

William Gilpin: dibujo analítico del lago Keswick

LO PINTORESCO: DEL JARDIN A LA ARQUITECTURA

Miguel Angel Aníbarro

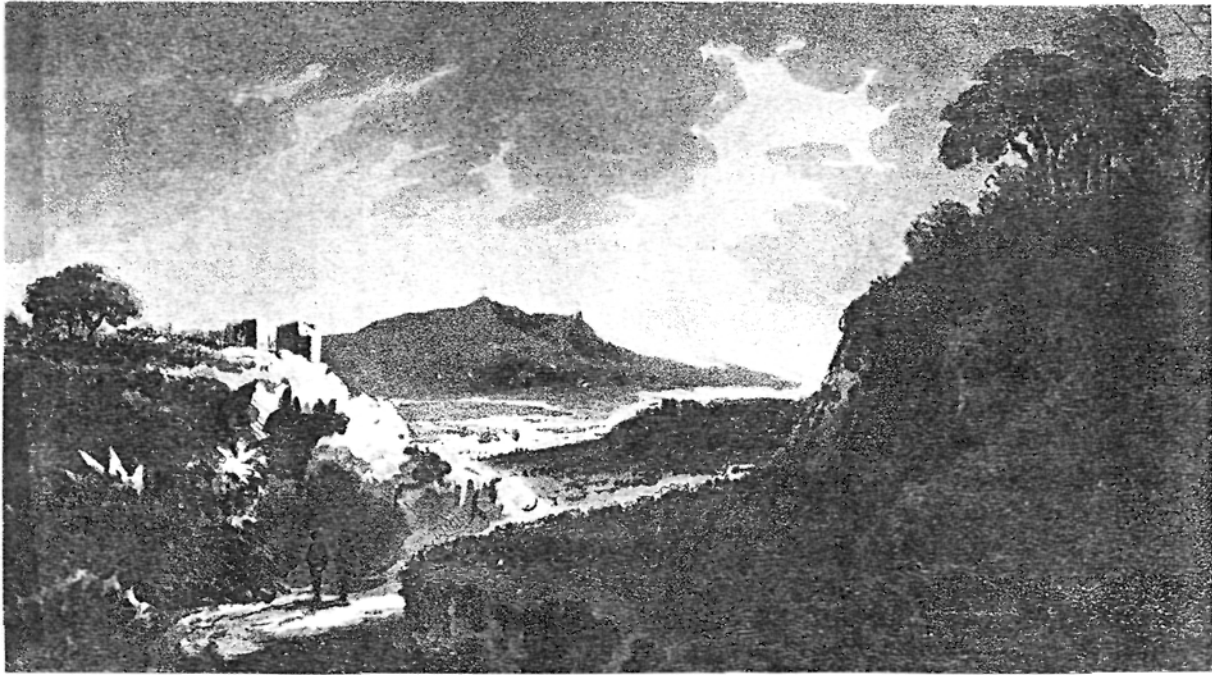
El texto siguiente pertenece a la segunda de las tres conferencias dictadas en el ciclo "Paisaje y arquitectura moderna" (Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares, sep.-oct. 1991), cuya publicación se inició en el número anterior. Como el de la primera, ha sido revisado y puesto al día, añadiéndose en notas las referencias bibliográficas.

Pintoresco era, de acuerdo con la opinión establecida en el siglo XVIII, lo que hacía bien en pintura. Un paisaje pintoresco era aquél que merecía ser representado en un cuadro. Por tanto, no todo paisaje natural puede considerarse correctamente pintoresco: así, William Gilpin plantea desde los años 70 una crítica del paisaje atendiendo a la adecuada combinación de partes variadas según ese criterio (1). Dada su particular posición, el jardín puede juzgarse pintoresco en dos sentidos complementarios: por estar realizado al modo de la pintura -esto es, al modo de un paisaje pintado-, o bien por ser un jardín digno, en cuanto paisaje construido, de trasladarse al lienzo. El mismo Gilpin (de quien es esta lámina que presenta, no un paisaje concreto, sino la idea de cómo debe ser uno para que resulte verdaderamente pintoresco) da una definición algo más apurada: pintorescos serían aquellos objetos "que complacen por alguna cualidad que puede ser ilustrada en pintura", mientras que bellos serían "los que agradan al ojo en su estado natural"; de ahí que considere unas bellezas pintorescas y otras que no lo son. Las cualidades que distin-

guen lo Pintoresco de lo Bello están, pues, en función del medio pictórico, y son la variedad y el contraste, los efectos de luz y los de color, y sobre todo la aspereza o rugosidad requerida por la composición pictórica.

Edmund Burke había fijado en su *Indagación filosófica*, publicada en 1757, un par de valores distinto, el de lo Sublime y lo Bello (2). Definiendo el primero, escribe: "Todo lo que de algún modo es terrible (...) u obra de un modo análogo al terror es un principio de sublimidad"; en cambio, lo Bello deriva para Burke de aquellas cualidades que inspiran afección y ternura. Mientras el horror sería la causa primera de la sublimidad, sus causas secundarias serían el vacío, la soledad, el silencio y el estruendo, la inmensidad -fuera real o simulada-, la oscuridad y el contraste violento de luz y sombra (obsérvese la proximidad entre algunas de éstas y las propuestas arquitectónicas de un Boullée). Y las de la belleza serían la pequeñez, la tersura, la delicadeza, la variación gradual y la limpieza de color.

PINTORESCO



William Gilpin: paisaje montañoso pintoresco

A finales de siglo, Uvedale Price propondrá elevar a categoría estética, junto a lo Sublime y lo Bello, lo Pintoresco (3). Pero Price no considera ya suficiente la noción aceptada de éste, ni siquiera la más precisa de Gilpin, ya que no todos los objetos que agradan en pintura le parecen pintorescos en la realidad. Para explicar lo Pintoresco utiliza como ejemplo mejor el de las ruinas: en ellas "la belleza propia de la arquitectura, el brillo de las columnas, la acabada ejecución de sus capiteles y molduras, las urnas y estatuas, se halla trastocada por lo que podría llamarse la belleza de las ruinas [la propiamente pintoresca], por incrustaciones y manchas producidas por la intemperie y por las plantas que trepan por los muros o florecen en ellos". Desarrollando lo expuesto por Gilpin, los atributos de lo Pintoresco serán para Price la aspereza, el cambio repentino, la irregularidad, la variedad y la intrincación, entendiendo por tal "aquella disposición de los objetos que, por un incierto y parcial encubrimiento, excita y alimenta la curiosidad"; y sus causas, el accidente, origen de los mejores efectos en el paisaje, y el descuido, esto es, la ausencia de intervención alguna del arte.

Respecto al jardín, ya Gilpin había admitido que la suavidad que le era propia -pues la aspereza

provocaría desorden- hacía de él un objeto poco pintoresco. Se comprende ahora que este jardín al uso, el paisaje arreglado o corregido cuyas variaciones se habían de graduar y sus rigores suavizarse, le pareciera a Price -como a Richard Payne Knight- insípido, monótono e incluso declaradamente formalista: "Antiguamente todo estaba hecho en cuadrados o rectángulos; ahora todo se hace en segmentos de círculo y elipses: el formalismo aún permanece, sólo ha cambiado de carácter. El antiguo canal ha perdido su rectitud y sus ángulos, pero ha venido a ser serpentina regular, y los bordes siguen siendo tan limpios y uniformes como antes; avenidas, vistas y paseos rectos son cambiados por grupos y cinturones de arbolado; las calles rectas, por las curvas del paseo de grava". Knight, por su parte, confesará preferir "el carácter artístico declarado de los jardines italianos al oculto de los jardines a la moda" (4). Es decir, en opinión de ambos el jardín paisajista, tal como había quedado formulado con Brown y sus seguidores, no era menos artificioso que el jardín clásico: una manipulación del paisaje, en cualquier caso. Frente a él escogerán, como verdaderamente pintorescos, los jardines caracterizados por los contrastes fuertes y la aspereza: terrenos rocosos y quebrados en lugar de praderas ondulantes; maleza y arbustos mez-

PINTOESCO



Paisaje 'arrreglado' a la manera de Brown (izquierda) y paisaje pintoresco al gusto de Price y Knight, en sendos grabados de Thomas Hearne para *The Landscape*.

clados con los árboles, prescindiendo de la limpieza de las partes bajas de éstos acostumbrada en la época; corrientes violentas, rotas en rápidos, de riberas descuidadas y pedregosas en vez de superficies quietas de netos bordes de hierba.

