figura humana y las descomunales formas arquitectónicas, el contraste más violento entre la oscuridad en el nivel más bajo y la luz que ilumina las partes superiores, y un agudo sentido de los desarrollos espaciales inesperados; en conjunto, podríamos decir que hay un máximo de sorpresa y de intrincación del motivo en todas partes. Una forma muy distinta de tratar la arquitectura es la que nos muestra Jan Vermeer van Delft, que elige un tema muy modesto pero lo desarrolla con una asimetría deliberada y contrastes muy sutiles. El ojo es transportado

desde un primer plano tranquilo y uniforme hasta la lejanía con una súbita transición.

Si se nos pidiera que calificáramos con algún término cada uno de estos cuadros, prácticamente nadie consideraría que la obra de Piero della Francesca sea un cuadro pintoresco, mientras que este término podría muy bien aplicarse a los otros dos. Por lo tanto, da la impresión de que cuando utilizamos la palabra "pintoresco" estamos valiéndonos de un criterio distinto al de aplicar el término a cualquier cosa que resulte de efecto en una pintura o que pueda atraer a un pintor.

¿Qué criterio estamos aplicando? Creo que la mejor manera de responder a esta pregunta es echar un vistazo a la historia del término, que podemos encontrar en ese magnífico libro sobre lo Pintoresco publicado por Christopher Hussey en 1927. Lo que encontramos si acudimos a él y nos dirigimos a los libros escritos alrededor del 1800, en la época en la que la palabra "pintoresco" adquirió las dimensiones de manía popular en Inglaterra, es que los cuadros que eran considerados particularmente pintorescos eran los paisajes de Claude Lorraine, con sus vistas que van desde un primer plano oscuro, melancólico y lleno de serenidad hasta el resplandor de una luz lejana al fondo, y los paisajes salvajes, violentos y feroces de Salvator Rosa. Tanto Lorraine como Rosa eran imitados por los pintores de la época. También lo fueron los pintores de paisaje holandeses del siglo XVII, que influyeron enormemente en pintores como Gainsborough. De este modo resulta que ese paisaje a la manera Lorraine-Rosa-Ruisdael se ha convertido para nosotros en el paisaje pintoresco por excelencia.

Sin embargo, lo que nos interesa esta tarde es, como ya hemos dicho antes, la arquitectura. Si observamos la arquitectura inglesa del siglo XVIII y principios del XIX, la época en la que se acuñó el término "pintoresco", nos encontraremos un tanto desconcertados al principio. Un edificio como Wentworth Woodhouse, con su bloque principal y sus alas, es en sí mismo estrictamente simétrico, formal, concentrado y compacto. Incluso si tomamos un edificio en el estilo gótico de la época, como Ashridge, vemos que el

PEVSNER

bloque principal presenta la misma rigidez y la misma simetría. Además de esto, los edificios de ese período presentan también una uniformidad y una suavidad de textura que no parece concordar con lo que cabría esperar en ellos.

Esto no quiere decir que el pintor no pudiera realizar algo pintoresco a partir de un edificio, aunque fuera tan sumamente formal y tan sumamente uniforme y pulido como, por ejemplo, Versalles. Si un pintor perteneciente al movimiento romántico, que mirara de modo pictórico, a la maniera pittoresca, emprendiera esta empresa, tendríamos un cuadro como el de Bonington, que transforma Versalles en una imagen dinámica. El edificio está tomado desde un ángulo y de este modo consigue introducir en él un elemento de sorpresa que elimina toda la inamovible permanencia que pueda tener realmente por sí mismo.

Pero los pintores ingleses tenían otro medio de conseguir que las casas de campo como Wentworth Woodhouse resultaran pintorescas. En las primeras obras de Turner y Constable las casas de campo de esta clase no aparecen aisladas, sino fundiéndose con sus parques paisajistas. Todos ustedes saben que la relación de la arquitectura inglesa de ese período con su emplazamiento en un paisaje creado por el hombre resulta absolutamente esencial para su comprensión. La formal arquitectura campestre georgiana ha de tomarse en conjunción con su marco informal, con mucha frecuencia diseñado por el mismo arquitecto.

Permitanme ilustrar este punto con una comparación bastante extremada. Uno de los edificios menos pintorescos que conozco es el maravilloso templete de Bramante erigido a la memoria de San Pedro en el patio de San Pietro di Montorio en Roma, con su firmeza, su solidez y su completa redondez, y sin trucos de superficie o textura. Encontramos este mismo motivo, utilizado por Hawksmoor, en el mausoleo de Castle Howard, aunque ligeramente menos idéntico en su circunferencia. Pero lo que uno relaciona esencialmente en su recuerdo con el mausoleo de Castle Howard es el emplazamiento de este edificio en un vasto escenario paisajista, con una gran variedad de vistas desde todas las direcciones y en todas las direcciones. Esta interpretación no es arbitraria, porque sabemos que Bramante realizó un esfuerzo muy especial, aunque malogrado, para que resultara absolutamente imposible ver su templete de un

modo pintoresco. Planeó situar el templo en un claustro circular con una columnata, de tal modo que no hubiera posibilidad alguna de verlo sino a una distancia determinada, idéntica en toda su circunferencia, y con un tipo particular de visión a través de ella. Ahí tienen ustedes el mínimo posible de aberración pintoresca.

En la Inglaterra del siglo XVIII la actitud era bien distinta. Tomemos Blenheim en su parque, tal y como lo vemos desde el aire, o cualquier otra de las grandes mansiones y parques de Inglaterra. Si las miramos en su conjunto, como una composición combinada, resulta comprensible que la teoría de lo Pintoresco se desarrollara desde el punto de vista paisajístico y no desde el arquitectónico.

