

Manuel de Prada

# Notas sobre la irregularidad

## *Reconsideración de lo pintoresco*

### Introducción

El actual gusto por la irregularidad, en arquitectura, procede del viejo gusto por lo pintoresco. Enfrentado en ocasiones al gusto por la regularidad, es completamente ajeno, sin embargo, al gusto por el desorden.

Ocurrió que las pinturas de paisajes realizadas en el XVII demostraron, en el XVIII, que la belleza no dependía sólo de la regularidad. Se descubrió que los distintos elementos del cuadro podían conciliarse entre sí, procurando el equilibrio del conjunto, sin renunciar al contraste y la variedad. Fue entonces cuando la irregularidad comenzó a competir con la regularidad para representar el orden natural.<sup>1</sup>

En poco tiempo la irregularidad de las pinturas se trasladó al diseño de jardines y casas de campo, representando la libertad natural, así como los valores de honestidad, privacidad y funcionalidad que, en Inglaterra, se asociaban a la vida en el campo. Frente a la clásica regularidad, la nueva irregularidad no sólo podía resultar bella y emocionante, sino también, adecuada y conveniente.

La regularidad, finalmente, perdió buena parte del poder que tuvo en otros momentos de la historia para representar el orden de las cosas. La simetría, por ejemplo, se volvió despreciable en arquitectura, y el hecho de que se siga asociando con la dogmática autoridad del poder absoluto hace que hoy no tenga objeto descalificarla relacionándola con la homosexualidad, como hiciera Bruno Zevi hace unas décadas.

Es verdad que el orden tiende a ocultarse en el arte y la arquitectura. Podría pensarse que la irregularidad se impone al orden, que la arquitectura ya no aspira a representar el orden de las cosas, que los antiguos ideales de orden han sido sustituidos

por las ideas y ocurrencias de los arquitectos, que la originalidad ya no se encuentra en el origen, sino en el interior del sujeto y que se han olvidado aquellas condiciones de la belleza formal a las cuales se refería la arquitectura. (Según Semper, la *euritmia*, la *proporción* y la *dirección*). Pero la pura irregularidad, al margen del orden, carece de sentido.

Muchas veces se ha escrito que los defensores del gusto pintoresco se enfrentaron al gusto clásico, que los románticos se enfrentaron al orden racional y que el sentimiento, en el siglo XVIII, se opuso al conocimiento. Las contiendas filosóficas entre los defensores de la existencia *a priori* de un orden objetivo y los que, negándola, defendían la experiencia y la sensibilidad individual, contribuyeron a que las apreciaciones sobre el gusto parecieran irreconciliables.

Resulta chocante, sin embargo, que aquellos que primero defendieron la importancia de las sensaciones en la producción y disfrute de las obras de arte, es decir, los defensores del gusto por lo pintoresco y los primeros románticos, no opusieron la sensibilidad individual a un orden ideal, sino que la pusieron a su servicio.

Poniendo en primer plano la sensación, pretendían mostrar que un arte vivo no puede reducirse a un conjunto de reglas y recetas; pretendían mostrar, en definitiva, que el orden objetivo de las *razones* y el orden subjetivo de las de las sensaciones deben idealmente conciliarse.

Pronto, sin embargo, apareció la confusión. Unas veces condicionada por el empleo de calificativos poco adecuados. El *desorden pintoresco*, por ejemplo, tantas veces mencionado, no es de ningún modo desorden, sino un orden complejo que, en lugar de fundarse en la geometría, se fundamenta en los efectos sensibles de

equilibrio y contraste. Otras veces por el afán, al parecer tan natural, de enfrentar las posiciones confundiendo los términos. Así, cuando se defendía el orden frente a la libertad, se solía confundir la libertad con el capricho; cuando se defendía la libertad frente al orden, se confundía el orden con la receta. En ambos casos la síntesis resultaba insignificante porque el sentido se encontraba en el enfrentamiento.

Este tipo de confusiones fueron tan comunes, que afectaron al pensamiento de notables filósofos, como Hegel, que confundió la ironía defendida por los primeros románticos con el capricho. La vida artísticamente irónica, según Hegel, ha recibido el nombre de *divina genialidad* para la que todo y todos son cosas desprovistas de sustancia, a las que el creador libre, liberado de todo, no puede apearse, ya que puede tanto destruirlas como crearlas. El arte entonces muere, pensaba Hegel, como institución supraindividual, esto es, como inmediata comunión de la colectividad con el orden del Universo.<sup>2</sup>

Sabía que no es posible producir obras de arte acomodándose simplemente a las reglas, pero rechazó la importancia que concedió Schlegel a la ironía considerando que lo irónico, “que es lo propio de la individualidad genial”, consiste en la destrucción de todo lo que es noble, grande y perfecto, así como en la reducción del arte a la simple representación de la pura subjetividad. De ahí, según Hegel, que el artista irónico suela quejarse siempre de la incomprensión del público. “No se debe olvidar”, concluyó, “que el genio, para ser fecundo, debe poseer un pensamiento disciplinado y cultivado, así como una práctica más o menos larga”. La verdadera inspiración, pensaba Hegel, se consigue en la madurez.

Para evitar la confusión, e intentar comprender que la denominada irregularidad pintoresca fue originalmente referida a un orden ideal, es necesario replantear sin prejuicios las ideas de los que primero defendieron el gusto pintoresco, viendo en él la posibilidad de conciliar los órdenes racional y sensible.

## Irregularidad y capricho

En los últimos años del siglo XVII, aquellos que defendieron una relativa libertad en el diseño, lo hicieron dando por supuesto la necesidad de referirla a un orden ideal. Esta consideración fundamental, sin embargo, ha permanecido en segundo plano, eclipsada por los enfrentamientos entre *antiguos* y *modernos*.

En el año 1683, por ejemplo, Claude Perrault (*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon le méthode des Anciens*) distinguió entre una belleza objetiva (*convaincante* o convincente), que agrada siempre de forma natural, y una belleza *arbitraire*, que depende de las costumbres y del gusto particular de cada individuo. Pero no negaba el valor de los principios de orden heredados de los *antiguos*, sino que sólo afirmaba la posibilidad de innovar apoyándose en ellos: “quiero que los antiguos me enseñen a pensar bien, pero no me gusta copiar sus pensamientos”, escribió.

Los fundamentos positivos de la arquitectura eran, para Perrault, la conveniencia y el uso: “el principio que llamo arbitrario es la belleza, que depende de la autoridad y de la costumbre; aunque la belleza en cierto sentido también se basa en un fundamento positivo, que es la conveniencia razonable y la adecuación que cada parte posee en relación con el uso al cual está destinada”.

Estos fundamentos, sin embargo, no se referían a la utilidad o el confort. Es suficiente contemplar la fachada del Louvre para entender que se referían al orden.

En definitiva, la belleza *arbitraria* que dependía de una autoridad caprichosa, de la costumbre y del gusto particular de los individuos era, para Perrault, algo parecido a lo que hoy entendemos por *moda*. La belleza convincente, por el contrario, era la belleza de siempre.

Pero la confusión aumentó cuando la autoridad de las antiguas ideas quedó definitivamente asociada a la despótica, arbitraria y caprichosa autoridad de los gobernantes. Esto hizo que se radicalizara el enfrentamiento entre *antiguos* y *modernos*, los primeros acusando de veleidosos a

los segundos y éstos acusando a los primeros de defender, por encima de todo, la autoridad despótica y caprichosa del orden: cinco años después de que Claude publicara su obra, su hermano Charles publicó *Parallèle des anciens et des modernes*, donde, alineándose con los *modernos*, rechazó el predominio de la belleza objetiva sobre el gusto individual.

Para rematar, en el año 1690, dos años después de que viera la luz la obra de Charles Perrault, el filósofo inglés John Locke publicó *An essay concerning human understanding*, donde declaró que todo conocimiento procede de la experiencia, que tanto el pensamiento como las ideas se construyen a partir de las percepciones sensibles y que no existen, por lo tanto, ideas universales e innatas.<sup>3</sup>

La influencia del pensamiento de Locke fue determinante pues, además de imponer una visión del mundo empirista y subjetivista, inició la decadencia del idealismo. Y a pesar de los esfuerzos posteriores de los idealistas alemanes para recuperar el papel de la Idea en el arte, entendiéndola como síntesis entre los mundos objetivo y subjetivo, entre el orden y la libertad, las ideas terminaron confundiendo, después de Locke, con las nociones y las ocurrencias.

Lo curioso fue que Locke, situando el conocimiento intuitivo por delante del demostrativo y declarándolo *el más claro y cierto*, no se detuvo a considerar la importancia de la intuición en el arte. La libre intuición del artista, así menospreciada, comenzó a confundirse con el gusto individual. La

Claude Lorrain.  
*Paisaje con pastor y rebaño al borde de un bosque*. C. 1640.



mayoría de sus contemporáneos, sin embargo, siguieron confiando en la necesidad de referir la libertad en el diseño a un orden objetivo.

En el año 1709, el Conde de Shaftesbury (Lord Ashley), amigo de Locke, publicó el ensayo titulado *The Moralists, a Philosophical Rhapsody* donde, además de defender, como Locke, que la libertad de los ciudadanos es el fundamento de la sociedad moral, defendía que la misma idea de libertad pertenece al orden natural de las cosas.

Para Shaftesbury, el orden natural de las cosas se encontraba, en primer lugar, en la Naturaleza. Este era el orden generador (y *genuino*) del *Gran Genio* y del *Genio del lugar*; un orden situado por encima del arte, la vanidad y el capricho de los hombres.

“No podré resistir más la pasión que crece en mí hacia las cosas de orden natural; allá donde ni el Arte ni la vanidad ni el capricho de los hombres haya echado a perder su orden genuino destruyendo su primitivo estado”, escribió.<sup>4</sup>

Incluso las rocas rudas, las musgosas cavernas, las irregularmente labradas grutas, las cascadas y los desiertos, resultaban más atractivas a Shaftesbury que el remedo formal de los jardines principescos. La libertad, condición del *Genio del lugar*, según Shaftesbury, exigía que las cosas tuvieran la forma que correspondía a su naturaleza.

En consecuencia, cualquier intento de imponer a un ser una forma que no se corresponda con su naturaleza debía ser considerado un acto autoritario, arbitrario y caprichoso. Y *capricho* comenzó a considerarse, en Inglaterra, diseñar jardines con formas geométricas y modelar las copas de los árboles imponiéndoles formas regulares. La influencia de los paisajes pintados medio siglo antes por Claude Lorrain y Nicolas Poussin, como se verá, fue decisiva en la formación de dicha sensibilidad.