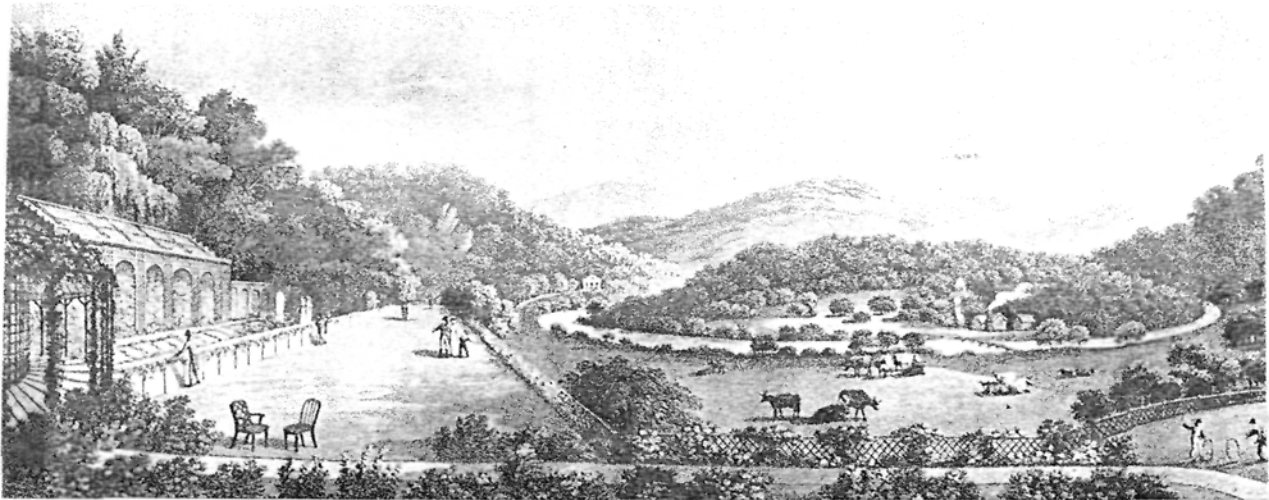
Sin embargo, Price y Knight, teóricos del paisaje de refinado gusto, eran en los aspectos prácticos meros aficionados, sin otra experiencia que la de sus intervenciones en las propiedades respectivas de Foxley y Dowton Castle. La respuesta a su pintoresquismo selvático desde el campo profesional de los diseñadores de jardines, la dará quien se proclamara a sí mismo sucesor de Brown: Humphry Repton (5). Buscando un compromiso que le permitiera hacer un jardín que resultara agradable a sus clientes, Repton reclama para aquél las cualidades de propiedad y conveniencia por encima de los efectos pintorescos, y rechaza polémicamente que el criterio pictórico sea el adecuado para juzgarlo. Entre paisaje pintado y jardín paisajista hay, dice Repton, diferencias capitales: la luz variable a lo largo del día y de las estaciones en vez de la luz fija del cuadro, las panorámicas amplias y cambiantes en lugar del encuadre inalterable y constreñido, y la posibilidad de recorrer el jardín más allá de la contemplación externa de la escena pictórica: de verlo desde dentro y en movimiento. Así que las peculiaridades del jardín provienen

del hecho de ser un espacio real, no un espacio figurado como el de la pintura.

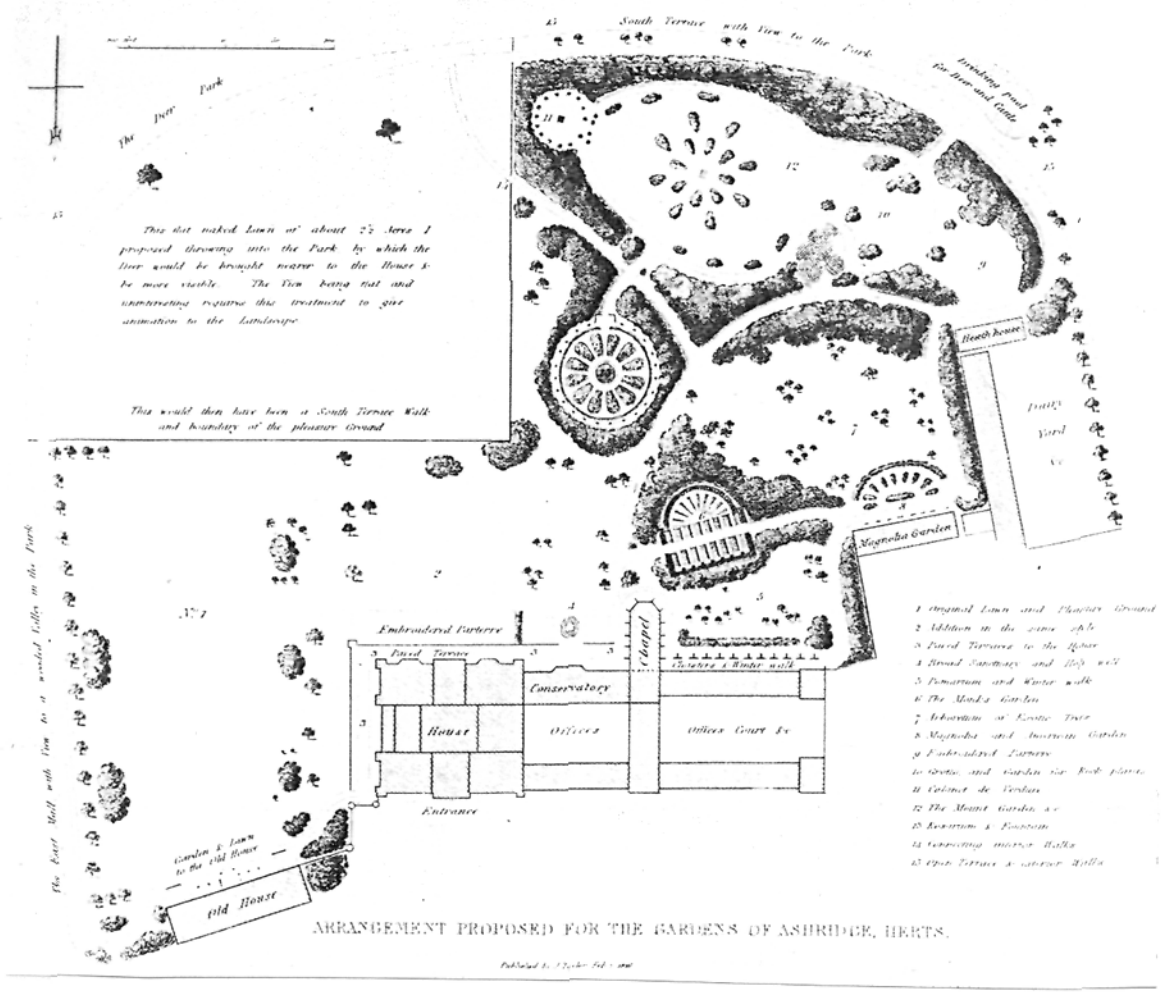
En este sentido, Repton parece consciente de la esencia, más que pictórica, arquitectónica del jardín. Así, reivindica para él atributos relacionados con su uso, como la utilidad y la conveniencia, y reconoce abiertamente su artificialidad, solicitando congruencia de estilo, armonía de las partes y unidad de carácter frente a la heterogeneidad de un paisaje agreste. Vuelve a diferenciar, en consecuencia, el jardín del paisaje, pues "es tan pequeño el arte en comparación con la naturaleza que ambos no pueden mezclarse bien", sugiriendo que la parte exterior de la posesión sea similar a ésta, mientras el jardín ocupa la interior en torno a la casa. A este criterio obedece, por ejemplo, su propuesta para Endsleigh, con elementos artificiales junto al edificio, más la terraza recta, los macizos plantados sobre muretes y el invernadero con enrejados, desde donde se contemplan el valle del Tamar, los bosques y los montes.

Pero esa postergación del paisaje acompañada de la declaración del carácter artificial del jardín llevarán a Repton a admitir, entrado ya el siglo siguiente, la posibilidad de un jardín entendido como colección de sectores consagrados a diferentes estilos o especies, presentados en una envolvente paisajista: un jardín ecléctico. En Ashridge, de donde es esta planta, aparecen una

PINTORESCO



La propuesta de Humphry Repton para Endsleigh.



Ashridge, de Repton: planta; véase la leyenda en la parte inferior derecha.