Para obtener una idea más clara de los principios que tenemos que aplicar a la arquitectura pintoresca, creo que merece la pena acudir por un instante a aquellas personas que, alrededor del 1800 y un poco antes, establecieron la teoría de lo pintoresco, y la establecieron concentrándose enteramente en el paisaje, no en la arquitectura. Veamos cuales fueron los principios que desarrollaron, y tendremos entonces algún punto de partida. Acudiré en primer lugar al hombre que era el genio del grupo, sir Uvedale Price, y les leeré algunas frases de sus observaciones sobre el paisaje. "Estoy persuadido", dice, "de que estas dos cualidades de aspereza y variación repentina, unidas a la de la irregularidad, son las causas más eficaces de lo pintoresco." ¿Variación repentina e irregularidad en el siglo XVIII? Bueno, si lo que queremos es variación repentina e irregularidad en la arquitectura del siglo XVIII, no pensemos en Inglaterra, pensemos en el rococó francés o centroeuropeo. A este respecto es interesante el hecho, quizás no tan bien conocido, de que el término "le genre pittoresque" era utilizado por los franceses para referirse a este estilo rococó en particular. Según afirmaba Coypel en 1726, "le genre pittoresque" supone "un choix piquant et singulier" de efectos, y sir Uvedale Price dice que "piquant" es una palabra "que se corresponde de muchos modos y con gran exactitud con 'pintoresco'".

Hasta ahora no hemos incluido la aspereza entre los criterios de Price. Hablando de esta cualidad, dice: "Aunque la lisura es el fundamento de la belleza, no obstante la aspereza es la que la preserva de la insipidez. Uno de los encantos principales de la lisura es que evoca la idea de

PEVSNER

reposo; la aspereza, por el contrario, evoca la de irritación, y al mismo tiempo la de animación y espíritu". "La irritación", dice en otro lugar, "es al parecer la fuente de uno de nuestros placeres más vivos".

Hay aún otro criterio que creo esencial en nuestra consideración de lo Pintoresco: la intrincación. "La intrincación", dice Price, "podría definirse como aquella disposición de los objetos que por medio de un ocultamiento parcial e incierto despierta y alimenta la curiosidad", y se refiere a la curiosidad como "el principio más activo del placer."

Nos encontramos así ante todo un conjunto de criterios: variación, irregularidad, intrincación, lo picante, la aspereza; pero todos ellos se siguen aplicando al paisaje. Ahora podemos dejar de lado el paisaje y ver qué es lo que podemos hacer con los mismos en la arquitectura. Uvedale Price no nos sirve de gran ayuda aquí, pero algo nos dice. "Un edificio cubierto por andamios", dice, "a menudo presenta una apariencia más pintoresca que el mismo edificio cuando se retira el andamio." ¿Y acaso no lo saben bien Meryon y Pennell y sir Muirhead Bone?

"¿Por qué una ruina es más pintoresca que un edificio nuevo?" Se trata de Price una vez más, y su afirmación pueden ilustrarla los grabados de Piranesi y los cuadros de muchos maestros.

Y otra vez Price: "Unas cuantas casas comunes se tornan pintorescas porque están construidas con diferentes alturas y en distintas direcciones, y porque estas variaciones son repentinas e irregulares." Esa es, en mi opinión, la respuesta perfecta a la pregunta de por qué cualquier viejo ejido aldeano, como por ejemplo el de Frenchay, cerca de Bristol, descrito por mí para THE ARCHITECTURAL REVIEW en 1945, es justamente considerado pintoresco; pero, por supuesto, es pintoresco por accidente.

Esto me lleva a otro de los orígenes de la teoría de lo pintoresco, un origen quizás menos universalmente aceptado. Ese pensador tan extremadamente académico que era sir Joshua Reynolds, en uno de sus Discursos, el decimotercero, de 1786, se decidió a hablar de la arquitectura. Dijo: "La variedad y la intrincación resultan en gran belleza y excelencia en cualquier otra de las artes; ¿por qué no en la arquitectura?", y de ahí pasa a elogiar, para nuestro asombro, a sir John Vanbrugh, "un

arquitecto que componía como un pintor."

Es absolutamente cierto que Vanbrugh, si nos fijamos más en Vanbrugh Castle que en Castle Howard y Blenheim, componía como un pintor. (Por supuesto, la observación de Reynolds, entendida en un sentido más amplio, sería aplicable a toda la obra de Vanbrugh.) Tras hacer este comentario a propósito de Vanbrugh, Reynolds recomienda al arquitecto "sacar provecho en ocasiones de aquello en lo que estoy seguro que el pintor debe tener siempre puestos sus ojos; y esto es el uso de los accidentes." Incluso advierte la belleza de este recurso en la planificación de ciudades, y en su Discurso decimotercero hay un pasaje que considero tan pertinente para lo que estamos tratando esta noche que quiero leerlo a ustedes en su totalidad. Reynolds dice:

Ocurre a menudo que se construyen adiciones a las casas en diferentes momentos por utilidad o por placer. A medida que estos edificios se apartan de la regularidad, adquieren en algunas ocasiones una cierta cualidad escénica por obra de este accidente que en mi opinión bien podría ser adoptada si temor al fracaso por un arquitecto en su plan original, si no interfiere en demasía con la conveniencia.

"Las formas y recodos de las calles de Londres y de otras viejas ciudades se han producido por accidente, sin plan o diseño original alguno, pero es raro que por esa causa resulten ser las menos placenteras para el paseante. Por el contrario, si la City se hubiera construido siguiendo el plan regular de sir Christopher Wren, el efecto podría haber sido, como sabemos que lo es en algunas de las partes nuevas de la ciudad, bastante desabrido. La uniformidad podría haber producido hastío y hasta un ligero grado de aversión".

Esto fue escrito en 1786, seis o siete años antes de que Uvedale Price publicara el primer volumen de su libro; y ahí reside, en mi opinión, la atinada justificación por Reynolds de, por ejemplo, Bath, en donde la uniformidad está presente en cada motivo, pero se ha conseguido algo, enteramente deliberado y en absoluto accidental, en la sucesión plenamente consciente de los motivos que yo llamaría un plan pintoresco. Allí el arquitecto ha introducido un elemento de sorpresa con el modo en el que en el Circus, en lugar de seguir adelante por el mismo eje por el que se ha llegado, hay que girar bruscamente a la izquierda para alcanzar la calle que lleva al

PEVSNER

Royal Crescent y no se tiene la más mínima idea de lo que se va a ver hasta que se llega allí y se cobra súbitamente conciencia de la amplia curva que se extiende frente a nosotros.