La mencionada asociación entre autoridad y capricho se extendió así a la geometría, quedando la irregularidad asociada con la libertad natural, con la sensibilidad y con los placeres de la imaginación.



Claude Lorrain.  
*Paisaje cerca de  
Roma con vista del  
Ponte Molle. 1645.*

En el año 1712, Joseph Addison analizó los aspectos sensibles que concurren en el gusto, relacionándolos con los placeres de la imaginación. Siguiendo en parte el pensamiento de Locke, así como las consideraciones respecto a lo sublime realizadas siglos atrás por Longino y años antes por Boileau, señaló que los placeres de la imaginación son a veces preferibles a los placeres del entendimiento.<sup>5</sup> Reconocía la importancia de los placeres del entendimiento. También que los placeres del entendimiento, como es obvio, no se oponen a los placeres de la imaginación. Pero declaró que los placeres de la imaginación presentan, frente a los primeros, las ventajas de ser inocentes, “inmediatos, saludables y fáciles de adquirir”.

Los placeres de la imaginación, según Addison, surgen originariamente de la vista, y pueden ser primarios, cuando provienen de los objetos que tenemos delante, o secundarios, cuando proceden de ideas o visiones de cosas ausentes. Consideraba que las fuentes de los placeres primarios de la imaginación son la grandiosidad, lo extraordinario (lo nuevo o lo extraño) y lo bello. A lo grandioso, según Addison, no pertenece sólo lo grande, sino también lo que causa agradable asombro, como las vistas (*prospects*) de un campo abierto, un desierto, las vastas extensiones de agua o las grandes masas de montañas, riscos y precipicios elevados. A lo extraordinario pertenece todo aquello que, por su novedad o singularidad, nos causa agradable sorpre-

sa. Lo extraordinario reclama la variedad, sirve de alivio al tedio que produce lo ordinario y hace que resulten agradables, incluso, las imperfecciones de la naturaleza. “Así, no hay cosa que más anime un paisaje que los ríos y las cascadas”.

A pesar de todo, no negaba que lo grandioso y lo extraordinario se relacionaran con la belleza y la regularidad. Nada hay que más directamente camine hacia el alma, escribió, que la belleza, “pues da la última perfección a lo que es grandioso o extraordinario”.

“Esta belleza consiste en la simetría y proporción de las partes, en la ordenación y disposición de los cuerpos, aunque ninguna belleza place más a la vista, que la de los colores, como en el caso de los cielos al salir y ponerse el sol. Además, añadió: sin saber cómo nos causa sensación la simetría de la cosa que vemos, y reconocemos instantáneamente la belleza de un objeto sin necesidad de indagar la causa”.

Addison, es verdad, pensaba que las obras de la naturaleza son preferibles a las del arte; que las obras del arte pueden aparecer algunas veces tan bellas o singulares como las de la naturaleza, pero que nunca tendrán su grandeza e inmensidad. Pero también pensaba que las obras de la naturaleza resultan tanto más agradables cuanto más se parecen a las obras de arte, pues en este caso el placer nace de un principio doble: “el agrado que los objetos naturales causan a la vista y su semejanza con los objetos del arte”. De esta doble consideración proviene, según Addison, el deleite que nos causan las cosas que, siendo obra del azar, puedan parecerlo del arte.<sup>6</sup>

Apareció así la posibilidad de retocar la naturaleza para aproximarla al ideal que expresaban las pinturas de paisajes y el arte ingenioso de los jardineros chinos.

“Seré acaso singular en mi modo de pensar, pero con más gusto veo un árbol con todo su follaje y lozanía, que dispuesto y contorneado en alguna figura matemática, y un vergel florido y ameno me parece más delicioso que todos los pulidos laberintos del jardín más acabado”. El poeta,

según Addison, puede pintar o reunir en su descripción las bellezas de la primavera y el otoño; puede crear nuevas flores y, con la misma facilidad, puede hacer que una cascada se precipite desde una altura de media milla o de veinte varas; puede elegir los vientos y torcer el curso de los ríos a su gusto. En una palabra, el poeta, aceptando la naturaleza como modelo, “puede darle los encantos que guste, con tal de que no la reforme demasiado y caiga en absurdos por querer aventajarla”.

Addison, en definitiva, consideraba que el artista puede apartarse de la naturaleza para crear libremente su obra siempre que no pretenda aventajarla con absurdos y que tenga en cuenta aquello que la naturaleza, idealmente, podría producir. Ésta era una idea tan aceptada que incluso los racionalistas, como Boileau, pensaban que el arte debía recoger de la naturaleza lo que tiene de más noble y transformarla “de lo que es, a cómo debería ser”. Esta era la idea que Aristóteles pretendía transmitir declarando que, en la tragedia, no importa tanto el contar las cosas como sucedieron en realidad, sino como “debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente”, lo cual equivale a decir, conforme a la idea o naturaleza de los hechos.

La posibilidad de componer libremente de acuerdo con un orden ideal, por otro lado, se había materializado años atrás en los paisajes imaginarios de Rembrandt y Rubens, y los

que realizaron, influidos por ellos, Nicolas Poussin y Claude Lorrain.

La influencia de las pinturas de Poussin y Lorrain en las ideas de Saftesbury y Addison y, por extensión, en la formación del gusto pintoresco, ha sido muchas veces comentada.

Poussin descubrió en Roma que los paisajes pintados podían producir impresiones en el espectador análogas a las que él sentía en los campos del Lacio (con sus contrastes, sus ruinas y sus montañas al fondo) si los componía como escenarios. Los árboles, edificios, ruinas, montes, rocas, lagos y personajes eran los elementos que se debían componer bajo los efectos de la luz con el fin de producir un conjunto que fuera bello, unitario y, a la vez, emotivo, singular y evocador. El dibujo, en el cuadro, representaba la idea objetiva; el cambiante colorido, la apariencia. Pero el reto era conseguir, mediante los efectos de contraste, la unidad ideal del conjunto.

En la pintura *Paisaje con Orfeo y Euridice*, por ejemplo, realizada en el año 1648, el irregular conjunto edificado de la izquierda, que se encuentra fuertemente iluminado por el sol del atardecer, adquiere brillo y profundidad merced al acusado contraste que presenta con los oscuros elementos naturales situados a la derecha. El conjunto edificado, por consiguiente, adquiere protagonismo al actuar como contrapeso perceptivo de los elementos que se encuentran situados al otro lado de la composición.

“Mi naturaleza me hace buscar y estimar las cosas bien ordenadas y huir de la confusión, que me es contraria y enemiga”, escribió Poussin.

Al igual que Poussin, Claude Lorrain se fijó en los paisajes holandeses pintados por Rubens y Rembrandt para concebir sus pinturas como escenarios y así evocar determinadas sensaciones en el

Nicolas Poussin.  
*Paisaje con Orfeo y Euridice*. 1659.



espectador. Según Lorrain, la naturaleza y los edificios eran los protagonistas; los personajes eran, según sus propias palabras, *de regalo*. Pero el objeto de su pintura, como el de Poussin, era la unidad ideal del conjunto.

Más adelante, otros descubrieron que los jardines se podían componer del mismo modo, esto es, procurando alcanzar la unidad del conjunto mediante el libre juego de los contrastes equilibrados: “atiende a la Sensación, el Alma de cada Arte; partes que contestan a partes, llegarán a un todo”, escribió Alexander Pope en su *Epistle to lord Burlington*.<sup>7</sup>

*Atendiendo a la sensación*, los jardineros unas veces se inspiraron directamente en las pinturas de paisajes, tomando de ellas escenas aisladas, mientras otras, utilizaron las pinturas como modelos a imitar, tanto en lo que se refiere a su simbolismo y poder evocador, como a su forma.

El nuevo jardín, finalmente, terminó asociándose a los ideales de utópica libertad social que se desarrollaron durante el siglo XVIII. También la vida en el campo se empezó a relacionar con la salud y la virtud, mientras la vida en la ciudad lo hacía con el vicio y la enfermedad. El jardín pretendía reproducir las formas del paisaje natural, controlándola o superándola, para producir en el paseante efectos emotivos comparables a los que producían en el espectador las imaginativas pinturas de paisajes.

La irregularidad de los nuevos jardines, por tanto, no respondía al capricho del diseñador, sino a criterios y principios compositivos, generalmente no escritos, que se debían tener en cuenta para conseguir la unidad ideal del conjunto. Los contrastes entre superficies lisas y rugosas, entre luces y sombras, o entre elementos naturales y artificiales, como ocurría en las pinturas, respondían a la necesidad de alcanzar un orden ideal y arquetípico. Otra cosa es que, para simplificar, todavía se usaran, referidos al nuevo jardín, los términos *informal* y *desorden pintoresco*.

Es verdad que el jardín paisajista representaba una idea de libertad que se oponía al caprichoso formalismo de los jardines geométricos. De

acuerdo con Adrian von Buttlar, “el nuevo jardín refleja el cambio fundamental de la sensibilidad occidental para con la naturaleza que, en pugna con el racionalismo, evolucionó hasta transformarse en un sentimiento individual de la misma basado en la contemplación y la intuición”.<sup>8</sup> Pero los primeros promotores del gusto pintoresco, como Shaftesbury y Addison, ya avisaron que el sentimiento y libertad individual sólo excluyen la regularidad cuando ésta atenta contra el orden natural.

En los jardines paisajistas, de hecho, el orden y la libertad se conciliaron, unas veces refiriendo los elementos a un eje, como en el Jardín de Pope en Twickenham, en el jardín de William Kent, en Rousham y en el jardín de Lancelot Brown, en Blenheim, y otras conjugando el orden clasicista de los edificios con la irregularidad del jardín, lo cual resultaba natural porque no representaban aspectos opuestos del mundo sino complementarios. Eran los aspectos *generante* y *generado* de la Naturaleza, la *Natura naturans* y *Naturans naturata* de los antiguos, que se identificaban con la fuerza o energía creadora y ordenadora de los objetos del mundo, el primero, y con el conjunto de cosas existentes, el segundo. Wittkower y Assunto, finalmente, aclararon la profunda relación que existió entre el clasicismo y el jardín paisajista.<sup>9</sup>

### **El sentido de la belleza pintoresca**

La palabra *picturesque* fue empleada por William Gilpin en la última década del siglo XVIII para indicar *ese tipo de belleza que parecería bien en un cuadro*. La idea no era nueva, pero después de que Gilpin precisara su contenido, pudo aplicarse a todo aquello que agrada o impresiona por su singularidad o porque reclama la atención con la fuerza de una pintura de paisaje.<sup>10</sup>

Los *ensayos sobre la belleza pintoresca* de Gilpin, publicados en 1792 (*On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*) así como los posteriores de Uvedal Price (*Essays on the Picturesque, as compared with the sublime and Beautiful*, publicado en 1794) y

a wood so situated, as that G. line it forms at its base, may be seen.



wood, seen on G. top of a hill, where G. line it forms is no object.