PINTORESCO

arboleda de especies exóticas, un jardín americano, otro alpino y una rosaleda, junto a una pradera abierta, un jardín monacal, un parterre bordado y un gabinete de verdura, circunscritos por franjas arboladas y conectados entre sí por senderos curvos. De este modo, el paisajismo, cerrando el arco de su desarrollo, acabará confluendo en los primeros decenios del siglo XIX con el debate del historicismo que tenía lugar en el campo arquitectónico.

II

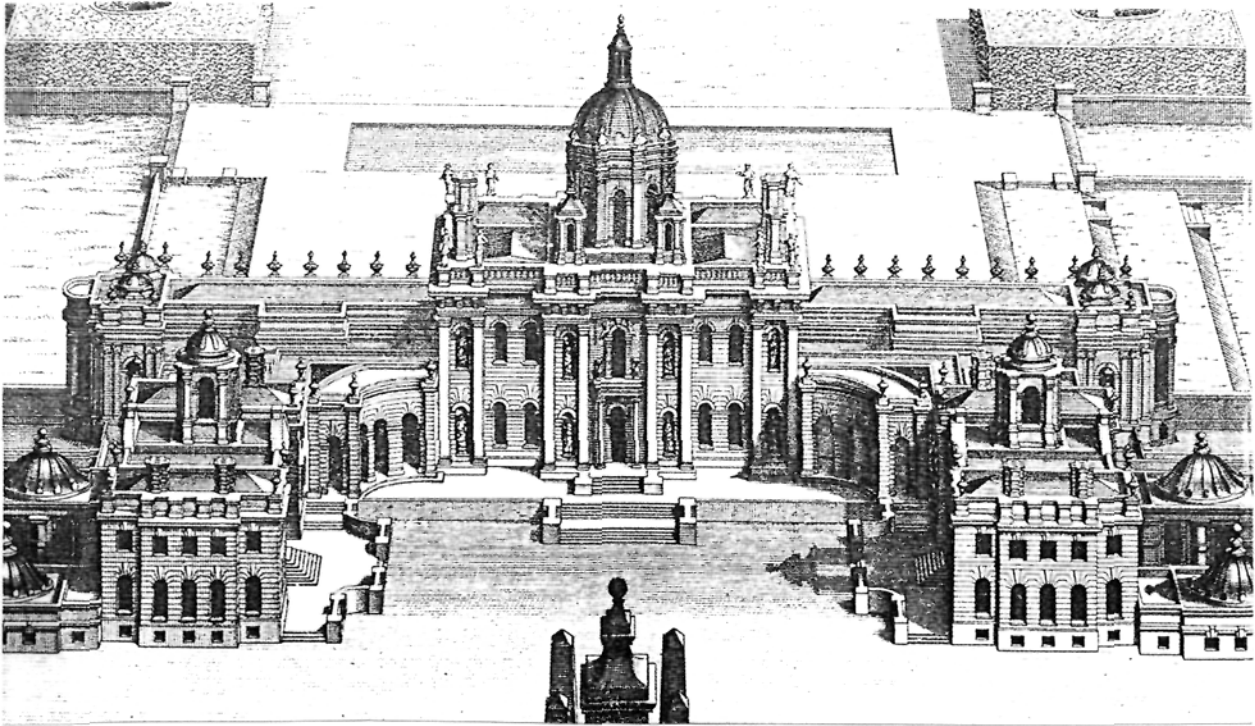
En el ámbito de lo Pintoresco la contraposición entre arquitectura y paisaje natural se desvanece, como afirma Patetta (6), al tratarse de una visión estética unitaria en la que pintura y naturaleza, poesía, jardín y arquitectura quedan fundidas en el paisajismo. Desde la óptica de las teorías asociacionistas parecía factible trasladar a la arquitectura las cualidades pintorescas, y por tanto las reglas de la composición del paisaje en la pintura y en el jardín. El pintor Joshua Reynolds, primer presidente de la Real Academia de Bellas Artes inglesa, proponía a los arquitectos en su discurso XIII tomar esa posibilidad en consideración (7): "La arquitectura posee muchos principios en común con la poesía y con la pintura. Entre ellos el que debe ser considerado el primero es el de conmover a la imaginación por medio de la asociación de ideas (...) Quizás no sea inoportuno para el arquitecto sacar algunas veces provecho de aquello a lo que el pintor debe estar siempre atento, me refiero al uso de los accidentes: para seguirlos donde deba hacerse y para mejorarlos, en lugar de atenerse siempre a un plano regular". Y añade: "En la medida en que los edificios se apartan de la regularidad adquieren, gracias a ese accidente, un cierto carácter escénico, el cual en mi opinión podría ser adoptado con éxito por un arquitecto en un proyecto original, si no interfiriera demasiado con la conveniencia. La variedad y la intrincación -concluye- son consideradas hermosas y excelentes en todas las artes que se dirigen a la imaginación: por qué no en la arquitectura?". Reynolds está, pues, sugiriendo la posibilidad de aprovechar en las operaciones proyectivas la presencia de lo accidental con el fin de lograr en arquitectura efectos de complejidad y diversidad, y con

ellos ciertos resultados escénicos propios del paisaje y de la pintura. Y a continuación de estas frases, hace el pintor un significativo elogio de la obra de John Vanbrugh con argumentos pictóricos -que no arquitectónicos- extraídos de lo anterior.

Ahora bien, esa traslación de lo Pintoresco resulta más convincente cuando Robert Adam -otro entusiasta de Vanbrugh-, al definir el concepto de movimiento en un edificio, la lleva a cabo en términos arquitectónicos (8): "Movimiento quiere decir elevación y descenso, avance y retroceso, así como diversidad de formas en las diferentes partes de un edificio, de modo que se acreciente grandemente lo pintoresco de la composición. Porque el subir y el bajar, el avanzar y el retroceder, junto a la convexidad y la concavidad, y otras formas de las partes mayores, tienen en arquitectura el mismo efecto que la colina y el valle, el primer término y la distancia, y la ondulación [del terreno] tienen en el paisaje: esto es, sirven para producir un perfil agradable y diversificado, con agrupamientos y contrastes como en una pintura, y crea variedad de luces y sombras, lo cual da vivacidad, belleza y mucho efecto a la composición".

Adam hace una comparación directa entre paisaje y arquitectura, y una trasposición a ésta de los efectos pictóricos. No obstante, esos rasgos de variedad de formas, diversificación del perfil, manifestación de la profundidad, agrupación y contraste, pueden atribuirse a arquitecturas muy diferentes. No a las villas neopalladianas, desde luego, pero sí a algunos palacios tardobarrocos: en Castle Howard, de Vanbrugh, por ejemplo, son notables las oposiciones entre el cuerpo principal elevado y las alas más bajas -de acuerdo con el principio clásico de jerarquización- y entre la concavidad del antepatio y el bloque central adelantado, el levantamiento de frentes a distintas profundidades, el agrupamiento de masas en una organización tripartita que se extiende a los edificios de servicio, y la proliferación de remates, chimeneas y torretas que diversifican su perfil culminando en la cúpula. Pero es posible hacer las mismas consideraciones respecto a edificios construidos externamente en estilos medievales, como Culzean Castle del propio Adam, o exóticos, como el Pabellón Real de

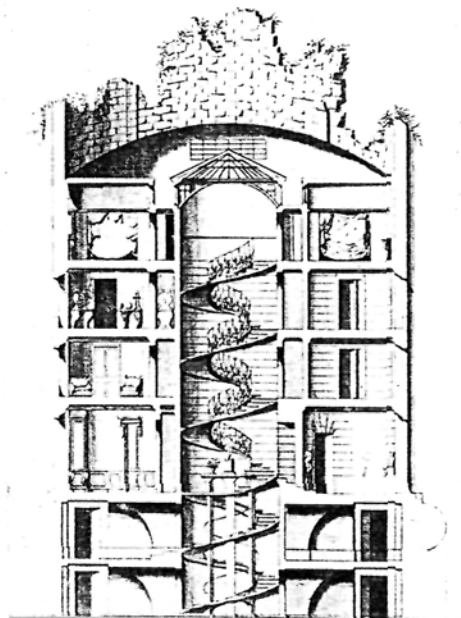
PINTORESCO



Castle Howard, de John Vanbrugh, en una perspectiva aérea del *Vitruvius Britannicus*.



El falso castillo ruinoso de Wimpole, de Sanderson Miller



La casa columna del Desert-de-Retz, de Françoise Racine de Monville: sección

PINTORESCO

Brighton de John Nash, en los que aparecen, de distinto modo pero en no menor medida, los atributos pintorescos mencionados, sin que ni ello ni su novedad estilística los aparten de la composición regular.