Esto en cuanto a Bath y la planificación de ciudades en el siglo XVIII, ahora, en relación con el diseño de edificios individuales, diré también que las palabras de Reynolds que les he leído y, por supuesto, los principios de Uvedale Price, son la defensa de los ejemplos más tempranos de la arquitectura verdaderamente pintoresca, como Strawberry Hill, que se desarrolló de la mano de Horace Walpole y su Comité para el Gusto, desde 1750 hasta 1770 aproximadamente. El exterior de Strawberry Hill puede parecer obra del azar, pero no es más que una apariencia. Fue compuesto con la intención de conseguir una impresión pintoresca, no sólo mediante las alusiones o asociaciones con el Gótico sino también visualmente; y sabemos que Horace Walpole lo hizo de manera deliberada. Tenemos una carta de 1750 en la que dice: "Soy casi tan aficionado al Sharawaggi o carencia de simetría de los chinos en los edificios como lo soy en campos o jardines." Sin embargo, se trataba de una excepción notoria para la época, y siguió siendo una excepción hasta 1800 e incluso más tarde.

Entre los pioneros de la arquitectura pintoresca y de la teoría de la arquitectura pintoresca nos encontramos especialmente con un hombre que en un primer momento era amigo de Price y después dejó de serlo, Richard Payne Knight, quien en 1805 se declaró partidario de adaptar las formas externas de las casas de campo al carácter variable de los campos circundantes, desplegándolas en masas irregulares. Recomienda como estilo más idóneo para este fin "ese estilo mixto que caracteriza a los edificios de Claude Lorraine y Poussin." Eso es exactamente lo que él hizo. Construyó su propia casa de campo, Downton Hall, no lejos de Ludlow, entre 1774 y 1778, utilizando un estilo mixto, con exterior medieval e interior clásico, y de forma totalmente irregular. Parece claro que el origen de esta obra reside en su deseo de reproducir en piedra y mortero un dibujo de Claude Lorraine, que en la actualidad se encuentra en el Museo Británico como parte de la colección de Payne Knight. No puedo decir más aquí sobre el tema, pero pronto aparecerá en THE ARCHITECTURAL REVIEW, en un artículo mío sobre Knight.

Pero Strawberry Hill y Downton Hall son una respuesta a la pregunta de qué significaba la arquitectura pintoresca en el siglo XVIII. Pero no resulta correcto limitarla solamente a las agrupaciones caprichosas, las alturas variadas y la asimetría. No se trata simplemente de una cuestión de construir bloques en tres dimensiones; es también una cuestión de superficies, de aspereza o suavidad de las texturas y del juego de luces y sombras. A este respecto, de nuevo podemos comprender bien -si pensamos, por ejemplo, en Seaton Delaval- la razón por la que sir Joshua Reynolds afirmaba que sir John Vanbrugh componía como un pintor. Vanbrugh siente con gran intensidad los contrastes entre la piedra deliberadamente ciclópea y la piedra lisa, los contrastes que las diferentes luces de los distintos momentos del día y del año producen en un edificio, los avances y retrocesos de las fachadas y la línea de coronación interesante.

Es muy posible que les sorprenda encontrar eso en Vanbrugh, pero hagan el favor de tener también en cuenta que un arquitecto aparentemente tan clásico y aparentemente tan comedido como Robert Adam forma parte en ese sentido del grupo de los arquitectos pintorescos, una vez que atribuimos al término un significado lo bastante amplio. Solo tenemos que pensar en el pórtico de Osterley Park, con la encantadora idea de la vista teatral del patio interior a través del pórtico. Al abrirse así, se transforma en lo más opuesto al pórtico griego; porque nos resulta imposible imaginar un pórtico clásico griego sin un sólido muro detrás. Adam recomienda "el movimiento, las elevaciones y caídas, los avances y retrocesos, con otras diversidades de las formas, de manera que se acreciente en gran medida lo pintoresco de la composición", ya que, continúa, "la convexidad y la concavidad tienen los mismos efectos en la arquitectura que la colina y el valle, el primer plano y la distancia, las depresiones y los promontorios tienen en el paisaje: sirven para producir un contorno diversificado y para crear variedad de luz y sombra."

Pero con todos estos edificios seguimos estando en el campo. La conquista de la ciudad por la arquitectura pintoresca es, en mi opinión, una contribución del siglo diecinueve. No podemos ahora detallar las diferentes etapas, pero creo que podemos decir sin miedo a equivocarnos que cuando sir Charles Barry puso sobre el papel sus ideas preliminares para los edificios del

PEVSNER

Parlamento, vemos aquellos criterios que hasta ahora hemos aplicado en primer lugar al paisaje y luego al edificio en el paisaje, aplicados a lo que es estrictamente un problema de construcción en una ciudad.

Una vez conseguido esto, se convirtió en el sello distintivo de una gran cantidad de arquitectura victoriana. La estación de St. Pancras es uno entre muchos ejemplos. Menciono un ejemplo de Scott porque éste apunta en su libro sobre arquitectura doméstica, publicado en 1858, que para construir en una ciudad edificios distintos a los abominables casas de Gower Street y Baker Street, habría que "hacer unas cuantas casas en una escala y algunas más en otra, unas más altas que las otras, un grupo con frentes a dos aguas y otro con antepechos y buhardillas, con algún toque sistemático, aunque dispuestos sobre todo tomando en consideración la variedad de necesidades." De aquí nos interesan dos cosas. Una es la petición de "algún toque sistemático", porque, pensando en términos de Oxford Street, resultaría difícil admitir incluso ese pequeño toque sistemático. La otra es la observación sobre la disposición de estas fachadas "tomando en consideración la variedad de necesidades", es decir, la función o adecuación al propósito.

A medida que avanzaba el siglo diecinueve, lo pintoresco se convirtió en el idioma al uso para la edificación individual, pero poco más. Los edificios individuales presentaban en algunos casos una composición muy sutil. Afirmaría esto sin vacilar de la Red House de Philip Webb, construida para William Morris en 1859, y que posee las cualidades de variación, textura interesante y audacia en la mezcla de los motivos, todas ellas propias del estilo pintoresco, sin olvidar nunca las necesidades del cliente, William Morris. Igualmente, si observan la obra de Norman Shaw, encontrarán el mismo alejamiento deliberado de la simetría, la ruptura del perfil, la variedad en los tejados y demás. Creo que este tipo de agrupamiento sutil habría sido considerado por la época misma como pintoresco. En *Gothic Revival* de Eastlake (1873), éste habla de "esa distribución desigual de las partes que es al mismo tiempo necesaria para la conveniencia y causa de la composición pintoresca".