William Gilpin.  
Página del cuaderno  
*Remarks on Forests*  
con dos acuarelas.  
*Bosque en el llano y*  
*bosque en la colina.*  
1781.

Richard Payne Knight (*The Landscape a Didactical poem* y *Analytical Inquiry into the Principles of taste*, publicados en 1794 y 1801 respectivamente), diferenciaron lo pintoresco de lo bello y lo sublime.

Los argumentos de Gilpin se apoyaron en los de Shaftesbury, Addison y Burke; especialmente en aquellos que distinguían entre lo bello, que sólo gusta, y lo sublime, que produce una fuerte emoción. Es conocido que Edmund Burke, en su influyente obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, publicada en 1757, negó que la belleza fuera debida a una proporción absoluta entre las partes, afirmando que, en todo caso, se debía a la adecuación entre la proporción y la utilidad del objeto. Así, frente a la estética de la belleza ideal (que, según Burke, permite relacionar lo bello con lo pequeño, la tranquilidad, lo suave y lo luminoso), pro-

puso una estética de lo sublime, fundamentada en el sobrecogimiento que producen la grandiosidad, el poder, la textura rugosa, la oscuridad, la vastedad, la sucesión y la uniformidad.

Consideraba, *sublime* además, la impresión que producen los fuertes contrastes, lo excesivo y lo imprevisible, pero no la irregularidad: “nada hay más perjudicial para la grandeza de los edificios que tener demasiados ángulos”, escribió.<sup>11</sup>

Gilpin, siguiendo en parte a Burke, distinguió entre aquellos objetos que son sólo bellos, placenteros a la vista en su estado natural, y los objetos pintorescos, que resultan placenteros debido a alguna cualidad capaz de ser ilustrada por la pintura. *Pintoresco*, por tanto, pasó a ser todo objeto digno de ser pintado, no tanto por su belleza, como por su capacidad para producir en el contemplador una intensa emoción.

Ahora bien, los admiradores de lo pintoresco, según escribió Gilpin, “no consideramos que toda la belleza consiste en la belleza pintoresca, sino que sólo distinguimos entre las escenas que son bellas, placenteras y agradables, y aquellas otras que son pintorescas”. (Carta a William Lock. 12 de Octubre de 1791).

El problema, en este caso, era definir qué cualidades caracterizan los objetos pintorescos. Esas cualidades, para Gilpin, eran la rugosidad (o irregularidad) y la aspereza: “la regularidad, otro nombre para la suavidad; y las imágenes de la naturaleza en la irregularidad, otro nombre para la aspereza”.

Asumiendo la distinción de Burke entre lo bello y lo sublime, Gilpin relacionó lo bello con los objetos pequeños, lisos, pulidos, claros, ligeros, delicados y con suaves curvaturas, y lo sublime, por el contrario, con los objetos grandes, ásperos, negligentes, oscuros, opacos, sólidos (e incluso macizos) y de líneas rectas o fuertes curvaturas.

Pensaba que la suavidad (o tersura), aunque podía ser fuente de belleza, no era suficiente para producir belleza pintoresca. En la representación pintoresca, según él, no causan placer la lisura y la suavidad, sino la

aspereza y la rugosidad que se encuentran, por ejemplo, en las superficies y los contornos de ciertas cosas, en la corteza de un árbol, en una cima escarpada o en las pedregosas laderas de una montaña.

En las pinturas de paisajes, pensaba Gilpin, los objetos suaves o regulares jamás producirán un efecto pintoresco. “Una obra arquitectónica de Palladio puede ser elegante en grado sumo. La proporción de sus partes (la conveniencia de sus ornamentos) y la simetría del todo pueden ser altamente placenteras. Pero si la incorporamos a una pintura, inmediatamente pasará a ser un objeto afectado y dejará de agradar. Si deseamos dotarla de belleza pintoresca, deberemos emplear el mazo en lugar del cincel, tendremos que derribar la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirar los fragmentos amontonados por los alrededores. En resumen, tendremos de convertir un edificio cuidadosamente acabado en una tosca ruina”.

Un elegante jardín, tampoco produce ninguna impresión representado en un cuadro. Si queremos “belleza pintoresca, hagámoslo agreste: convirtamos la pradera en un campo abrupto; plantemos ásperos robles en lugar de arbustos floridos, quebramos la linde del paseo, démosle la tosquedad de un camino, marquemoslo con rodadas y desparramemos unas cuantas piedras y algo de maleza”.

La variedad y el contraste eran las principales condiciones de lo pintoresco. “Si en la composición pintoresca es necesaria la variedad, igualmente lo es el contraste, y ambas cualidades se encuentran en los objetos toscos y ninguna de ellas en los suaves”. La composición pintoresca consiste, escribió, “en unir en un todo una variedad de partes, y estas partes sólo pueden obtenerse de objetos toscos. ¿Hay acaso mejor adorno para un paisaje que las ruinas de un castillo?”, se preguntaba.

En el caso de un retrato, no resulta pintoresca la suavidad del hermoso rostro de un joven, sino las profundas arrugas, los músculos fuertemente marcados y la enmarañada barba que dan carácter a una cabeza patriarcal. El cuerpo humano en movimiento, para Gilpin, resultaba

siempre más pintoresco que en reposo.

Lo pintoresco, por tanto, refería las irregularidades a un orden preexistente; al orden del rostro, en el caso de la cara arrugada, al orden del cuerpo humano, en el caso del cuerpo en movimiento, y al orden de la construcción, en el caso de la ruina.

Gilpin no pensaba que la belleza pintoresca surgiera como la consecuencia inmediata de romper caprichosamente lo formado sino, por el contrario, como resultado de aproximar lo existente a un arquetipo o idea.

En su ensayo, titulado *Sobre el viaje pintoresco*, por ejemplo, escribió lo siguiente: “la naturaleza es el arquetipo. Por eso, cuanto más fuerte sea la impresión que nos cause, mejor será el juicio... La sublimidad sola no puede hacer que un objeto sea pintoresco... Nada puede ser más sublime que el océano, sin embargo, sin nada que lo acompañe, tendrá poco de pintoresco. Tampoco las formas curiosas o fantásticas, por sí solas, resultan pintorescas”.

En el ensayo titulado *Sobre el arte de abocetar paisajes*, escribió: “tenemos que recordar siempre que la naturaleza es sumamente defectuosa en cuanto a composición y que debemos asistirle un poco”.

En resumen, para Gilpin, lo pintoresco debía necesariamente referirse al arquetipo o idea que la naturaleza representaba.

Unos años después, Price y Knight vincularon definitivamente lo pintoresco a la irregularidad de lo rústico insistiendo en la diferencia entre la categoría de lo pintoresco y las categorías estéticas de lo bello y lo sublime.<sup>12</sup>

### **Unas notas sobre la arquitectura pintoresca**

A finales del siglo XIX, Wölfflin escribió que los historiadores del arte coinciden en considerar como marca esencial de la arquitectura barroca su carácter pintoresco. También hizo notar que los términos *arquitectura estricta* (del Renacimiento) y *arquitect-*

*tura pintoresca* (del Barroco) *nunca se excluyen*.<sup>13</sup> Años después, Manfredo Tafuri explicaría que el Barroco, lejos de poner en cuestión el valor del lenguaje clásico, demostró su universalidad.

Según Wölfflin, lo pintoresco se funda sobre la impresión de movimiento, implicando el predominio de la masa sobre la línea y del espacio sobre el plano. El ordenamiento simétrico, el alineamiento uniforme y la disposición métrica no responden, según Wölfflin, a las exigencias del *estilo pintoresco*. Este *estilo* prefiere el *agrupamiento accidental*, aunque dicho agrupamiento sea sólo accidental en apariencia, pues su razón de ser se encuentra en el reparto preciso de las masas y los efectos de sombra y luz.

La distinción que realizó Wölfflin entre las formas *cerradas* y las *abiertas* (referida a las formas del Renacimiento y el Barroco) con el fin de superar las objeciones que él mismo puso a la relación entre lo pintoresco y lo barroco, también requería una aclaración. Según Wölfflin, mientras la *forma cerrada* corresponde al estilo tectónico, el orden vinculante y la clara legitimidad, la *forma abierta* corresponde al estilo atectónico, la legitimidad más o menos disimulada y el orden libre: “allí, el nervio vital de todo efecto radica en la necesidad de la estructura, la imposibilidad absoluta de desplazamiento; aquí, en cambio, el Arte juega con la apariencia de lo irregular”. Pero a continuación precisó: “juega, decimos, pues en sentido estético a todo arte le es necesaria, naturalmente, la forma”.<sup>14</sup>

El pintoresco “juego con la apariencia de lo irregular”, que Wölfflin encontraba en las formas del Barroco, era el juego de las grandes mansiones de Vanbrugh y, sobre todo, el juego que los ingleses habían descubierto en sus irregulares casas de campo.

La irregularidad de los *castles*, *cottages* y *manor houses*, que ya provocaba entre los ingleses gratas asociaciones de ideas relacionadas con la tradición, pasó a considerarse un valor en relación con las pinturas de paisajes. Es conocido que el pintor Joshua Reynolds recomendó a los arquitectos que aprendieran de la pintura y dota-

ran de un carácter escenográfico a sus edificios recurriendo a la irregularidad pintoresca.

Según John Summerson, hasta la última década del XVIII, en Inglaterra, el gusto dominante fue el Neoclásico. Pero, a partir de esos años, el gusto por lo pintoresco se radicalizó, imponiéndose en la arquitectura residencial. Esta segunda fase del Neoclasicismo, según el historiador, comenzó con un culto al paisaje que era tan hostil a los jardines formales como a los refinamientos y convencionalismos de Lancelot Brown. Los promotores de esta radicalización del gusto pintoresco, como se ha indicado, fueron Uvedale Price, Payne Knight y Humphry Repton.