Por otro lado, cabría entender, impropriadamente, como pintorescos edificios que no lo son en sí mismos según los criterios ante-riores, sino por su situación en un paisaje -natural o artificial- que puede ser calificado de tal: por el lugar en que están ubicados y su combinación con los elementos naturales que los rodean; es decir, porque forman parte de una composición pintoresca, como es el caso de los pabellones de todo género construidos en los jardines de la época. Además estaban las ruinas, presentadas por Price como paradigma de lo Pintoresco en cuanto poseedoras en grado superlativo de los rasgos de irregularidad, aspereza e intrincación. El interés por ellas tuvo en el siglo XVIII un desarrollo considerable que aquí sólo podemos esbozar. Pintorescas eran las ruinas de la abadía de Rievaulx, en Yorkshire, un monasterio del siglo XII situado en un valle quebrado y boscoso que se transformó en objeto de contemplación y de rememoración histórica. Debido a lo cual se explanó en la ladera que desde un costado las domina un paseo o terraza de contorno ondulado entre dos templetes clásicos, desde el que, a través de aberturas previstas en las arboledas y arbustos plantados en el borde, se van teniendo, a medida que se recorre, vistas sucesivas del edificio. Las de la abadía de Fountains, en la misma región, fueron, en cambio, utilizadas como final del recorrido que sigue, a contracorriente, una sucesión de piezas acuáticas a lo largo del jardín de Studley Royal, tras ser divisadas desde un mirador gótico escondido entre la vegetación. Esta fascinación pintoresca por la ruina llegaría, como es sabido, hasta el extremo de representar edificios nuevos en ese estado; es el caso del dibujo de William Chambers para el mausoleo del Príncipe de Gales, probablemente destinado a ser levantado en los jardines de Kew. Más aún: al considerar la ruina como un motivo particularmente apropiado en un parque paisajista, en algunos donde no existía una verdadera se construyó falsa; esto es lo que ocurre en Wimpole, donde se edificó un castillo ruinoso ficticio. Jugando, finalmente, con la falsedad de la ruina, haciéndola obvia para

cargarla al mismo tiempo de utilidad y simbolismo (y si salimos por un momento de las islas británicas), en el Désert de Retz se levantó una columna dórica partida de tamaño gigantesco, que alojaba la residencia campestre de François Racine de Monville.

Con todo, no parece que la ruina pudiera considerarse seriamente como una opción arquitectónica. Pero, si los caracteres pintorescos son los que se relacionan de manera más directa con el 'desorden' de la naturaleza, sólo parcialmente podrían encontrarse en edificios que -fueran barrocos, neomedievales o exóticos- mantenían una organización regular, cerrada y simétrica. La irregularidad como rasgo esencial de lo selvático y el carácter abierto de la composición del jardín paisajista, donde encontrarán una mejor correspondencia no será en los planteamientos anteriores, sino en algunas residencias neogóticas. La del gótico debía ser una tradición todavía muy presente en la Inglaterra del siglo XVIII, mucho más cercana en el tiempo, debido a la lenta penetración del Renacimiento, de lo que pudiera estarlo en Italia, Francia o España. La permanencia de muchos de sus rasgos en las casas de los periodos tudor y elisabetiano y su utilización por Christopher Wren en al menos un par de ocasiones, permiten hablar de un solape entre la supervivencia del gótico y su renacimiento (9). Además el gótico empezaba a ser tempranamente considerado como estilo nacional, igual que en el XIX lo será por los partidarios de su recuperación en Francia y Alemania: la arquitectura gótica remitía al mito medieval del rey Alfredo y del nacimiento de las libertades británicas, renovadas entonces con el sistema parlamentario. En esas connotaciones nacionalistas y liberales la arquitectura gótica venía a coincidir con el jardín paisajista, entendido como un símbolo del creciente predominio de Inglaterra frente a Francia y de su sistema de libertades frente al absolutismo continental, representado por el jardín barroco.

Comenzó, pues, este estilo a ser utilizado de nuevo en las casas campestres, seguramente porque en ellas era más fácil prescindir de las consideraciones de representatividad ligadas a la arquitectura clásica -y después a la neoclásica- que todavía se hacía preciso mantener en la

PINTORESCO

vivienda urbana, poniendo en primer plano las demandas de utilidad y comodidad. Pero asimismo por congruencia entre el jardín naturalista, y por tanto irregular, y la casa que, según se empieza a comprender en la segunda mitad del XVIII, quizá debiera serlo también. Así lo plantea Price en su *Ensayo sobre lo Pintoresco*: "Si el propietario [de una casa de campo] en vez de hacer un frente y unas alas regulares hubiese insistido en tener las ventanas mirando hacia los puntos donde los objetos estuvieran más gratamente distribuidos, -es decir, hacia los mejores panoramas-, el arquitecto se habría visto obligado a inventar formas y combinaciones pintorescas que, en otro caso, jamás se le habrían ocurrido, y se vería obligado a hacer lo que raramente se ha hecho: adaptar su edificio al paisaje y no el paisaje al edificio". Así pues, esta adaptación del edificio al paisaje por razones puramente visuales es una necesidad que a la hora de proyectar está, en opinión de Price, por encima de las convenciones de frontalidad y de regularidad propias de la arquitectura clásica; pero además, la composición del edificio pasa a entenderse no ya como una imitación de formas, según el procedimiento tradicional, sino como una invención de formas y combinaciones nuevas, que ya no serán regulares sino pintorescas.

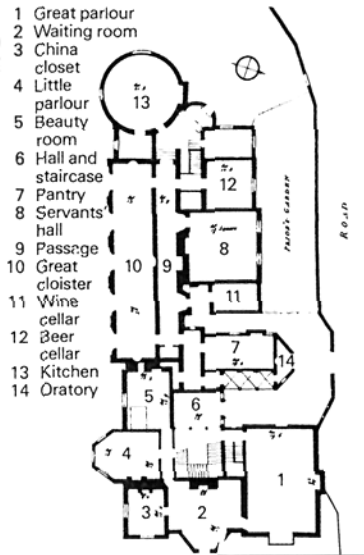
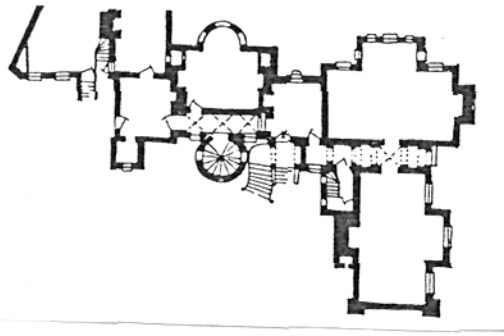
De modo que la correspondencia entre edificio y paisaje va a implicar irregularidad, y ésta se va a entender sobre todo como asimetría. Según Pevsner (10), fue Vanbrugh Castle, la casa de campo que Vanbrugh construyó para sí en torno al año 20, el primer edificio con una asimetría intencionada. La casa construida inicialmente, acastillada aunque simétrica, fue ampliada después por la agregación hacia el este de dos piezas casi iguales, pero perpendiculares entre sí, sin correspondencia en el lado opuesto; en el eje del frente sur se situó la torre cilíndrica de la escalera, en vez de la entrada desplazada al costado más cercano a la adición. Nadie volvería a hacer, que se sepa, otro edificio asimétrico hasta 1750, cuando Horace Walpole comienza la remodelación de Strawberry Hill que se prolongará durante no menos de veintiseis años, para convertirla, según sus palabras, en un 'pequeño castillo gótico'. La casa se configura por agregación de piezas de diferente figura, tamaño y orientación: en el núcleo oriental (parte inferior de la planta),

en torno al vestíbulo y la escalera se colocan en disposición centrífuga hasta cinco estancias conectadas entre sí; de ahí nace un corredor hacia el oeste, al cual se adhieren en distintas etapas, por el lado norte, la capilla saliente hacia el jardín delantero y varios cuerpos prismáticos, por el sur una galería o gran claustro, como la llama Walpole, y en el extremo oeste la torre redonda y la Beauclerk.

Como en Castle Howard es posible encontrar aquí diversidad de formas, avance y retroceso, -elevación y descenso, contraste y agrupamiento, esto es, los rasgos con los que Robert Adam identificara el movimiento. Pero en Strawberry Hill la composición pintoresca es entendida no sólo como asimetría, sino como disposición centrífuga y crecimiento agregativo. La construcción gótica significa para Walpole -primer historiador del jardín paisajista y distinguido defensor de la obra de Brown (11)-, más que una elección estilística, la posibilidad de obtener en arquitectura la organización abierta e irregular propia de aquél; no es casual a este respecto que el edificio se situara sobre una colina, combinándose con el arbolado y con vistas hacia el Támesis a través de las praderas arregladas que descienden hasta su orilla.