Resulta muy interesante apuntar cómo en el curso del siglo XIX, en la obra de Pugin y de otros autores posteriores, encontramos esta equiparación de lo que llamamos funcional y ellos

llamaban conveniencia con los argumentos puramente visuales. Resulta particularmente interesante a la luz de lo que ocurrió a finales del siglo XIX, prolongándose en el XX. Existía entonces una tendencia, de la que el edificio del County Hall en Londres es un ejemplo, a abandonar lo logrado por el siglo XIX en términos de arquitectura pintoresca para favorecer un retorno a la formalidad y simetría monumentales. En el caso del County Hall este intento difícilmente puede considerarse logrado.

Porque aquí tenemos una fachada con una columnata como motivo central a la que no conduce ningún eje en la orilla opuesta del río, e incluso hay una cocina detrás de una parte de la columnata. También en la arquitectura doméstica se experimentaba un retorno a soluciones más formales, como reacción contra la obra de hombres como Voysey y Baillie-Scott. Sin embargo, en el caso de los edificios de Welwyn, Wythenshawe y otras ciudades jardín, suburbios jardín y zonas residenciales inteligentemente trazadas, de nuevo está presente, como lo estaba en el siglo XVIII, un contraste deliberado entre la formalidad de la arquitectura a pequeña escala y el alivio que proporcionan los árboles.

Ese efecto de los árboles sobre los edificios y la necesidad de una relación entre los edificios y el paisaje es una cuestión que fue largamente discutida hace ciento cincuenta años, y sobre la que podemos leer si queremos en las obras de Uvedale Price. Así que aquí tienen la última cita que voy a obligarles a escuchar:

"El acompañamiento de hermosas obras de arquitectura con árboles podría compararse en algunos puntos al vestido de las mujeres hermosas. La adición de lo que no es menos ajeno a ellas de lo que lo son los árboles para la arquitectura adorna los encantos aun de aquellas que, como Phryne, podrían prescindir de cualquier encubrimiento y desafiar los ojos críticos de toda Atenas reunida."

Hasta un solo árbol, dice Price, puede suponer una ruptura afortunada en la monotonía o formalidad de alguna imagen arquitectónica.

Casi hemos llegado al momento presente y a los problemas de hoy en día en arquitectura y planificación. Me temo que carezca de confianza en mí mismo a la hora de abordar este punto. No poseo autoridad alguna para hablarles a ustedes en este edificio de la arquitectura moderna y la

PEVSNER

planificación moderna. No obstante, tengo la impresión de que algunos de ustedes pueden haber acudido con el deseo de escuchar al menos algunas palabras sobre lo que yo considero la aplicación actual de lo que hasta ahora les he presentado de manera estrictamente histórica.

Permítanme decir, en primer lugar, que no considero lo Pintoresco como el remedio probado para todo tipo de problemas, ni siquiera para todos los problemas y todos los males de hoy en día. No obstante, me parece que las funciones de los edificios se han hecho infinitamente más complejas de lo que lo eran hasta principios del siglo XIX. No se trata sólo de que el arquitecto tenga que construir tipos de edificios de una clase que los arquitectos de fama ni siquiera habrían soñado antes de 1800, y que por lo tanto tenga que estudiar funciones diferentes y complejas para una gran variedad de tipos de edificios, mientras que hasta 1800 el arquitecto de fama era casi únicamente un constructor de palacios, de viviendas o de iglesias, y quizás de algún que otro edificio municipal. Cuanto más compleja se hace la función de un edificio, más difícil creo yo que debe de hacerse la tarea de imponerle una formalidad estricta, una simetría estricta y toda esa suavidad y equilibrio y armonía que excluyen lo Pintoresco. Cuidado, no estoy diciendo que no puedan imponérsele, pero si es posible hacerlo, este esfuerzo se convierte en algo verdaderamente grande, y mucho más difícil hoy en día de lo que lo haya sido nunca.

Tengo también la impresión de que, del mismo modo que el espíritu de la época siempre tiende a verse reflejado en su arquitectura, el estilo y el ritmo de la vida actual, el estilo de nuestras ropas y hasta de las cartas que escribimos son de un género más dinámico y menos formal y menos pausadamente benevolente, y esto hace aún más difícil el imponer una formalidad al modo romano o paladiano a la arquitectura. Por eso estoy seguro de que los principios de lo Pintoresco en la arquitectura realmente tienen importancia hoy en día.

Cuando digo arquitectura pintoresca, espero no tener que añadir que esto no equivale a una disposición asimétrica de los edificios, dejando todo lo demás al accidente. Por supuesto, estoy de acuerdo con el consejo de Uvedale Price de "preferir la incorrección a la tímida monotonía", e incluso con el de preferir "lo incongruente a lo insípido". Pero esto no quiere decir en modo

alguno que un arquitecto tenga que tomarse la molestia de ser incorrecto o incongruente. Hago mención de ello porque es uno de los argumentos que se utilizan a veces contra las posibilidades de la arquitectura pintoresca hoy en día. Sin embargo, si tomamos los principios formulados hace ciento cincuenta años, los principios de la variedad, la intrincación, de la relación de un edificio con la naturaleza, de los avances y retrocesos, abultamientos y depresiones y de los contrastes de texturas, nos encontraremos con que una gran cantidad de estos principios son principios que podrían aplicarse al lenguaje que se ha desarrollado en los últimos veinte o treinta años, y que podemos ver ilustrado en Impington o en el colegio de Mr. Clarke Hall en Richmond, por mencionar sólo un par de ellos.

Y una cosa más: igual hoy en día que en el siglo XVIII estos criterios no sólo son aplicables al edificio individual sino también a los problemas de la relación entre los edificios; es decir, a los problemas de la planificación. Su aplicación a este campo es, en mi opinión, verdaderamente muy complicada; pero por lo poco que sé sobre la inmensa complejidad de estos problemas, yo diría que soluciones rígidas y arbitrarias como las propuestas para Londres en el plan de la Royal Academy de 1942 no pueden realmente servir a ningún fin útil. Si la glorieta de Hyde Park Corner tiene que ser ampliada en una extensión muy considerable por razones de tráfico, verdaderamente parece demasiado fácil y elemental limitarse a duplicar el muro de Hyde Park Corner y la casa del duque de Wellington. No creo que tal aplicación de las ideas más primitivas sobre el equilibrio y cosas por el estilo diera resultado. En otro plan de la Royal Academy los alrededores de San Pablo fueron rediseñados con una réplica de la residencia del deán al otro lado de la catedral.