Antes que ellos, sin embargo, John Vanbrugh había considerado que la arquitectura vernácula podía ser contemplada como un incidente afortunado en el paisaje capaz de mejorar la naturaleza o suplir sus carencias.

Vanbrugh había escrito, en 1709, que la vieja Woodstock Manor debía conservarse entre los jardines de Blenheim para “mover a más vivas y agradables reflexiones” sobre los hechos que ocurrieron en tiempos pasados. La conservación de los viejos e irregulares edificios, según Vanbrugh, permite que éstos se combinen con el paisaje para crear conjuntos más agradables, incluso, que los conjuntos compuestos por los pintores paisajistas.

Aunque Vanbrugh perdió la batalla por la conservación de Woodstock Manor contra la duquesa de Marlborough, sus ideas tuvieron gran influencia en Inglaterra. En el año 1773, por ejemplo, Robert Adam escribió que Vanbrugh estableció en arquitectura la importancia del *movimiento*. El *movimiento*, según Adam, “tiene que expresarse el levantarse y el caer, el avance y el retroceso, con otra diversidad de formas, en las distintas partes de un edificio, de tal modo que ayude al pintoresquismo de la composición. Porque el alzarse y el caer, el avance y el retroceso, con la concavidad y la convexidad... producen el mismo efecto en arquitectura que, en el paisaje, producen el monte y el valle, el primer término y el fondo, la protuberancia y la depresión; es decir, sirven para producir

un contorno diverso y agradable que agrupa y contrasta los elementos de la misma manera que ocurre en un cuadro, y crea una variedad de luces y sombras que dan vivacidad, belleza y gran efecto a la composición”.<sup>15</sup>

Otros arquitectos ingleses del siglo XVIII, aceptando el clasicismo, compartían la admiración de Vanbrugh y Adam por las irregulares residencias vernáculas. Pero Vanbrugh fue el primero que decidió construir una residencia irregular debiendo su fama a grandes residencias clasicistas.

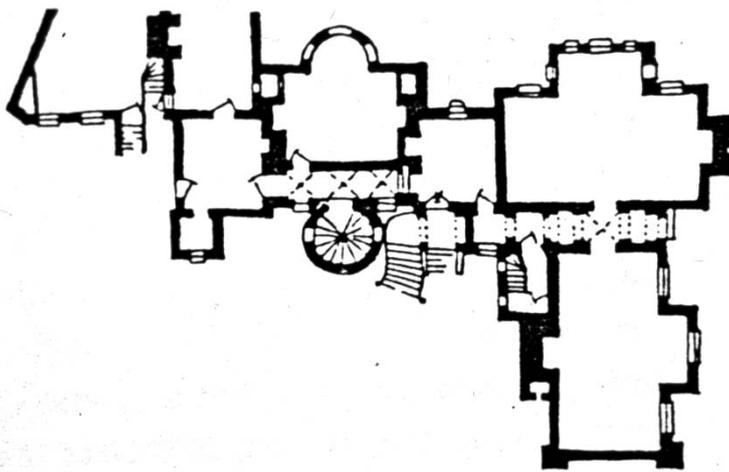
Según Pevsner, la casa de campo que Vanbrugh proyectó para su disfrute, ampliando un conjunto simétrico existente, fue el primer edificio proyectado por un arquitecto con una asimetría intencionada.

Resulta más significativo, sin embargo, que Vanbrugh no encontrase contradicción entre sus maneras clasicista y libre de componer, pues indica que ambas, en Inglaterra, no se consideraban excluyentes, sino parte de la tradición.

La irregularidad de la casa de Vanbrugh respondía a la irregularidad de la arquitectura vernácula. Pero no sólo anunciaba una arquitectura residencial en la cual el movimiento no afecta, como descubrió Knight en Downton, a la *índole original de la obra*, sino también el propio gusto por lo pintoresco.

Uno de los personajes que más contribuyeron a trasladar el gusto por lo pintoresco a la arquitectura fue John Nash; un arquitecto poco valorado en

John Vanbrugh.  
Casa de campo del  
arquitecto. 1717-  
1720



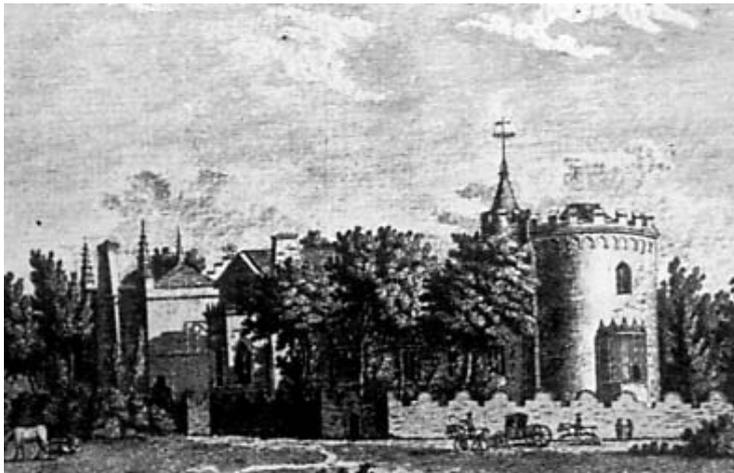
Inglaterra hasta que, en la tercera década del siglo XX, fue rehabilitado por John Summerson al considerarlo una figura fundamental en la evolución de la arquitectura doméstica inglesa.<sup>16</sup> Hay que recordar de Nash fue iniciado por Uvedale Price en la teoría del gusto pintoresco.

En el año 1795, conoció a Richard Payne Knight, interesándose por la residencia Downton Castle, que éste había comenzado a construir para su disfrute en el año 1774 y terminado aproximadamente cuatro años después.

Según Knight, Downton “tiene la ventaja de ser susceptible de alteraciones y adiciones en casi todas las direcciones, sin prejuicio de su índole genuina y original”. Pero Knight, a continuación, introdujo un factor de arbitrariedad escribiendo lo siguiente: “el mejor estilo que ahora se puede adoptar para casas irregulares y pintorescas es el estilo mezclado que caracteriza los edificios de Claude y Poussin: pues como se ha inspirado en modelos que se han ido construyendo gradualmente... admite todo promiscuamente, desde una pared desnuda a un contrafuerte, desde la más tosca mampostería al más elaborado capitel corintio...” La ornamentación griega del interior de Downton, de hecho, contrastaba con su medieval y *acastillado* aspecto exterior, lo cual señala a Knight como uno de los fundadores del eclecticismo.

Downton Castle, por otro lado, tenía rasgos comunes con Strawberry Hill, una residencia campestre que Horace Walpole (ayudado por William Robinson) comenzó a construir para sí mismo en el año 1748. La residencia de Walpole, al igual que Castle Vanbrugh y Downton, ampliaba un pequeño *cottage* que ya existía en el lugar. El conjunto inicial fue creciendo libremente mediante la adición de nuevos elementos, entre los que se destacaba la torre cilíndrica, comenzada en el año 1759, y de la cual se puede encontrar un claro eco en la torre de Downton.

Según Summerson, la deliberada irregularidad de la parte oeste de Strawberry Hill fue su más importante innovación. Pero esta innovación no estaba condicionada tanto por consideraciones o sentimientos pro-



*Horace Walpole.  
Remodelación de  
Strawberry Hill.  
1748-1777.*

piamente arquitectónicos, como por el diletantismo de su propietario y su gusto por la cultura medieval.

Summerson no pensaba que la irregularidad de Strawberry Hill se debiera a un estudio serio sobre la composición asimétrica ya que, según el historiador, Walpole sólo recurrió a la irregularidad con el fin de imitar los efectos fortuitos que encontraba en la arquitectura medieval.<sup>17</sup>

En el año 1798, Nash se asoció con el jardinero paisajista Humphry Repton, de su misma edad, con el que trabajó hasta el año 1802. Nash comenzó a considerar la importancia del estilo que representaban Downton y Strawberry Hill cuando Repton le hizo ver que los rasgos que caracterizaban dicho estilo (particularmente la irregularidad y la torre circular situada en una esquina) se

encontraban en los edificios pintados en los cuadros de Claude Lorrain y Nicolas Poussin.

Así que Nash, tomando quizás ejemplo de aquellos edificios pintados, debió deducir un nuevo tipo de residencia irregular con una torre circular en un extremo. A este tipo, al menos, responden Luscombe Castle, construida en 1800, Cronkhill, en 1802 y Kilwaughter Castle, en 1807.

Nash, sin embargo, no se conformó con la disposición libre y aditiva para componer sus residencias, sino que también intentó conciliarla con la axialidad clasicista. Esta fusión entre axialidad y disposición libre de las piezas respondía al reto de reunir en una sola edificación los modos tradicionales de componer residencias en Inglaterra: el modo clasicista, que había tenido una gran acogida debido a la influencia de Palladio, y el modo vernáculo, ahora considerado pintoresco y representado por la irregular arquitectura vernácula.

Las residencias campestres de Nash, en general, respondían al modo libre y pintoresco pero, mientras unas, como Cronkhill y Kilwaughter, fueron compuestas de acuerdo con el modelo aditivo, otras, como Luscombe y Knepp Castle, ordenaban sus piezas en relación a un sistema de ejes: un eje de acceso principal y otro, perpendicular, que permitía la relación entre las zonas de servicio y la familia.



*Detalle de Paisaje  
cerca de Roma con  
una vista del Ponte  
Molle.  
Claude Lorrain.  
1645. (Fig. 2)*

John Nash. Vista de  
Cronkhill. 1802.



Al igual que Vanbrugh y William Kent, Nash tampoco encontró ninguna contradicción en usar alternativamente los modos clasicista y pintoresco de componer o, incluso, combinarlos. Un repaso a su obra permite constatar que no consideraba estos modos excluyentes sino complementarios. Sólo pretendía usarlos bien, y en ocasiones integrarlos, al margen de consideraciones ideológicas, cosa que, al parecer, no le perdonaron sus contemporáneos.