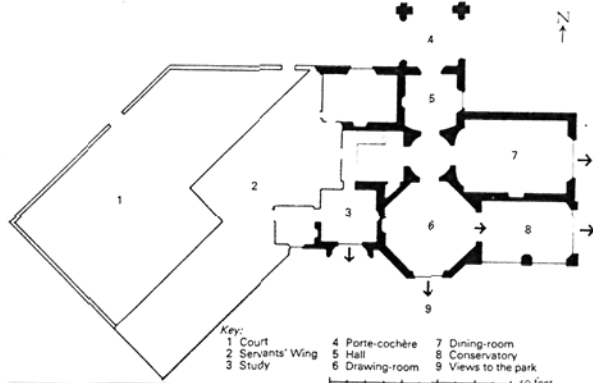
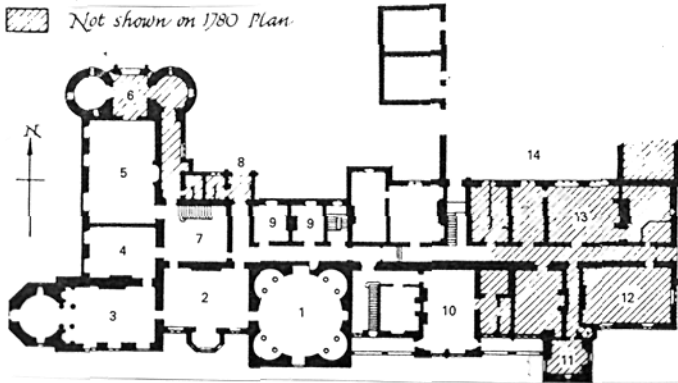
Downton Castle, la residencia campestre de Richard Payne Knight, se construyó en los años 70 dominando la garganta del río Teme, un selvático paisaje apenas retocado, como correspondía a un adalid del pintoresquismo agreste. Pero el edificio fue concebido con intenciones que deben ponerse en continuidad con las de Walpole. La composición irregular tenía para Knight "la ventaja de ser susceptible de alteraciones y adiciones en casi todas las direcciones, sin perjuicio de su índole genuina y original". La casa es una combinación de piezas desiguales que se disponen en crujeas perpendiculares articuladas por el vestíbulo original: la gruesa torre cuadrada del comedor, el estudio y la galería en la meridional, mas la estancia con torre octogonal que se adelanta hacia poniente e inicia la secuencia girada de salas terminada al norte con otra torre circular, forman en conjunto un bloque aditivo en su concepción al que, en efecto, se añadieron dependencias en distintos momentos posteriores a 1780; un bloque en cuyo

PINTORESCO



- 1 Dining-room
- 2 Morning room, originally entrance hall
- 3 Drawing-room
- 4 Library
- 5 Ballroom
- 6 Porch
- 7 Staircase
- 8 Entry
- 9 Chapel
- 10 Business room
- 11 Smoking room
- 12 Servants' hall
- 13 Kitchen
- 14 Stable yard

Not shown on 1780 Plan



Vanbrugh Castle, de John Vanbrugh: planta
 Strawberry Hill, de Horace Walpole: planta.
 Downton Castle, de Richard Payne Knight: planta.
 Luscombe Castle, de John Nash y Humphry Repton: planta y perspectiva

PINTORESCO

frente sur comienza a plantearse otra cuestión derivada de esta composición irregular: la búsqueda de un equilibrio visual entre piezas que ya no están referidas a un eje de simetría.

Sin embargo, las torres almenadas y los ventanales góticos que dan al edificio su aspecto medieval, se combinan con interiores clásicos a la antigua. Pero esta falta de coherencia, que culmina en el comedor convertido en una reproducción a menor escala del espacio interno del Panteón, era vista por Knight como característica del peculiar estilo que recomendaba para las casas campesinas: "El mejor estilo que hoy en día se puede adoptar para casas irregulares y pintorescas es el mezclado que caracteriza los edificios de Claude [Lorraine] y los [de Gaspard?] Poussin; pues como se han inspirado en modelos que se han ido construyendo gradualmente, durante muchas edades sucesivas y por muchas naciones diferentes, se distinguen por no tener un modo especial de ejecución ni una sola clase de ornamentos, sino que admiten todo promiscuamente, desde una pared desnuda a un contrafuerte, desde la más tosca mampostería al más elaborado capitel corintio". Así que la pintura paisajista ofrecía modelos, además de para la composición del jardín y la ubicación de los edificios en el paisaje, para el diseño de los mismos edificios; según los cuales, por otra parte, la gradualidad de la construcción habría de entenderse como agregación no sólo de piezas, sino de ornamentos y estilos diversos, que se colocarían unos junto a otros para lograr ese 'estilo mezclado', adelantado quizá del eclecticismo.

Luscombe Castle es también una casa neogótica con interiores clásicos, construida en 1799 por John Nash en un parque diseñado por Humphry Repton. El parque está formado por dos valles separados por sendas colinas: una cubierta por la espesura que da fondo a la casa y otra que nace delante de ella cerrando el valle superior; el inferior desciende rápidamente en dirección a la costa. Repton extiende una mancha arbolada que recoge por detrás el edificio y rodea el valle alto ocultando las tierras de labor, mientras puntúa la parte baja con árboles en líneas sueltas que indican la profundidad y encuadran las vistas hacia el mar. La casa se apoya en la base de la primera colina, ligeramente retrasada respecto a

la línea divisoria entre los valles, y se quiebra formando un ángulo obtuso para asomarse al paisaje costero. La planta se organiza a partir de un eje señalado por la torre que se levanta sobre la puerta cochera, y en el cual se suceden el vestíbulo y la estancia principal; ésta forma un volumen octagonal a cuyo alrededor se agrupan cuerpos de alturas diversas, todos ellos almenados. Al este se colocan perpendicularmente el comedor, formando una directriz transversal con la escalera, y el invernadero de una sola planta, con ventanales hasta el suelo abiertos al valle inferior; en el lado contrario el ala de servicio gira unos 45 grados y se prolonga al pie de la colina, evitando la simetría. La composición se hace más estable gracias a las dos directrices perpendiculares que simplifican la distribución, pero se aleja de la pura agregatividad de los casos anteriores; esa estabilidad es contrarrestada, no obstante, por la apertura del ángulo y la extensión asimétrica del edificio hacia el suroeste, que plantea un equilibrio más complejo de pesos visuales entre la agrupación de volúmenes verticales del núcleo residencial y el ala más baja y extendida, significativamente reforzada en el siglo siguiente por una nueva capilla construida por George Gilbert Scott .

III

Expuestos los conductos por los cuales se encauza lo Pintoresco hacia la arquitectura en el siglo XVIII y vistos los primeros ejemplos, no es difícil seguir su rastro a lo largo del XIX. No vamos a adentrarnos en los aspectos pintorescos presentes en las obras de arquitectos muy señalados, como Ledoux -la libertad de sus combinaciones de volúmenes, sin embargo simétricas, probablemente deba referirse a este ámbito-, Soane -los efectos visuales y las continuidades espaciales resultantes de lo que él llama 'poesía de la arquitectura'- o Schinckel -la aplicación de los principios de la composición pintoresca en algunos edificios, combinados tanto con un estilo gótico acastillado como con uno romano-italiano-; tema de importancia que merecería un tratamiento específico. Nos limitaremos a seguir las pistas que continúan lo anterior del modo más reconocible: la de la arquitectura doméstica inglesa y después la de sus derivaciones norteamericanas.

PINTOESCO

El ejemplo que mejor enlaza a principios de siglo es Endsleigh, la casa construida en 1810 por Jeffry Wyattville en un paisaje con intervenciones de Repton, del que hemos hablado anteriormente. En el edificio -que se asienta en un promontorio dominando el valle del Tamar- la adaptación a las vistas mediante giros de 45 grados en tres puntos, definiendo una planta convexa que permite obtener una secuencia panorámica sobre el paisaje, se hace coincidir con la diferenciación funcional entre el bloque principal, el de servicio y el de los niños, conectado por un largo porche al primero. La libre disposición de las piezas se corresponde con una flexibilidad distributiva que favorece la adaptación del edificio a los usos, y produce una agrupación informal de volúmenes bajos y extendidos que recuerda el aspecto de un agregado de viviendas rurales. Acompañada de la irregularidad, esta organización en alas oblicuas lleva consigo la pérdida de la frontalidad y, por tanto, del punto de vista preferente propio del espacio perspectivo; la casa presenta en su costado convexo al menos cuatro frentes sucesivos, lo que obliga a encadenar sus respectivas imágenes visuales para obtener una imagen mental unitaria de aquella. La aprehensión del edificio sólo es posible ya mediante mediante una visión en movimiento, congruente, por otra parte, con la del paisaje que lo rodea.