Frente a este tratamiento de los problemas de planificación de Londres me gustaría referirme a un plan elaborado por THE ARCHITECTURAL REVIEW para el recinto de San Pablo, publicado hace un año. No es que quiera analizarlo en detalle ni que sea capaz de hacerlo, pero me parece que es un ejemplo de un procedimiento muy útil y prometedor con el que el planificador, a partir de lo que es necesario y funcionalmente aconsejable -a partir de cosas como las necesidades del tráfico, la planificación de áreas especiales para determinados comercios, las comodidades para el peatón y cosas así-, puede

PEVSNER

pasar a realizar un intento de crear, satisfaciendo estas necesidades, algo que tiene un enorme interés estético, y algo en lo que principios tales como la variedad de alturas y de niveles, la fusión de la arquitectura con la naturaleza, la introducción de una disposición irregular y flexible del paisaje conjuntamente con el complicadísimo diseño de las necesidades del tráfico y las de los usuarios, encuentran una expresión que indica que la arquitectura pintoresca tiene una función muy importante hoy en día. Es en este sentido en el que hoy quisiera abogar por ella, no como el único tipo existente de arquitectura, sino como un tipo de arquitectura que tiene una función muy importante, que no es ni un capricho ni una evasión romántica al siglo XVIII sino una actitud sensata, y la manera más sólida, no la más fácil, de hacer frente a los problemas contemporáneos de la arquitectura y la planificación.

VOTO DE AGRADECIMIENTO Y DISCUSIÓN

Mr. John Summerson, F.S.A. conservador del Museo de sir John Soane, que propuso un voto de agradecimiento para el Dr. Pevsner, dijo: Resulta extraordinariamente difícil decir algo coherente sin previa reflexión tras un ejemplo de exposición teórica de tanta brillantez y contenido tan complicado como el discurso del Dr. Pevsner que acabamos de oír; pero hay una cuestión que no ha dejado de darme vueltas en la cabeza, y es la siguiente: estoy convencido de que la tesis del Dr. Pevsner resistiría perfectamente incólume si eliminara por completo la palabra "pintoresco" de su argumentación. Creo que ha tomado una palabra que, como muchas de nuestras palabras más valiosas, tiene un significado desesperadamente impreciso, y la ha hecho servir como hilo del que prender una teoría de la arquitectura extremadamente profunda y valiosa. De hecho, me atrevería a afirmar que lo que el Dr. Pevsner ha descrito esta tarde como arquitectura pintoresca es simplemente arquitectura.

Permítanme explicarlo con más detalle. La arquitectura es un arte encadenado. Siempre lo ha sido, y siempre ha estado intentando escapar de esas cadenas. Una y otra vez nos encontramos a los arquitectos descubriendo analogías con otras artes. Evidentemente, esta tarde el Dr. Pevsner ha puesto el acento en la analogía con la pintura, o con determinados aspectos compositivos de la pintura. Sir John Soane, cuando se manifestaba lo que esta tarde podemos llamar pintoresco, hablaba de la poesía

de la arquitectura. Esta tarde me he acordado en más de una ocasión de un pasaje de la descripción de su propia casa en el que describe la habitación del desayuno, que espero que muchos de ustedes conozcan -la habitación del desayuno de lo que ahora es el Museo Soane-, deliberadamente compuesta para lograr ciertos efectos que no se suelen encontrar en este tipo de habitaciones de las casas londinenses. Tiene una pequeña bóveda rebajada con una linterna circular sobre ella, y a ambos lados de la bóveda rebajada hay unos lucernarios ocultos, y luego la bóveda cae por delante de la ventana formando una especie de curioso sombrerete, y por la ventana se ve un patio; más allá se puede ver el interior del salón, y más allá del salón, mirando a través de otra ventana, se divisan las supuestas ruinas del patio del monje. Sir John decía que aquí sentía que había capturado realmente la poesía de la arquitectura; y utiliza esa expresión en muchas ocasiones.

La poesía, por supuesto, nos proporciona una analogía con la arquitectura desesperadamente ambigua, que resulta imposible resolver; pero hay otros que a su vez han comparado la arquitectura con la música, que en mi opinión es con diferencia la analogía más fructífera. La música me hace recordar muchas veces la arquitectura: tengo la impresión de que estas dos artes son las que realmente más tienen en común. Cuando nos encontramos con una modulación verdaderamente impresionante y dramática en una sinfonía, el efecto que produce sobre mí es como si un inmenso edificio se levantara súbitamente sobre un podio y girara a la luz del sol. Del mismo modo, la línea melódica de la música encuentra los paralelos más sorprendentes en la arquitectura.

Ahora bien, la simetría está casi totalmente ausente de la música; no del todo, pero casi. Hay ejemplos evidentes. Esos tres acordes que nos llevan al principio de la Heroica son evidentemente una tremenda entrada simétrica. Pero la música es la arquitectura libre de las necesidades utilitarias, y los arquitectos de prácticamente todas las épocas han intentado conquistar esa libertad. Esa libertad es, en mi opinión, casi por completo idéntica al pintoresco del Dr. Pevsner.

Creo que hay muchas cosas de enorme valor, para los arquitectos en ejercicio en las palabras del Dr. Pevsner. No sé si hoy en día podemos ser pintorescos en los edificios individuales. Creo

PEVSNER

que para sentirnos lo bastante libres para conseguir estos efectos pintorescos debemos vivir y trabajar en una época de estabilidad y en una época que pueda permitirse jugar con el espacio, lo que supone jugar con el dinero y también jugar con un aspecto contemporáneo de la arquitectura, la función. Tenemos que disponer de más espacio del estrictamente necesario, y luego decidir cómo vamos a jugar con él. En ese punto la arquitectura queda liberada de las cadenas que normalmente la aprisionan.