En la segunda mitad del siglo XIX, la irregularidad de la arquitectura tradicional fue utilizada desde un punto de vista ideológico con el fin justificar la supremacía de lo inglés frente a lo continental. Y mientras en Inglaterra

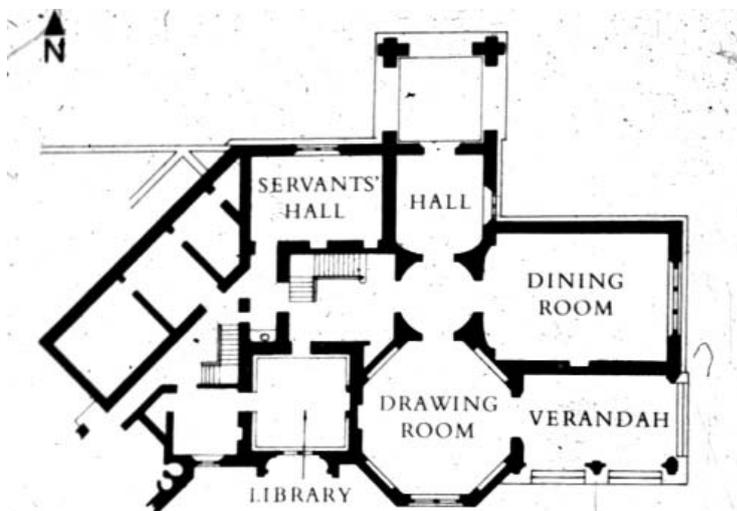
se adjudicaban la libertad, dejaban para el continente el formalismo y la autoridad. Desde esta parcial posición, las antiguas e irregulares casas de campo, que hasta entonces sólo se consideraban pintorescas, pasaron a representar los valores de la vida en el campo y, por extensión, la libertad. La irregularidad, de ese modo, podía enfrentarse a la regularidad clasicista.

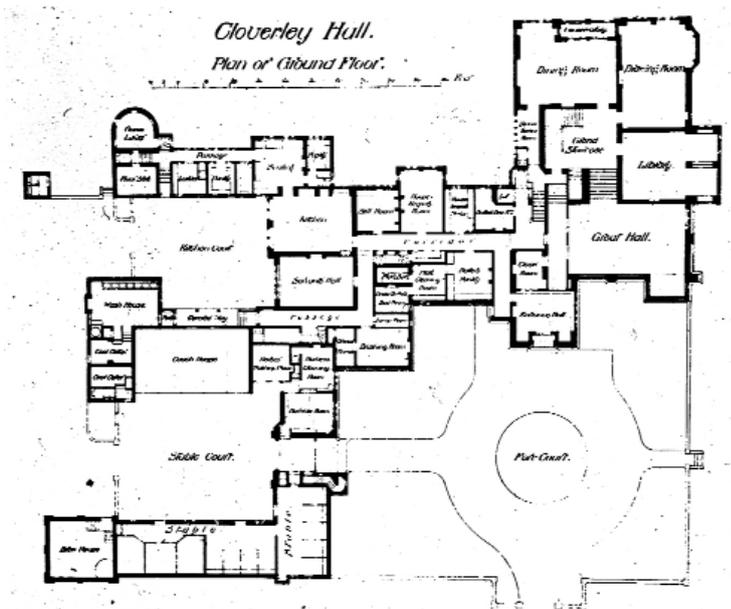
Finalmente, ya en el siglo XX, la irregularidad pasó a representar confort, así como el tipo de funcionalidad que se asociaba con los seres vivos y todo lo *orgánico*: según Nikolaus Pevsner, por ejemplo, Philip Webb consiguió que el aspecto exterior de la *Casa Roja* respondiera a las exigencias internas, “sin pretender una grandiosa e inútil simetría”.<sup>18</sup>

Las razones por las cuales la antigua arquitectura inglesa fue paradójicamente considerada moderna y funcional son aproximadamente las siguientes.

Para los medievalistas del siglo XIX, defensores del gusto por lo pintoresco, el clasicismo era un estilo agotado; un estilo *antieconómico, público, ostentoso y poco comfortable* que debía ser sustituido por otro estilo que fuera auténticamente inglés y, por consiguiente, *económico, discreto y comfortable*.

John Nash.  
Luscombe. 1800.





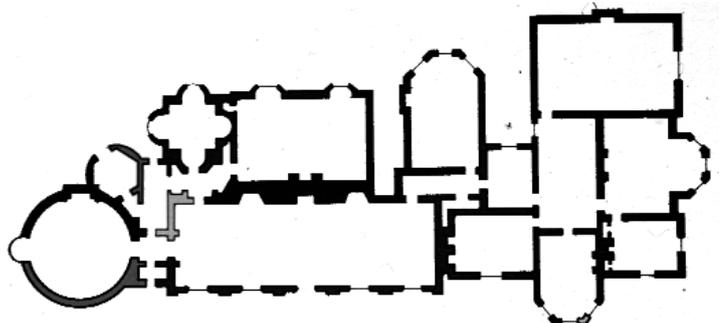
Eden Nesfield.  
Cloverley Hall. 1865.

La pintoresca irregularidad de las casas medievales se convirtió así en una suerte de principio ideológico que podía oponerse con ventaja a las *frías, regulares y extranjeras* villas clasicistas. Las *plantas modelo* proyectadas por Kemp y Waterhouse, por ejemplo, proyectadas en el año 1859 y presentadas por Robert Kerr en su libro *The Gentleman's House*, eran completamente irregulares.<sup>19</sup> Otras residencias, como Cloverley Hall, construida por Eden Nesfield en 1865, podían crecer, además, como una *planta trepadora*.

La fuerza de la reacción anticlásica permitía interpretar libremente las intenciones de los constructores medievales, oponiéndolas a las del clásico arquitecto.

Según Voysey, “pronto se comprendió que el Gótico era un sistema general que no dependía de la imitación de los tradicionales detalles góticos. Era un sistema de diseño que iba desde el interior hacia el exterior, en contraste con el clásico que lo hacía desde el exterior hacia el interior. En otras palabras, el arquitecto gótico tenía en cuenta las necesidades de espacio, el programa de nece-

Horace Walpole y otros. Strawberry Hill. 1747-1777.



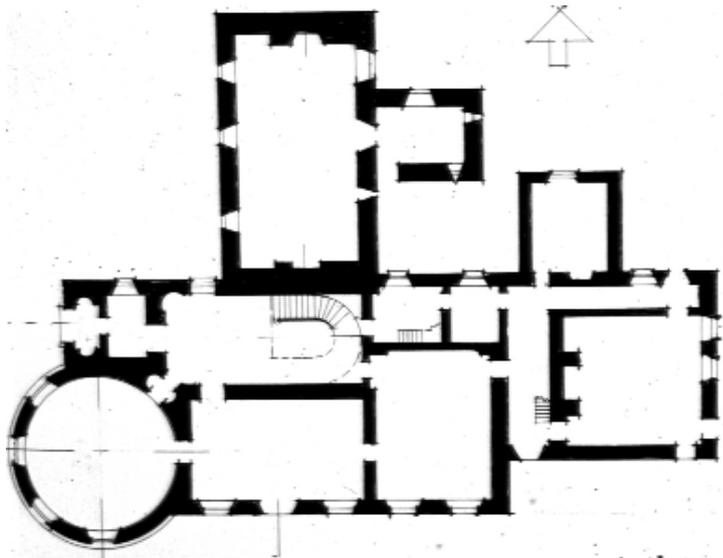
sidades, el aspecto exterior y las vistas hacia el paisaje (aspect and prospect) para definir los alzados, mientras el clásico pensaba primero en la fachada. La simetría y el equilibrio eran leyes tiránicas para él...”<sup>20</sup>

Al aceptar la relación entre medievalismo y modernidad, algunos arquitectos pudieron sentirse libres y originales sin tener en cuenta el complejo orden de los rituales que condicionaban la irregularidad de las mansiones medievales. Era suficiente con que sus composiciones fueran irregulares.

Pero los arquitectos sin prejuicios ideológicos se encontraron con que podían disponer de tres modelos diferentes para proyectar sus residencias; estos eran los dos modelos medievales, el real y el idealizado, completamente irregular, más el modelo clasicista heredado de Palladio, pues para estos arquitectos dicho modelo, implantado en Inglaterra desde hacía casi dos siglos, era tan inglés como el medieval.

Es cierto que el cliente podía imponer un modelo de acuerdo a su gusto personal, pero en muchas ocasiones los arquitectos sin prejuicios dispusieron de suficiente libertad para intentar conciliar en un solo proyecto los distintos modelos que les ofrecía la tradición. Este fue el caso de Norman Shaw y Edwin Lutyens, entre otros.

La actitud de estos arquitectos, sin embargo, no pudo ser comprendida por los ideólogos de la arquitectura libre y funcional, como Muthesius, que pasó serios apuros para justificar el hecho de que algunos de ellos, calificados por él mismo como *pioneros de la arquitectura moderna*, aceptaran unas veces el *hall* medieval y otras el *frío abrazo del clasicismo*.



*John Nash.*  
*Kilwaughter Castle.*  
1807

Muthesius nunca pudo entender que su admirado Norman Shaw se esforzase tanto en reunir, como si se tratara de un juego, las distintas formas y modelos que le proporcionaba la tradición. De cualquier manera, los edificios que resultaban de aquellos juegos no podían ser ni clasicistas ni medievales, sino una suerte de montajes difíciles de clasificar.

Lo curioso de esta historia es que algo muy parecido ya había ocurrido antes en Inglaterra, cuando el tipo medieval entró en colisión con el orden, la simetría y la monumentalidad de las formas clasicistas que llegaban del continente.

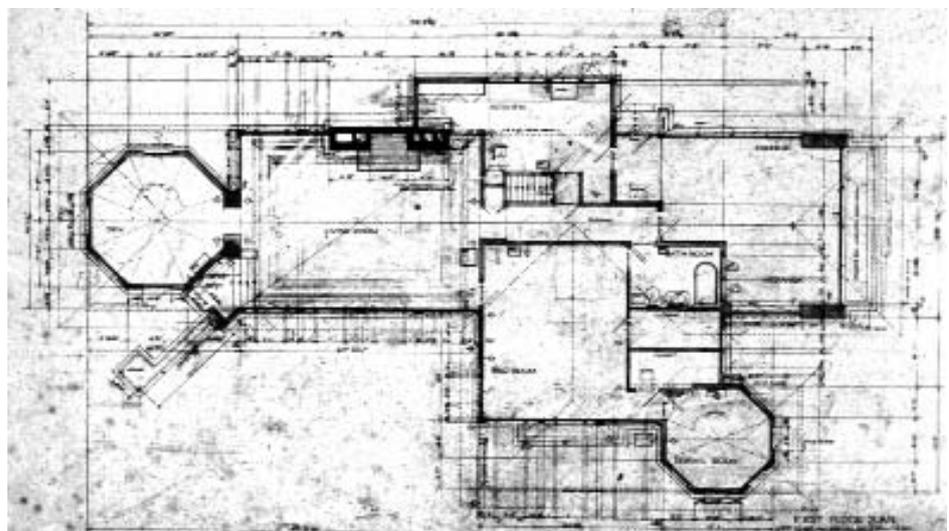
La consecuencia de aquel choque fue también la aparición de complejos edificios en los cuales se conjugaban partes ordenadas con partes libre-

mente compuestas. Pero la situación era distinta pues, mientras las formas irregulares representaban en el XVI la antigüedad, en el XIX representaban la modernidad. (Y, mientras la regularidad representaba en el XVI la modernidad, en el XIX representaba la antigüedad).