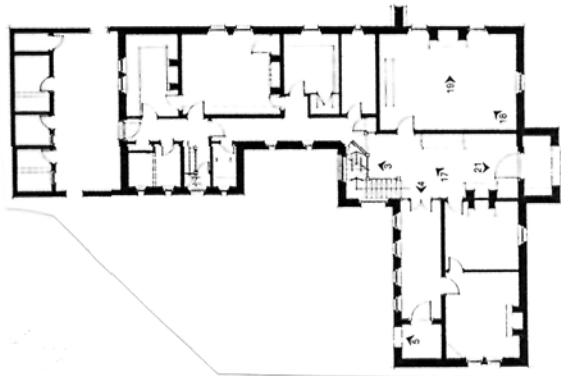
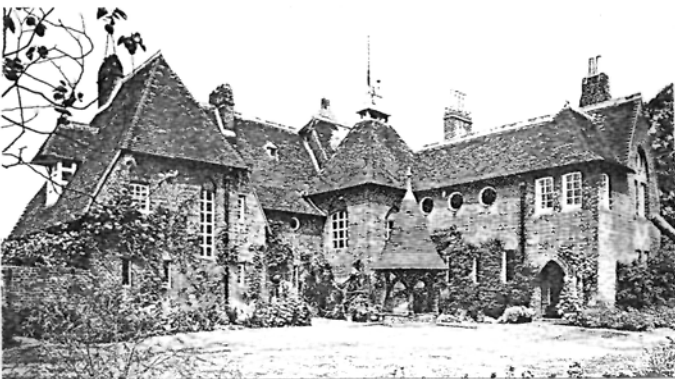
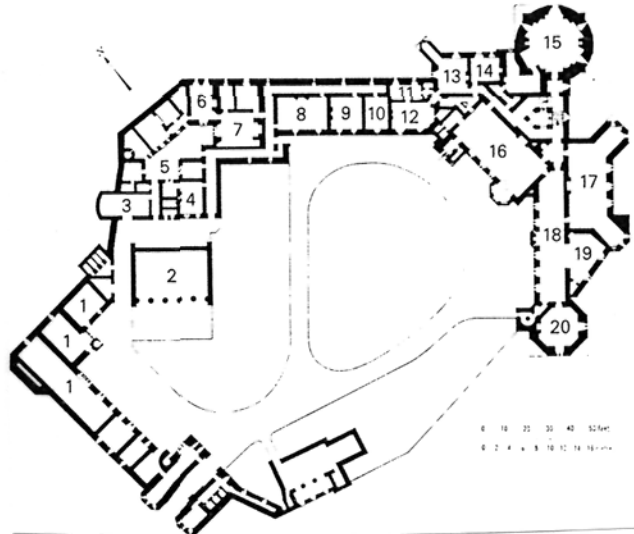
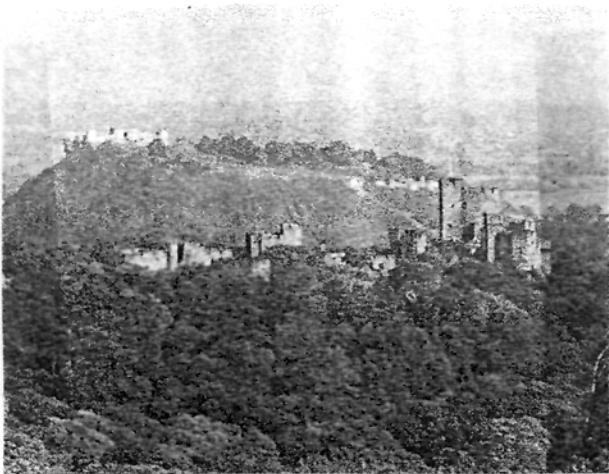
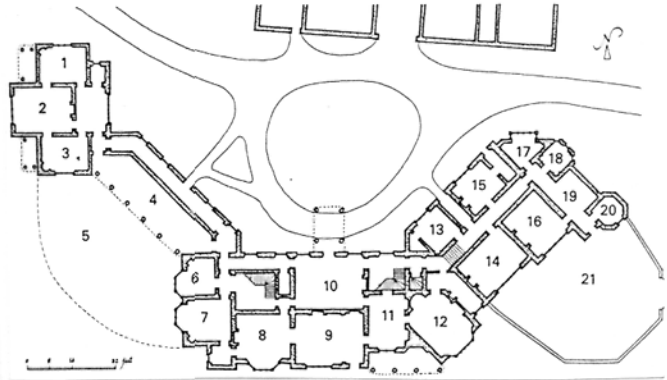
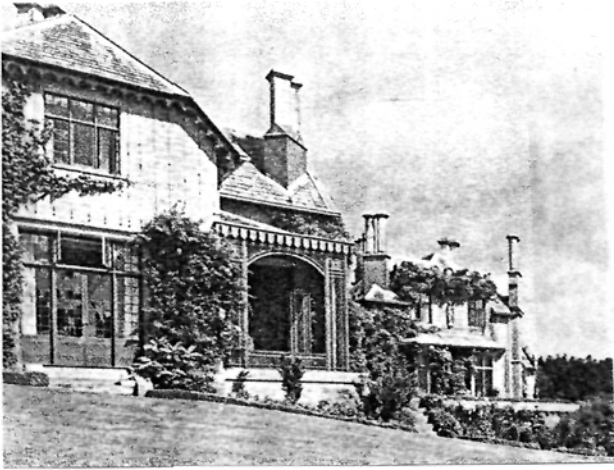
Ahora bien, en los primeros decenios del siglo los criterios pintorescos debieron generalizarse con rapidez, pues los ejemplos son mucho más abundantes que en los anteriores. Citemos algunos destacados: hacia el año 2, Nash había construido Cronkhill en estilo 'italiano', con una torre cilíndrica y otra prismática diagonalmente opuestas, una arcada en ángulo y muros blancos en los que se recortan ventanas en arco, que se asociaban a la imagen de las villas toscanas. Thomas Hope y William Atkinson amplían The Deepdene, una casa del XVIII, en 1823, con piezas en estilos griego, gótico, pompeyano y lombardo, dispuestas libremente en torno a una torre toscana y entremezcladas con la vegetación sobre un terreno de pronunciada pendiente: un caso de estilo mezclado y de intrincación que indica cuán presentes están las ideas de Knight y de Price. En Harlaxton Manor, a partir de 1831, Anthony Salvin y William Burn retoman el modelo de las 'casas prodigiosas' de la época

elisabetiana, con una planta en H cuya inicial simetría se disuelve en yuxta-posiciones de cuerpos muy diversificados, que culminan en una acumulación de miradores, torrecillas, gabletes y haces de chimeneas.

Desde mediados de los años 30, sin embargo, Augustus W. N. Pugin argumentará la falta de correspondencia entre la variedad de contornos del edificio y los requerimientos funcionales de la planta -entre otras razones- para rechazar el gótico pintoresco preferido en la época (12): "Cuando un edificio está diseñado para ser pintoresco, poniendo tantos dentro y fuera, tantos arriba y abajo como sea posible (...) [es como] una cascada o una roca artificiales (...), tan innaturalmente natural que parece ridículo". Su disgusto ante las residencias en forma de castillo o de abadía medieval -como Fonthill Abbey de James Wyatt, cuyas ruinas visitaría con delectación- radica en la búsqueda artificial del pintoresquismo, que le parece rechazable en nombre de la verdad y la consistencia arquitectónicas. El verdadero Pintoresco sería el que se produjera como expresión de la variedad de los usos del edificio, de modo que cada parte presentara "rasgos distintos y bellos, no enmascarados u ocultos detrás de un frente uniforme, sino aumentando el efecto del edificio por su variedad de forma y perfil", tal como ocurriera en la arquitectura realmente gótica.