No obstante, dejando aparte los edificios individuales, considero de un enorme interés lo que el Dr. Pevsner apuntaba a propósito del procedimiento que podríamos aplicar a nuestras viejas ciudades. He estado a primera hora de la tarde en Westminster, contemplando esa curiosa mezcla de edificios que rodean la nueva estatua de Jorge V, en la que una casa georgiana se superpone ligeramente a una fachada paladiana más antigua en piedra de Portland, y en la que la sala capitular de la Abadía se eleva sin establecer ninguna relación especial con nada de lo que la rodea. Últimamente se han presentado algunas propuestas, y estoy seguro de que habrá más, para poner esto en orden. Supongo que podría ponerse en orden, con enormes gastos y esfuerzos, pero ¡cuanto perderíamos con simplemente aplicar la simetría a esta pequeña zona de Londres, y cuánto podemos ganar estudiando el conjunto desde lo que podríamos llamar, al menos por esta noche, el punto de vista pintoresco!

Se podrían decir muchas más cosas sobre esta comunicación extraordinariamente fructífera, pero ahora voy a retirarme, y tengo el enorme placer de proponer un voto de agradecimiento para el Dr. Pevsner.

Mr. John L. Denman, Tesorero Honorífico, R.I.B.A., que secundó el voto de agradecimiento, dijo: Puedo adherirme a los comentarios de Mr. Summerson en cuanto a la dificultad de expresar cualquier opinión sobre esta tan olímpica y deliciosa charla que nos ha ofrecido el Dr. Pevsner. Mr. Summerson ha aludido a este término, "pintoresco", que el Dr. Pevsner, a falta de otra palabra, ha elegido como fundamento de su conferencia. En estos tiempos tan complicados nos encontramos ante el choque entre lo pintoresco y lo funcional, y aunque pueden presentarse enormes dificultades para la resolución de este choque, el cielo nos guarde de decir que no existe una solución.

Mr. Summerson se ha referido a las cadenas que nos aprisionan en nuestro trabajo como arquitectos. Esto me ha hecho recordar esos extraordinarios dibujos del difunto Henry Wilson, que en mi juventud era celebrado por su talento para el dibujo. Recuerdo un comentario que hizo Norman Shaw en aquella época, cuando estaba mirando uno de estos dibujos y observó: "Sí, sería una arquitectura maravillosa, si pudiera construirse con masilla." Nos encontramos, por decirlo así, a medio camino entre la arquitectura ciclópea de Vanbrugh, a la que ha hecho referencia el Dr. Pevsner, y esta escuela romántica a la que pertenecía Henry Wilson.

Me gustaría añadir algo más. Los escritos del Dr. Pevsner, que tanta admiración nos producen, están basados en un trabajo enorme de investigación, una cuestión a la que no se le concede la atención que merecía hace un siglo, por ejemplo. Sólo tenemos que abrir el libro del profesor Willis sobre Christ Church, en Canterbury, para darnos cuenta del enorme trabajo de investigación que encierran sus escritos, y estoy seguro de que todo el mundo estará de acuerdo en que lo mismo puede decirse de la obra del Dr. Pevsner.

Si se me permite referirme de nuevo a la obra del profesor Willis, en primer lugar tradujo las Crónicas de Gervase. Con esa traducción interpretó luego el edificio tal y como aparece descrito en esas Crónicas, y sobre ella escribió su historia del desarrollo de Christ Church, Canterbury, y probó la extraordinaria precisión de la descripción de Gervase, indicando después a partir de esos escritos exactamente cómo se desarrolló el edificio, de manera tan clara como el cristal. Del mismo modo, el Dr. Pevsner ha expuesto ante nosotros con claridad cristalina una imagen de los tiempos presentes basada en sus conocimientos históricos, y siento un gran placer en secundar el voto de agradecimiento propuesto para él.

Mr. Christopher Hussey: Como el Dr. Pevsner me ha hecho el honor de aludir a un libro que publiqué hace unos veinte años, me he animado a ponerme en pie, aunque solo sea para agradecerle su amistosa referencia. A lo largo de los últimos veinte años ha resultado muy divertido e interesante observar hasta qué punto algunos de los criterios que se han expuesto sobre lo pintoresco han ido pasando progresivamente a la práctica y la política cotidianas. El amor popular a lo pintoresco está en el origen del Consejo para

PEVSNER

la conservación de la Inglaterra rural, y el amor dieciochesco por la mejora del paisaje bien puede considerarse representado hoy en día por el movimiento de planificación, que ahora ha dado lugar a un ministerio que no sólo se encarga de la planificación de las ciudades, sino también de la del campo.

Es indudable que durante y desde la guerra el aspecto del Londres que nos rodea se ha hecho sumamente pintoresco, en el sentido que da a la palabra sir Uvedale Price, y cuando estudiamos los diferentes planes que están siendo propuestos para reconstruir nuestras ciudades, creo que la mayoría de nosotros nos sentimos espantados ante el problema físico y financiero que acarrearía cualquier intento de replanificarlas de manera simétrica y clásica. La única posibilidad que parece estar a nuestro alcance, tanto en términos económicos como teniendo en cuenta las exigencias del tráfico y de la función, parece conducir hacia una interpretación moderna de esa irregularidad y variedad que el siglo XVIII conocía como "pintoresco".

Hay una frase de un autor de principios del siglo XVIII, bastante anterior al desarrollo de la teoría de lo pintoresco, que siempre me ha parecido que resume los ideales que todavía podemos aplicar a la planificación y al diseño y la arquitectura. Es la frase que reza: "La belleza consiste en la variedad en la unidad y la unidad en la variedad."

Mr. R.A.F. Riding [A]: Me gustaría presentar un alegato en defensa de lo que podría llamarse la evolución natural de lo pintoresco. No estoy seguro, tras escuchar esta excelente disertación, de que debamos buscar lo pintoresco en el diseño. Cuando proyectamos un edificio, ¿debemos decir: "quiero hacerlo pintoresco", y debemos aplicar el pintoresquismo como aplicaríamos mantequilla sobre una tostada, para hacerla más sabrosa? No estoy seguro. El domingo pasado, cuando iba por la carretera A.5, vi un pequeño edificio que en la actualidad se utiliza como salón de té. Inicialmente era un edificio sencillo y cuadrado con un tejado a dos aguas, pero como resultó ser demasiado pequeño, se construyó un pequeño pabellón exterior, y luego da la impresión de que el propietario pensó que le gustaría que la entrada estuviera un poco más resguardada, así que construyó un pequeño porche que confiere al conjunto un efecto muy agradable, mucho mejor que el edificio cuadrado original. Ese es un

ejemplo de la evolución natural de lo pintoresco. Si utilizamos los materiales de la manera adecuada -los materiales de la región- y diseñamos con el ánimo de resolver el problema, y levantamos nuestros alzados de acuerdo con la naturaleza del material, creo que habremos perdido la afectación, a no confundir con el efecto, y habremos obtenido un auténtico pintoresquismo.