En algunas residencias inglesas del siglo XVIII, como Strawberry Hill, también se había intentado conciliar la clasicista regularidad con la disposición libre de las piezas. Otras, en el XIX, siguieron el mismo ejemplo llegando a anticipar soluciones de los maestros del Movimiento Moderno.

La casa Glasner, por ejemplo, proyectada por Frank Lloyd Wright en 1905, presenta una composición axial y libre a la vez, que recuerda poderosamente la distribución de Walpole en Strawberry Hill y de Nash en Kilwaughter Castle. Wright tampoco tuvo prejuicios a la hora de usar alternativamente (o incluso combinar) los modos heredados de la arquitectura doméstica inglesa. Así unas veces compuso residencias completamente simétricas, como la casa Waller, y otras veces, residencias irregulares y pintorescas.

También compuso residencias intentando integrar en la misma obra las maneras simétrica y pintoresca. En la casa Baldwin, por ejemplo, la simetría de la fachada principal no afectaba a la parte posterior, que se organizaba libre y aditivamente de acuerdo con el gusto pintoresco. La residencia Tigbourne Court, construida en Inglaterra seis años antes por Edwin



*Frank Lloyd Wright.*  
*Casa Glasner.* 1905

Edwin Lutyens.  
Tigbourne Court.  
1899.

Lutyens, había anticipado la solución.

### Desde el pintoresco griego a Le Corbusier

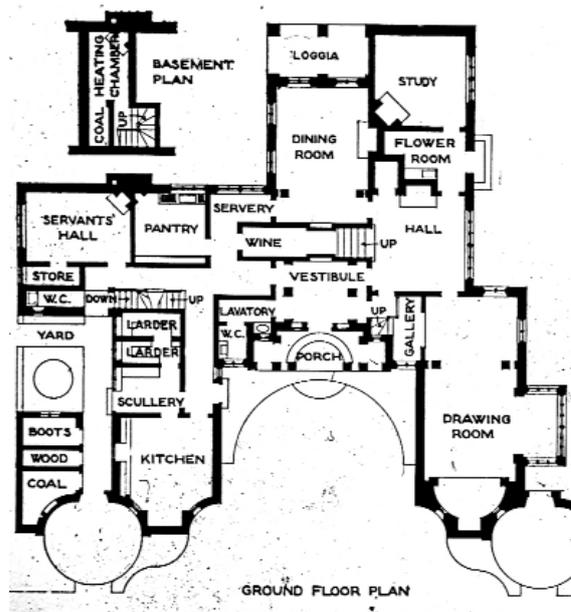
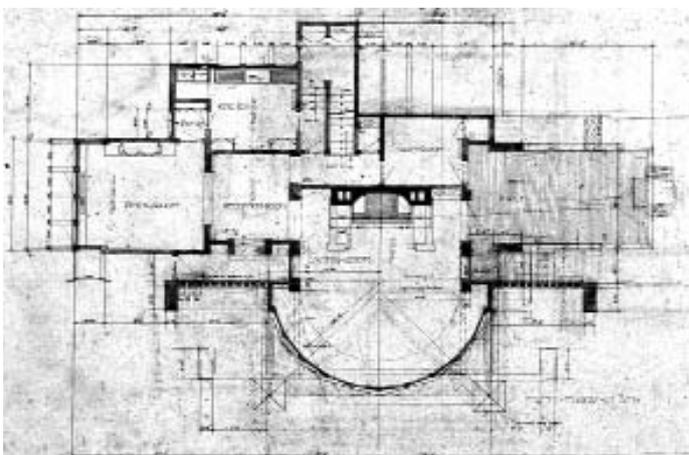
Friedrich Schinkel, después de realizar un viaje por Inglaterra, proyectó algunas residencias de acuerdo con el gusto pintoresco. Pero la arquitectura monumental, hasta bien entrado el siglo XIX, debía responder a los principios de orden clasicistas.

A partir de la segunda mitad del siglo, sin embargo, surgieron algunas dudas sobre la regularidad de lo clásico. Estas dudas no eran nuevas, pues los hombres del Renacimiento se habían desilusionado al descubrir que la mayor parte de las villas romanas carecían de simetría axial e integración racional.<sup>21</sup>

En el siglo XIX, nuevas dudas surgieron a raíz de los levantamientos y restituciones que algunos arquitectos franceses realizaron sobre la Acrópolis de Atenas. Jacques Lucan, en un ensayo titulado *Simetría y Disimetría*, analizó el problema de la Acrópolis de Atenas, relacionándolo con el gusto por lo pintoresco.<sup>22</sup>

Las primeras reconstrucciones de la Acrópolis presentaban los Propileos como un conjunto monumental y simétrico, semejante a los santuarios helenísticos y romanos. En los trabajos de Le Roy, por ejemplo, publicados en 1758, y en los de Durand,

Frank Lloyd Wright.  
Casa Baldwin.  
1905.



publicados en 1800, los Propileos aparecían como un conjunto simétrico donde una monumental escalinata estaba flanqueada por dos pedestales iguales y paralelos. La mayor anchura del intercolumnio central, así como el escalonamiento piramidal de los cinco vanos, reforzaba la simetría del conjunto.

En el año 1848, el envío de Porsper Desbuisson mantenía la escalera monumental en el eje de acceso, pero incorporaba a la derecha, rompiendo la simetría, el pequeño templo de la Victoria Aptaera. No obstante, Desbuisson creía que los Propileos eran asimétricos porque no habían sido terminados. Para recuperar la simetría dibujó el ala derecha igual que la izquierda.

Los envíos de Louis-Francois Boitte, de 1864, insistían en la monumentalidad y la simetría del conjunto, en este caso reforzado por los dos cubos simétricos de una muralla inferior. Pero Boitte, a diferencia de Desbuisson, no reconstruyó el ala derecha para reforzar la simetría, sino que la dejó inacabada.

Por último Lambert, en el año 1877, puso el acento en la senda procesional que debían recorrer los oficiantes para aproximarse a la Acrópolis. La escalinata frontal desapareció y en su lugar apareció dibujada la sinuosa senda que debía conducir a la Acrópolis.

Lambert, al parecer, entendió que los griegos concibieron los Propileos como un conjunto asimétrico, aunque ordenado mediante el equilibrio perceptivo de las masas dispuestas a los lados de un eje. En su *restitución* la simetría desapareció, quedando reemplazada por un pintoresco equilibrio asimétrico.

La asimetría y desorden aparente de las construcciones de la Acrópolis de Atenas dio lugar a comentarios muy diversos. Penrose, por ejemplo, que coincidía con Desbuisson en que el ala derecha era distinta al ala izquierda porque nunca fue terminada, pensaba que cada elemento del conjunto se presentaba ante el espectador con el fin de ser apreciado desde un punto de vista angular. Para Penrose, la falta de simetría exacta de la Acrópolis producía un efecto de gran belleza y exquisita variedad de luces y sombras.

Pierre Lavedan, por el contrario, pensaba que la Acrópolis de Atenas era una “acumulación confusa de altas, templos y estatuas”.

No obstante, la irregularidad de la Acrópolis comenzó a ser explicada en relación al gusto por lo pintoresco. Incluso la irregularidad del Erecteión fue considerada pintoresca. Viollet-le-Duc, por ejemplo, además de considerar la irregularidad del Erecteión como un valor positivo, explicó que dicha irregularidad permite comparar la forma del pequeño templo con la arquitectura doméstica medieval.

Refiriéndose al Erecteión, escribió: “no se puede encontrar en la arquitectura gótica, que pasa por ser poco

obediente con las leyes de la simetría, un momento de apariencia más caprichosa o, para servirme de una expresión moderna, de apariencia más pintoresca”. Dejando de lado el capricho, y considerándolo apariencia, pensaba que la forma irregular del Erecteión era la consecuencia de la búsqueda del equilibrio ponderado entre los elementos del conjunto. Dicha búsqueda, según Viollet-le-Duc, era el “arte de hacer admitir la perfección o acabado de una obra sin recurrir a la simetría”.<sup>23</sup>

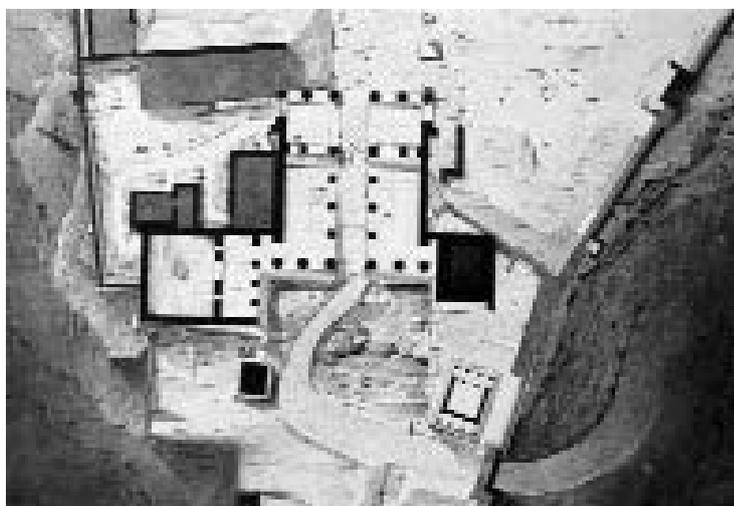
Entre los años 1865 y 1895, Auguste Choisy, apoyándose en las impresiones de Penrose, desarrolló una teoría que explicaba la disposición irregular de los templos en la Acrópolis. Su teoría, como la de Penrose, se fundamentaba en las vistas angulares y los efectos plásticos sucesivos que se ofrecen al espectador según se dirige a la Acrópolis, atraviesa sus Propileos y se aproxima a los templos.<sup>24</sup>