Estos ideales son puestos en práctica en Scarisbrick Hall (1836-47), donde Pugin plantea una planta ortogonal y compacta -aunque con dos cuerpos adelantados que delimitan un antepatio-, de distribución asimétrica; cada pieza encuentra su propia expresión dentro del conjunto del edificio, con cubiertas de distintas alturas, cuerpos adelantados y ventanas de diferente figura, equilibrándose los volúmenes bajos con la altísima torre lateral. El radicalismo moral de Pugin ejerció una extraordinaria influencia, inmediata en el ámbito de la arquitectura eclesiástica; pero en el de la doméstica debió ser tomado inicialmente con alguna reticencia. En 1844 Salvin comienza las obras de una casa de nuevo en forma de castillo, Peckforton, en la cumbre de una colina, en respuesta a la presencia de la ruinosa fortaleza de Beeston sobre otra altura no muy lejana. La planta se desarrolla

PINTORESCO



Endsleigh, de Jeffry Wyattville: vista y planta.
Peckforton Castle, de Anthony Salvin: vista y planta.
La casa roja, de Philip Webb: vista y planta

PINTORESCO

linealmente siguiendo el perímetro de la cima y cerrándose en torno a un patio mediante giros repetidos. Las piezas se acumulan en el núcleo residencial, enfrentado en diagonal al acceso, para extenderse hacia el oeste en una crujía muy larga y quebrada de servicios que empalma después con los establos. El efecto de la planta se transmite al alzado con el marcado contraste entre el conglomerado vertical de las torres y la silueta extendida y baja del resto, conformando una imagen no menos convencionalmente pintoresca que la de los ejemplos del siglo XVIII.

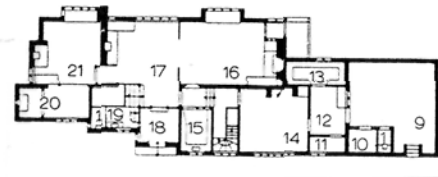
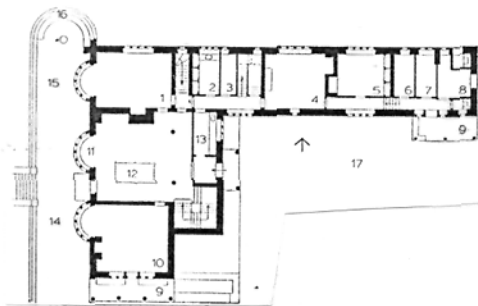
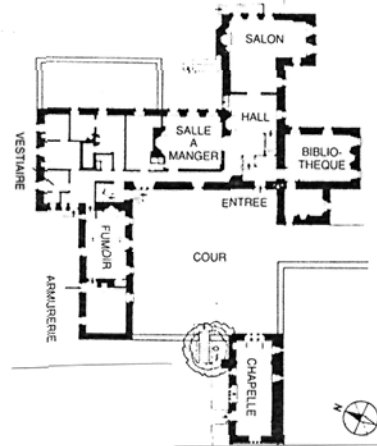
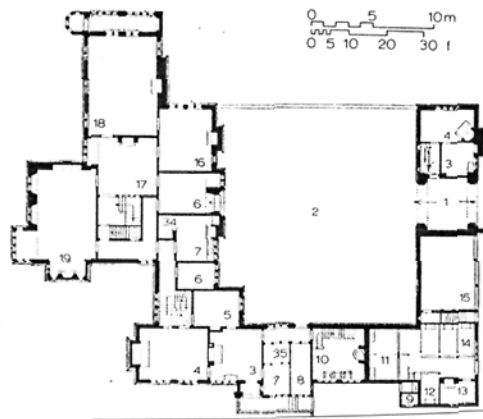
Mucho mayor impresión debieron causar las admoniciones de Pugin en William Butterfield o George Edmund Street, cuyos respectivos presbiterios de Cowick y Boyne Hill, ambos del año 54, presentan, en sus pequeñas dimensiones, una sobriedad formal y una correspondencia funcional antes apenas conocidas. Quizás también estuviera presente la influencia de Ruskin; menos la del ardiente admirador del gótico veneciano, que la del analista vigoroso que, al definir la naturaleza del gótico (13), identifica entre sus 'características morales', el salvajismo o rudeza, entendido como la imperfección derivada del libre trabajo del artesano, la mutabilidad o variedad, esto es, la capacidad de transformación para adaptarse a los usos, y el *naturalismo o representación franca* de los objetos naturales. Particularmente si esos rasgos eran apreciados a la luz de la voluntad de regeneración arquitectónica expresada más adelante por William Morris, de la que la Casa Roja de Philip Webb fue, en 1858, la manifestación más temprana. Una voluntad que, siendo innegablemente deudora de los ideales neogóticos, se traducirá en un abandono de las complicaciones de la arquitectura victoriana -y en buena medida de la discusión estilística-, para hacer otra arraigada en el carácter y el clima del país, inspirada en la construcción vernácula: materiales de la región, coherencia formal, disposición libre y despojamiento ornamental serán las condiciones del retorno a los valores esenciales de la arquitectura doméstica. Así, la Casa Roja se organiza en dos compactas alas perpendiculares, adecuadas a la distribución de los usos en dos plantas, que se resuelven en la contraposición de unos pocos volúmenes articulados por el de la escalera, cuyos muros se ahuecan aquí y allá con ventanas de muy distintas figura y tamaño, y con

las chimeneas como únicos elementos verticales destacados. No hay torres, remates medievalistas ni ángulos obtusos, sino cubiertas inclinadas, muros de ladrillo y sensatez constructiva; pero, contenidos dentro de los límites de una modesta escala suburbana, allí reaparecen la asimetría, ligada a la flexibilidad distributiva, y el contraste, entendido como agrupación informal.

Como es bien conocido, todo el Revival Doméstico de los últimos decenios del XIX se hará eco de la nueva situación (14). Pero de diferente manera. En Richard Norman Shaw, junto a la búsqueda de la comodidad en el funcionamiento interno de la casa, predomina la libertad formal de la tradición pintoresca: por ello en Leyswood retoma la lección de Peckforton, con la planta extendida en largas alas en torno a un patio, ahora rectangular, y la de Strawberry Hill con la agregación centrífuga de las estancias en torno a la escalera abierta hacia el vestíbulo, germen de la planta aglutinante tan repetida en sus obras posteriores; mientras en Grims Dyke reaparece el giro de Luscombe, aunque más leve, marcando la diferenciación funcional entre dos bloques; y en ambas la elaboración del lenguaje de la antigua casa señorial -el 'viejo estilo inglés'- produce un juego extraordinariamente rico de cubiertas cruzadas, grandes ventanales, cuerpos en voladizo, pisos altos con teja colgada y hastiales mostrando el maderaje, que se enfatiza con los haces de elevadas chimeneas. En cambio, para su antiguo ayudante Lethaby utilidad y comodidad están en la raíz de una precisión de las formas que ha de evitar todo pintoresquismo afectado: en la casa Melsetter la planta en doble L busca las vistas y el soleamiento para las habitaciones principales, y los muros enlucidos, los piñones dentados y las ventanas aisladas de proporciones verticales, que le dan su aspecto de simplicidad encantadora, están tomados de la tradición local.

También en Voysey el cuidado confort de los interiores se pone en relación con una extremada contención formal. Las plantas tienden a una mayor compacidad, con distribuciones lineales o de doble crujía en un solo cuerpo rectangular -The Orchard- o en dos ortogonales -Broadleys- y estancias en secuencia, con ventanas-caja y contrafuertes como únicas piezas salientes, mientras mobiliario y objetos domésticos conti-

PINTOESCO



Leyswood, de Richard Norman Shaw: perspectiva y planta.
 Melsetter, de William R. Lethaby: planta
 Broadleys, de Charles F. A. Voysey: planta
 St. Mary's Home en Wantage, de M. H. Baillie-Scott: planta

PINTOESCO

núan a escala menor la arquitectura, cumpliendo el abarcador enunciado de Morris. Los alzados se resuelven con contrastes simples: uno o dos hastiales girados equilibran las masas largas y bajas de cubierta dominante, las chimeneas son gruesas, los muros blancos con ventanas en tiras bajo los aleros, al modo de las granjas rústicas enlucidas de entramado de madera, renunciando a todo detalle ornamental. Baillie-Scott y Mackintosh compartirán en su arquitectura doméstica esas intenciones -desde una posición más alejada el segundo, referida a la casa baronial escocesa-, con igual refinamiento espacial y decorativo en los interiores, pero con mayor énfasis volumétrico, entendiendo el volumen como una envolvente sensible a la configuración de los espacios. A su vez, Lutyens recogerá la versatilidad de Shaw en el tratamiento de la planta, de las masas y de los materiales, si bien resultará tan capaz de manejar la composición libre o de recordar el tema de la casa acastillada, como de componer con ejes, jerarquizando el edificio, o incorporar elementos clasicistas.