Mr. Frank Scarlett [F]: Me gustaría preguntarle al Dr. Pevsner si en su opinión la búsqueda de lo pintoresco no es un intento por parte de los arquitectos de escapar a las cadenas de las normas de pensamiento vigentes en la arquitectura, y que posiblemente lo que resulte pintoresco para una generación sea aceptado por la siguiente, de manera que la búsqueda de lo pintoresco se convierta entonces en una reacción contra aquello.

Mr. David Stetin [S]: Como miembro de una generación mucho más joven, me gustaría contribuir con unas palabras. El Dr. Pevsner ha señalado que lo pintoresco llegó a la arquitectura urbana en el siglo XIX; una observación que me ha parecido bastante sorprendente, particularmente porque los edificios con entramado de madera del período isabelino, uno o dos de los cuales aún pueden verse en Londres son, en mi opinión, los edificios más pintorescos para una persona corriente que no profundice demasiado en el significado de la palabra.

Creo que quizás el sentido del término "pintoresco", en sus implicaciones más que en su derivación etimológica, puede dividirse en dos. Uno es el "pintoresco de la viejecita" y el otro el académico. El primero podría resumirse en la palabra "encantador": "¿No es encantador?" El segundo tiene el significado de algo lo bastante impactante por su forma o emplazamiento como para obligarnos a formarnos una imagen mental de ello, y quizás obligar a un artista a pintarlo, simplemente por la fuerza de su forma o por alguna cualidad que nos impresiona como algo distinto. Eso nos lleva a otro término que ha utilizado el Dr. Pevsner, el término "contraste". Quizás el contraste es una de esas cosas que, añadidas a otros elementos, forman parte de lo pintoresco. Podría ser casi anacrónica. Está la sorpresa de pasar de la ajetreada Kingsway a la paz y tranquilidad de Lincoln's Inn Fields, o la sorpresa de pasar súbitamente de la concurrida plaza del Parlamento a King's Square, que se

PEVSNER

encuentra detrás. La tranquilidad, sumada a esa vegetación que tanto contribuye a realzar lo que puedan tener de pintoresco los edificios, produce ese efecto. Creo que el elemento puramente anacrónico constituye en sí mismo una parte bastante grande de lo pintoresco en el sentido literal de la palabra.

Por último me pregunto si se ha insistido suficientemente en los beneficios que aporta la edad a un edificio. Estoy seguro de que más de un edificio que en la época de su construcción fue considerado en el mejor de los casos como algo experimental, si no abiertamente feo, es ahora, por obra de los cambios en su emplazamiento, o quizás por el crecimiento de las plantas y la pátina de la edad, apreciado por sus cualidades pintorescas.

Mr. G. Rosenberg [A]: Mr. Maxwell Fry, en su tan emocionante libro sobre el arte de la construcción, afirma con bastante dogmatismo que la única emoción válida en la edificación moderna es la rigidez, la ligereza, la limitación del espacio y la sustitución del peso por la tensión. Le Corbusier, otro de los maestros que han inspirado al movimiento moderno, era partidario de aplicar modernos métodos tecnológicos a la construcción y el espíritu de las cosas hechas por máquinas a las cosas construidas. El aspecto resultante desde luego no es pintoresco en el sentido de la definición del Dr. Pevsner. Me gustaría sustituir la palabra "pintoresco" por la palabra "humano" como objetivo de la edificación moderna. No creo que debamos perseguir deliberadamente el pintoresquismo al precio de perder la esencia de la técnica moderna, pero sin duda alguna deberíamos perseguir el espíritu vivo, que supone un enfoque humano.

Mr. D.H. McMorrán [F]: Espero que el Dr. Pevsner se ocupe de este último punto, porque me parece que es algo que nos gustaría ver aclarado. ¿Es la palabra "pintoresco" sinónimo del término "funcional"? El Dr. Pevsner ha dejado caer algo que me gustaría recoger: que es necesario un cierto grado de esfuerzo para cumplir con las exigencias de la obra tras un exterior formal o simétrico. Eso confirma mis propias sospechas de que el modernismo o funcionalismo es la arquitectura de la pereza. Quizás pueda tratar ese tema.

No debemos permitirle que se salga con la suya tan fácilmente. He escuchado dos veces su charla radiofónica sobre el problema de la

monumentalidad en el trazado de la ciudad, y en ella estuvo bastante cerca de afirmar que un cierto grado de monumentalidad era necesario para vivir cómodamente en la ciudad moderna. Esto entra en abierta contradicción con sus últimas palabras de esta tarde sobre los alrededores de San Pablo. La palabra que me gustó de su charla en la radio fue "inmutabilidad", y yo no he visto nada de inmutable en los alrededores de San Pablo en el plan al que ha hecho alusión.

Mr. G.F. Witby [A]: ¿Acaso no nos ha ofrecido el Dr. Pevsner la última palabra sobre la arquitectura? Ha definido lo pintoresco en arquitectura como aquella arquitectura que posee las cualidades que el pintor sentiría deseos de pintar. Todos miramos las cosas, y cuando las miramos con alguna atención, a través de los ojos de un pintor, nos complacemos en imaginarnos pintores; imaginamos que nos gustaría pintar aquello que nos agrada. Si a Mr. McMorrán le gusta un poco de simetría, probablemente pintaría un poco de simetría, y cuando diseñe probablemente diseñe con un poco de simetría, y por lo tanto su arquitectura será pintoresca. A Le Corbusier le gusta algo completamente distinto, pero le gustaría pintarlo, y de hecho lo ha pintado muy bien, y por lo tanto su arquitectura es pintoresca; y también, creo yo, lo es la mía.