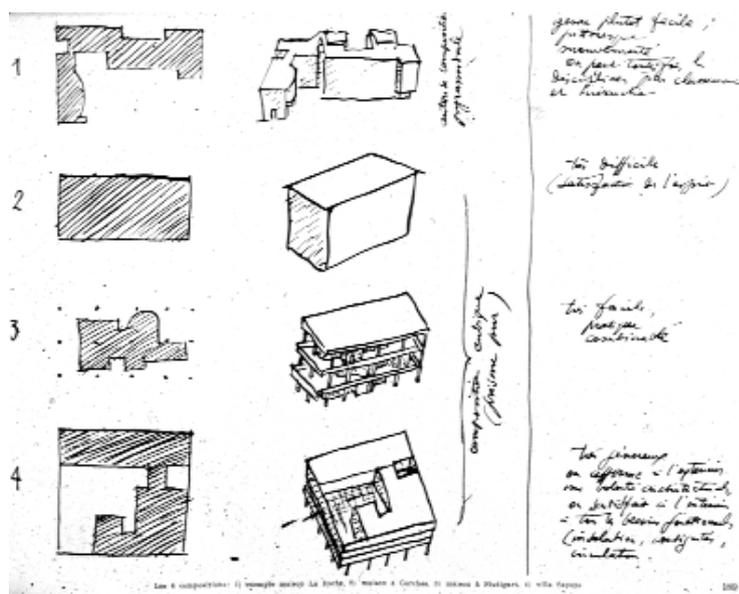
Choisy, es verdad, empleó la palabra *symetrie* para referirse a la Acrópolis, pero con ella no se refería a la simetría bilateral, sino al equilibrio perceptivo o compensación de las masas dispuestas a los lados de un eje.<sup>25</sup> En la Acrópolis de Atenas, escribió Choisy, “cada motivo arquitectónico tomado parcialmente es simétrico, pero cada grupo es tratado como un paisaje donde las masas se equilibran”. Este efecto, que denominó *pintoresque grec*, influiría decisivamente en la formación de Le Corbusier y, en particular, en su concepción de la *promenade architecturale*.

Le Corbusier adoptó la teoría de August Choisy para ver en la Acrópolis de Atenas una síntesis entre el orden fundamentado en la medida, representado por el Partenón, y el orden fundamentado en el equilibrio y contraste entre partes diferentes, representado por el Erecteión y por la disposición libre de los templos en la Acrópolis.

Al Partenón, que imponía brutalmente su ley como una “máquina terrible que tritura y domina”, respondía el Erecteión, el “alegre templo de las cuatro caras”, adaptándose a las condiciones del lugar. La clave era el plan, entendido éste como organización sobre el plano de los volúmenes y el espacio, pues la arquitectura,

Prosper Desbuisson.  
Estado actual de los  
Propileos. 1848.





Le Corbusier. Las cuatro composiciones. 1929.

según Le Corbusier, debía desarrollarse siguiendo la regla que está escrita en la base del plan. Sin el plan, pensaba, se produce esa sensación de informalidad, de indigencia, de desorden, de arbitrariedad que es insoportable al hombre. “Formas bellas, variedad de las formas, unidad de principio geométrico: la unidad de la ley es la ley del buen plan; ley sencilla, infinitamente modulable”, escribió en 1923.<sup>26</sup>

El plan necesita de la imaginación más activa, pero también de la disciplina más severa. El plan lleva en sí mismo un ritmo primario determinado, y el ritmo, puntualizó, es un estado de equilibrio que procede de las simetrías simples o complejas, o de las sabias compensaciones.

El ritmo es la ecuación que da lugar a un estado de equilibrio, bien mediante igualación, por simetría axial o repetición, como en los templos egipcios e hindúes, bien mediante modulación, por desarrollo de una invención plástica inicial, como en Santa Sofía, o bien mediante compensación, por movimiento de contrarios, como en la Acrópolis de Atenas. El desorden aparente de la Acrópolis de Atenas, según Le Corbusier, sólo engaña al profano.

“La arquitectura se establece sobre ejes”, escribió. Pero los ejes que le interesaban no eran los que se enseñaban en las Academias, “una aridez teórica y una calamidad para la arquitectura”, según sus propias

palabras, sino el eje de Acrópolis de Atenas: “y porque se hallan fuera de ese eje violento, el Partenón a la derecha y el Erecteión a la izquierda, pueden apreciarse... en su fisonomía total”. Esto ocurre, según Le Corbusier, porque, “el ojo humano, en sus indagaciones, gira siempre... se aferra a todo y se siente atraído por el centro de gravedad del lugar entero”.

La ley concede legitimidad a la composición, pero esta legitimidad afectaba tanto a las composiciones simétricas como a las gobernadas por complejos juegos de equilibrio y contraste. Prueba de ello son los cambios que sufrieron muchos de sus proyectos condicionados por sus dudas entre ambos modos de componer.

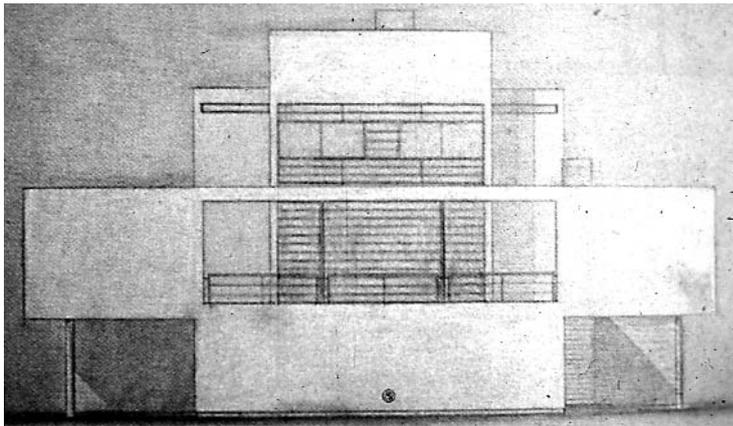
Le Corbusier comenzó proyectando residencias simétricas de acuerdo con la tradición de las escuelas de Bellas Artes. Pronto, sin embargo, comenzó a dudar entre simetría y libre disposición, llegando incluso a integrar ambos modos de componer en algunas residencias. Estas dudas también afectaron a las residencias que le sirvieron de modelo para definir sus *cuatro composiciones*.

La *primera composición*, por ejemplo, correspondiente a las casas La Roche-Albert Jeanneret y que él mismo calificó como *pintoresca*, evolucionó desde unos croquis, iniciales aproximadamente simétricos que recuerdan vagamente la planta de los Propileos levantada por Desbuisson.

Por el contrario la *segunda*, que debía generarse a partir de un volumen simple y regular y que correspondía a la casa Stein en Garches, evolucionó hacia la regularidad desde un volumen inicial irregular.

En la *tercera*, la irregularidad de los cerramientos se superpone al orden de la estructura. Y en la *cuarta*, correspondiente a la Villa Savoye, la irregularidad del dibujo oculta que todas las propuestas para la villa realizadas por Le Corbusier se ordenaban en torno al eje de la rampa.

La primera propuesta, muy parecida a la finalmente construida, presentaba la puerta de acceso y la rampa en el eje de la composición. Después de varios tanteos, los propietarios exigie-



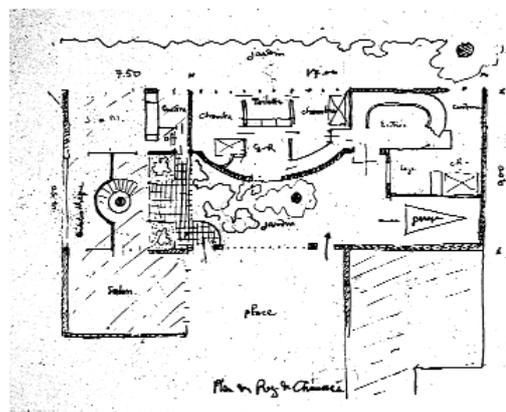
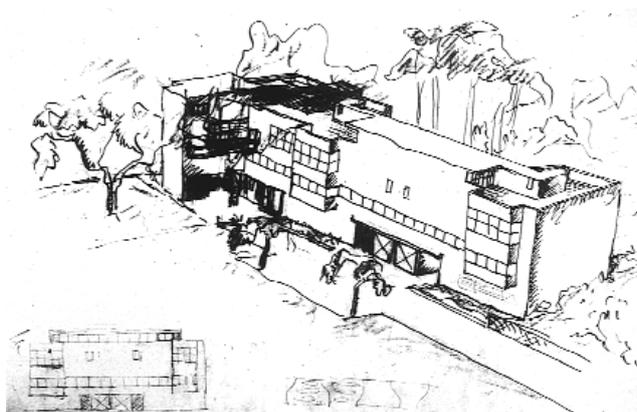
Le Corbusier. Carta versión para la Villa Savoye. 1928

ron una propuesta más económica, por lo cual Le Corbusier consideró otras propuestas alternativas y, entre ellas, una prácticamente simétrica que posteriormente abandonó. Esta fue la cuarta versión, realizada entre el 7 y el 27 de noviembre del año 1928.

El simple hecho de que Le Corbusier contemplara la posibilidad de construir una Villa Savoye recurriendo a la simetría, indica que consideraba este mecanismo de composición tan válido, al menos, como el juego libre de los volúmenes referidos a un eje.

El problema es que Le Corbusier, movido por su afán divulgador, sólo consideró en sus esquemas un aspecto de sus residencias, de manera que cuando definió su segunda composición como una *funda rígida*, olvidó que el volumen inicial era irregular y, cuando definió su *primera composición* como *libre, pintoresca y fácil de ejecutar*, en tanto permite que “cada órgano surgiera al lado de su vecino según una razón orgánica”, eludió que los primeros croquis para dicho proyecto eran prácticamente

Le Corbusier. Croquis para las casas La Roche y Albert Jeanneret. 1923



simétricos.

En la casa para La Roche y Albert Jeanneret, a pesar de que las circunstancias del proyecto alteraron la configuración axial inicial, haciéndola más libre y pintoresca, la simetría permaneció, ordenando parcialmente la composición como en la casa-castillo de Vanbrugh.

En su libro *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, publicado en el año 1930, definió esta composición como “piramidal: el primer tipo muestra cada órgano surgiendo al lado de su vecino, según una razón orgánica. El interior se acomoda y empuja al exterior, que se configura con salientes diversos. Este principio conduce a una composición piramidal que puede convertirse en atormentada si no se tiene cuidado”.