El Presidente (sir Lancelot Keay): Antes de proponer el voto de agradecimiento a los asistentes, me gustaría rendir un tributo personal al Dr. Pevsner. Desearía que se leyeran más trabajos como éste en el Instituto; nos proporcionan una gran cantidad de temas de reflexión, y de reflexión que apunta en las direcciones más adecuadas. No estoy seguro de que debamos salir de aquí a hablar del pintoresquismo en la arquitectura, pero esta noche vamos a salir de aquí con algo en lo que pensar. Ya hablemos de la música de la arquitectura o de la poesía de la arquitectura, probablemente descubriremos, cuando lo repasemos en nuestras mentes, que ella está donde Mr. Summerson afirmó que estaba, y donde estamos nosotros, encadenados, intentando escapar de sus cadenas.

Dr. Pevsner: Esta ronda de preguntas ha sido tan sumamente fructífera para mí que me resulta difícil responder con coherencia, pero me gustaría en primer lugar agradecerle muy sinceramente al Presidente y a Mr. Summerson

PEVSNER

y a Mr. Denman sus amables palabras. Agradezco especialmente la referencia de Mr. Denman a mi distinguido predecesor, Henry Wilson.

Mr. Summerson ha puesto de manifiesto de manera maravillosa el paralelismo entre la arquitectura y la música. Cuando se me pidió que hablara sobre la Arquitectura Pintoresca me sentí alarmado por la imprecisión que afecta a todas las comparaciones entre la arquitectura y la poesía, la música y la arquitectura, etcétera, y ésa es la razón de que me refugiara en la seguridad de hablar, no de la arquitectura y la pintura, sino de la arquitectura en conformidad con determinados criterios que fueron muy hábilmente formulados hace ciento cincuenta años. Así que quizás no dijera todo lo que debería sobre la cuestión, mucho más amplia, de cuales son los auténticos paralelos entre un tipo de arquitectura y el punto de vista del pintor; más bien limité lo dicho a determinados criterios legítimamente arquitectónicos, como el contraste, la variedad, la intrincación, etcétera, para evitar una imprecisión que al parecer no he sido capaz de evitar por completo.

No creo que se pueda decir realmente que estos criterios abarcan la totalidad de la arquitectura. No son aplicables, en mi opinión, a la catedral de Lincoln o a Harlech Castle o a la Queen's House de Greenwich o al County Hall. Puedo haberme servido de una generalización para uno de los dos tipos posibles de arquitectura, y esa era mi intención.

Estoy de acuerdo con Mr. Stetin en que la arquitectura pintoresca no fue inventada a principios del siglo XIX. Habría sido mucho mejor decir que regresó en esa época. Aunque una gran parte del encanto del Row de Chester se deba probablemente al accidente, en el sentido en el que Reynolds se refiere a él a propósito de las viejas calles de Londres, creo también que en el siglo XVI se dedicó mucho tiempo a la reflexión, quizás no teórica pero sí práctica, sobre cómo aplicar lo que ahora llamaríamos pintoresco a la construcción. Creo que una buena parte del equilibrio bastante precario que encontramos en parte de la obra de Norman Shaw podría también descubrirse en la arquitectura isabelina de primera categoría e incluso en la arquitectura isabelina menor, no como algo que ha ocurrido accidentalmente sino como el efecto que, conscientemente o no, el constructor realmente perseguía. En ese sentido, si la aplicación de

estas categorías o criterios pintorescos aparece en la arquitectura alrededor del 1800, se trata únicamente de un retorno.

Yo dudaría de que fuera necesario para un tal retorno que se produjera y desarrollara en una época de estabilidad. Diría que la época en la que efectivamente tuvo lugar era muy inestable: la época de Blake, de Shelley, de la Revolución Francesa, una época de cambios súbitos e importantes. Yo los relacionaría más bien con la llegada de las masas irregulares de edificación que con un marco de estabilidad, e incluso me atrevería a decir que es uno de los hechos que me hacen pensar que estos criterios guardan un mensaje para el presente; porque una vez más vivimos una época de enormes rupturas y cambios, y por lo tanto una época en la que no esperaría que resultara fácil hacer algo que parezca inmutable.

La cuestión de la monumentalidad, con todo lo que supone en cualquier época y todo lo que supone hoy en día, requiere más tiempo del que tenemos aquí. Solo quisiera decir que yo no creo que la zona alrededor de la catedral de San Pablo sea una zona que exija realmente un despliegue de inmutabilidad, si es que tal cosa es posible. Después de todo se trata, a pesar de San Pablo, de una zona comercial, una zona de gran actividad y animación. Sin embargo, hay otras áreas, como por ejemplo el South Bank, que, de acuerdo con las ideas de los planificadores, deberían transformarse en zonas monumentales. El otro día, hablando de Washington, tuve la impresión de que una ciudad como ésa pone sobre el tapete la cuestión de si nuestro lenguaje, que parece haberse establecido como lenguaje de la época, en parte por razones que el siglo XVIII llamaría de conveniencia, puede aplicarse de manera productiva a lo monumental. No sé si es posible o no, pero tengo la impresión de que tendría que serlo, y lo considero una de las grandes tareas de nuestra época.

Ha habido muchos otros términos utilizados para indicar lo que es deseable. La palabra "funcional" ha sido utilizada, y siempre sale a colación en las discusiones de este tipo. El término "humano" también ha sido utilizado. También a propósito de esto me gustaría decir que prefiero mi propia forma de expresarlo, no porque sienta debilidad por la palabra "pintoresco", sino porque me ha parecido mucho más fácil formular determinados criterios como contraste, intrincación, aspereza

PEVSNER

de textura y otros, como cualidades reales relacionadas con cualquier término que se utilice. En cuanto a la determinación de las cualidades de lo que es humano en arquitectura, estaría de acuerdo con la sugerencia de Mr. Summerson de que sería hablar simplemente de buena arquitectura, de arquitectura viva, considerada como un todo, y por eso he evitado esa palabra. La "arquitectura de la pereza" es otro término distinto, y el analizar la arquitectura de hoy en términos de laboriosidad y pereza me llevaría muy lejos.

Pero no puedo hacerlo ahora, así que me gustaría solamente dar las gracias a todos los que han participado en la discusión y agradecerle vivamente al Presidente sus palabras.