La palabra *piramidal* no resulta muy clara en este contexto, pero su sentido puede aclararse considerando que fue aplicada por Choisy al Erecteión y que Le Corbusier vio en este edificio el paradigma de la forma libre. La palabra *piramidal*, quizás, sólo indica que la casa La Roche-A. Jeanneret fue proyectada, como el Erecteión, desde el suelo hacia arriba.

Las dudas de Le Corbusier entre las opciones simétricas y las pintorescas también afectaron a sus proyectos para grandes edificios públicos. El ejemplo más claro, quizás, lo representan las ocho variantes de la planta que realizó en el año 1931 para el concurso del Palacio de los Soviets: cuatro pintorescas, cuyos elementos se ajustaban a la curva del río, y cua-

tro prácticamente simétricas, menos dependientes de las condiciones del lugar. Las composiciones axiales y las pintorescas, para el arquitecto, se encontraban al servicio de un mismo fin.

Pensaba, sin embargo, que el instinto del hombre no es suficiente para lograr la armonía deseada. Según Le Corbusier, el hombre actual proclama que es un poeta liberado y que le bastan sus instintos, aunque éstos no se expresan más que por medio de artificios adquiridos en las escuelas. El hombre de los primeros años 20, según él, actuaba como un lírico desenfrenado que sabe algunas cosas pero que no las ha inventado, habiendo perdido durante el curso de las enseñanzas recibidas esa cándida y capital energía del niño que se pregunta el *por qué* de las cosas.

Aunque se refería a las *artes decorativas* y aludía a los artistas que se consideraban *poetas* al ponerlas en práctica, su crítica al instinto podría extenderse, sin dificultad, al actual formalismo de la irregularidad.

Lo único que Le Corbusier excluyó de la composición, como antes hicieron los defensores del gusto pintoresco y los primeros románticos, fue el capricho.

## Notas

1. Uno de los últimos intentos por aclarar la relación entre belleza sensible y regularidad fue realizado por Worringer, en el año 1908, en su obra *Abstracción y empatía*. Allí escribió que el hombre, al contemplar y participar de la ley abstracta que se manifiesta en el arte, encuentra goce y satisfacción. Esta goce era aquella *satisfacción del espíritu* que Le Corbusier encontraba en la regularidad y la que Tomás de Aquino explicó, siglos antes, con las siguientes palabras: “los sentidos se complacen en las cosas debidamente proporcionadas así como en lo que se les parece: puesto que el sentido también es una forma de razón, al igual que todo poder cognoscitivo”. (*Sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitas*). Worringer también escribió que Wölfflin mostró muy fina sensibilidad al mencionar que “la regularidad ya constituye una especie de transición al campo de la empatía”. Remitiéndose a Lipps, añadió: “nosotros estamos de acuerdo con Lipps en que los productos de la regularidad geométrica son objetos de deleite porque aprehenderlos como un todo es natural al alma y porque corresponden en alta medida a algún rasgo de nuestra naturaleza o de la esencia

de nuestra alma”.

2. El caso de Hegel es particularmente significativo, pues pensaba que los románticos se aferraron a la idea de genio creador con el fin de justificar un improductivo culto al sujeto singular. Aunque reconocía que hay una parte de verdad en que la obra es una creación del genio, de la inspiración inconsciente y del talento innato, citó irónicamente los buenos servicios que presta al genio una botella de champaña. Véase G. W. F. Hegel: *Introducción a la estética*. Ed. Península. Barcelona. 2001.
3. John Locke: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Ed Aguilar. 1977. Pag. 47.
4. Citado por James S. Ackerman. *La villa: forma e ideología de las casas de campo*. Cap 7: *El jardín paisajístico*. Pag. 191. Ed. Akal. Madrid, 1997).  
Sobre el pensamiento de Shaftesbury y, en particular, sobre el acuerdo entre belleza, bondad y verdad, en el que confiaba, puede verse el capítulo *La ley del corazón* incluido en la magnífica obra de Terry Eagleton *La estética como ideología*. Ed. Trotta. 2006.
5. Joseph Addison. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Visor. Madrid 1991.  
Addison citó la importancia del tratado *Sobre lo sublime* (atribuido a Longino y escrito en torno al siglo II d. C.), inmediatamente antes de publicar en *The Spectator* sus escritos sobre los placeres de la imaginación y en los cuales definió a *pleasing kind of horror* como una característica de lo sublime. La influencia del tratado en Addison es evidente, pues en él se defendía una retórica que no sólo persuada, sino que además induzca a los oyentes al éxtasis y esté dotada de fuerza para elevar nuestras almas a las más altas cimas por medio de la sublimidad.  
Véase la obra del profesor Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Visor Ed. Madrid. 1989. (1967).
6. El *principio doble* al que se refiere Addison también se encuentra en tratado de Longino *Sobre lo sublime*. En el capítulo 22, después de proponer el empleo del hipérbaton (“un orden que trastoca las palabras y pensamientos de su sucesión natural y constituye la más genuina señal de una pasión vehemente”) para imitar el modo de actuar de la naturaleza, lo justifica explicando que “el arte es perfecto cuando actúa como lo hace la naturaleza y ésta, a su vez, alcanza el éxito cuando esconde el arte dentro de sí”. Rosario Assunto. Op. cit. Pag. 61.
7. James S. Ackerman. Op. cit. Pag. 197. *Still follow Sense, of ev'ry Art the Soul Parts answer'ring parts shall slide into a whole...*
8. Adrian von Buttlar. *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo*. Ed. Nerea. 1993.
9. En el artículo *English Neo-Palladianism, The Landscape Garden, China and the Enlightenment*. (L'arte. 6 junio. 1969) Wittkower escribió: “no podemos disociar la primera fase en defensa del jardín paisajístico de las concepciones ilustradas, morales y políticas, que inspiraron la primera fase del neoclasicismo arquitectónico. Las mismas ideas se expresaban mediante principios formales que nos parecen diametralmente opuestos. Pero los burlingtonianos del siglo XVIII difícilmente tenían conciencia de semejantes contrastes. Para ellos simplicidad y naturaleza eran los vínculos que unían la arquitectu-

- ra clásica con la naturaleza no manipulada”.
- Assunto, por su parte, aclaró que el jardín pictórico y el arquitectónico fueron dos objetivaciones diferentes de las ideas estéticas que nos guían para elegir y juzgar los paisajes. Por eso no resulta extraño que durante el periodo Neoclásico no prevaleciera la concepción formalista del jardín sino la paisajista. Véase Rosario Assunto: *Ontología y teleología del jardín*. Ed. Tecnos. Madrid. 1991. Pag. 81.
10. William Gilpin: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Abada Ed. 2004. Madrid. (1792).
  11. Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Ed. Tecnos. 1987. (1757).  
Burke también consideró que lo inacabado puede considerarse una característica de lo sublime, capaz de provocar a *serious passion*, como el boceto en la pintura.
  12. Los estudios realizados por Miguel Ángel Aníbarro y Javier Maderuelo sobre el gusto pintoresco, así como la influencia de dicho gusto en la jardinería y la arquitectura, son una valiosa fuente de información.
  13. Heinrich Wölfflin. *Renacimiento y Barroco*. Ed. A. Corazón. Madrid, 1977. Pags. 63 y 64.
  14. Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Ed. Espasa Calpe. 1976. (1915).
  15. Robin Middleton y David Watkin. *Arquitectura moderna*. Ed. Aguilar. Madrid. 1979. Véase el capítulo II, escrito por Watkin, *La tradición pintoresca en Inglaterra*.
  16. Véase la introducción de John Summerson a la obra de Michael Mansbridge: *John Nash. A complete Catalogue*. Phaidon. London. 1991.
  17. John Summerson. *Architecture in Britain. 1530-1830*. Penguin Books. 1977 (1953). Pags. 401 a 404.
  18. Nikolaus Pevsner. *Pioneros del diseño moderno*. Ed. Infinito. 1972 (1936). Pag. 51. Sobre este tipo de confusiones pueden verse, además, los siguientes artículos: *La casa inglesa: el modelo medieval, El modelo funcional y la arquitectura libre inglesa y Ritos de paso: la vivienda inglesa*. Cuaderno de Notas, números 5, 6 y 7 respectivamente. M. Prada.
  19. Véase Robert Kerr. *The Gentleman's House or How to plan English Residences*. Ed. John Murray. London. 1865. Lámina. 29.
  20. Charles Annesley Voysey en *1874 and after*, texto escrito en 1930 y reproducido por Alastair Service en su libro *Edwardian architecture and its origins*. 1975.
  21. “Incluso las villas descritas por Plinio, que parecen dispersas e irregulares, fueron imaginadas en el XVIII como construcciones simétricas y racionales”. James S. Ackerman. *La Villa: forma y diseño de las casas de campo*. Op. cit. Pag. 26. El carácter pintoresco de la Villa de Adriano en Tívoli y la Piazza Armerina, por otro lado, resulta evidente.
  22. *Paris-Rome-Athenes. Le voyage en Grèce des Architectes Français aux XIX et XX siècles*. Ed. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. 1986. Puede verse además Jacques Lucan: *Simetría y disimetría. El enigma arquitectónico de los Propileos de la Acrópolis de Atenas*. Revista *Arquitectura*, nº 273. 1988.
  23. Violet-le-Duc. *Entretiens sur l'architecture*. (1863-72). Tomo I, 2º e, pag.56, y 10º e. Pag. 483.
  24. Auguste Choisy. *Historia de la Arquitectura*. Véase el capítulo *El pintoresco y la simetría perspectiva*. (1899).
  25. Años después Martienssen, siguiendo a Choisy, analizó distintas acrópolis griegas para reafirmar que los templos se dispusieron con cierta informalidad con el fin de que sus cualidades plásticas se pudieran presentar ante el espectador de la manera más clara y evidente. Los propileos, en consecuencia, tenían la misión de encuadrar las vistas de los templos. Según Martienssen, las antiguas acrópolis eran campos de exploración plástica en los cuales los griegos no recurrieron al orden, la frontalidad o la simetría bilateral, sino a los efectos que siglos después se denominaron pintorescos.  
Véase Rex Diistin Martienssen: *La idea de espacio en la arquitectura griega*. Ed. Nueva Visión. B. Aires, 1977 (1956).
  26. Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Ed. Apóstrofe. Barcelona. 1998 (1923). Pags. 36 a 39.