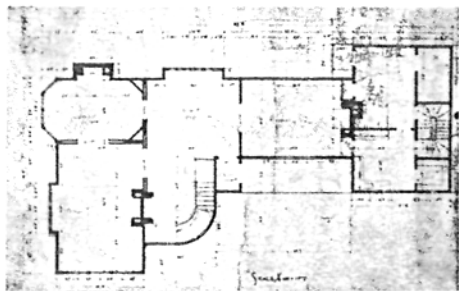
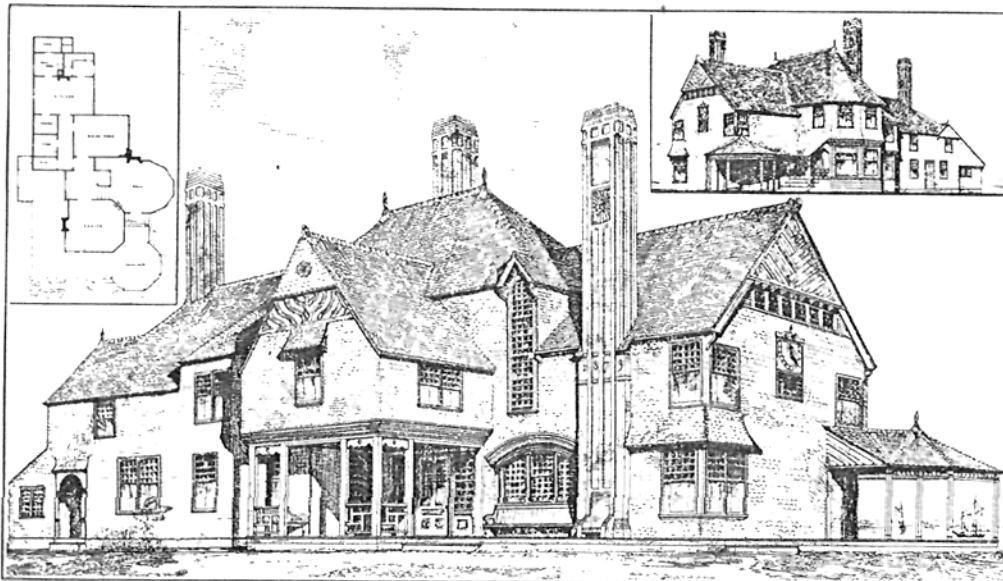
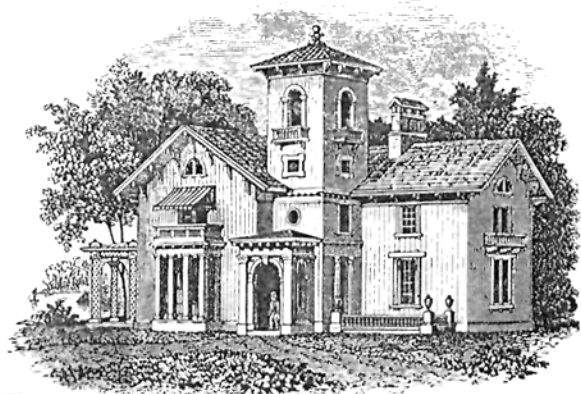
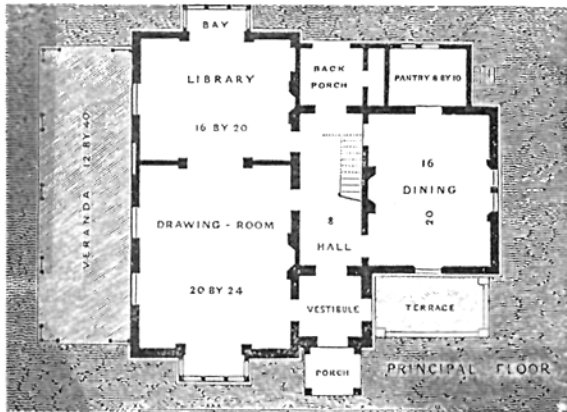
Con esto nos hallamos en los umbrales del siglo XX. Antes de entrar en él conviene considerar, aunque sea de modo más provisional, las peculiares derivaciones de la arquitectura doméstica inglesa producidas en los Estados Unidos. No parece que la casa pintoresca adquiriera notoriedad en este país antes de que Andrew Jackson Downing publicara *Residencias Campestres Victorianas* en 1842 (15), un año después de que apareciera su *Tratado sobre la Teoría y la Práctica del Jardín Paisajista adaptado a Norteamérica*, que daría carta de naturaleza al nuevo jardín. En *Residencias Campestres* se presentan casas de planta tanto simétrica como asimétrica en variedad de estilos, se propone como punto de partida para uno norteamericano el 'bracketed cottage', caracterizado por unos aleros muy salientes apoyados en ménsulas en los hastiales, y para la construcción en madera un revestimiento de tablas puestas en vertical que se aplica a dos modelos con ménsulas: uno simétrico de estilo indefinido y otro irregular en italiano vernáculo. Este interés arquitectónico por la construcción en madera vino a coincidir con la utilización cada vez más frecuente desde los años 30 del entramado ligero o 'estructura de globo'. Sin embargo, las dos aportaciones más interesan-

tes desde el punto de vista espacial apreciables en los modelos de Downing, habían sido introducidas a finales del siglo anterior: la conexión de dos estancias dando a fachadas opuestas mediante un gran hueco con puertas correderas, que probablemente esté en el origen de la apertura de los espacios interiores, y el desarrollo del porche, ligado en Inglaterra al estilo mogol y aquí a las mansiones neopaladianas y griegas de los estados del sur, arranque de la continuidad entre el espacio interior y el exterior.

Tras la popularización de la estructura de globo, apareció en los años 60 lo que Scully ha denominado Stick Style (16), con sus grandes porches rodeando la casa, en el que el entramado de madera se manifiesta al exterior en un elaborado revestimiento de tablazones enmarcadas. Lo contrario ocurre con el posterior Shingle Style: las ripias que le dan nombre cubren horizontalmente los muros, ocultando la estructura y subrayando la continuidad de la superficie externa. Mientras, los espacios internos se diversifican, se agrupan en torno al vestíbulo y se abren unos a otros, respondiendo, en parte, a la influencia de la planta aglutinante de Shaw que se conocía en Norteamérica desde mediados de los 70. En una y otra variantes sigue, además, elaborándose una agrupación informal de volúmenes cerrados en contraste con las abiertas galerías, de hastiales girados 90 grados, huecos diversiformes y esbeltas chimeneas, cada vez más comparable a la que se da por los mismos años en Inglaterra. Es el caso de la casa Sturtevant de Dudley Newton y de la construida por Emerson en Mount Desert respectivamente.

A partir de 1880 tanto Richardson como McKim, Mead y White adoptarán el Shingle Style en su arquitectura doméstica. Esta es la casa Stoughton, construida en 1882, en la que Richardson organiza una planta lineal con cuatro piezas perpendiculares: el vestíbulo desarrollado en profundidad, con la escalera curva abierta al lado de la entrada y el mirador asomando a la fachada posterior, articula una sucesión angular de estancias comunicadas entre sí mediante amplias puertas correderas, mientras las habitaciones de servicio se reúnen en un bloque en el extremo opuesto. En el exterior, la continuidad de la tabla contrasta con la diversidad de las piezas

PINTORESCO



'Bracketed cottage' de planta irregular construido en madera en estilo italiano vernáculo, según Andrew Jackson Downing.
Shingle Style: casa en Mount Desert, de William R. Emerson.
La casa Stoughton, de Henry H. Richardson: planta y vista.

PINTORESCO

unificada superficialmente por aquélla, así como la agrupación en paralelo de la caja de escalera y el hastial se contraponen -en una reelaboración de la fachada de la biblioteca Crane- al volumen extendido a la derecha, aligerado por el hueco del porche que se reduce a la anchura del comedor. Del mismo año es la casa Bell de McKim, Mead y White: la planta está concentrada alrededor del vestíbulo, con la gran chimenea y la escalera abiertas, no menos que las estancias; éstas a su vez abren al porche, extendido en dos fachadas y asimétrico, con pabellones salientes a ambos lados, uno de ellos de dos alturas que se integra en una agrupación libre de cuerpos, hastiales y chimeneas -reflejando la centrifugación de la planta-, aquietada por la disposición regular de las ventanas.

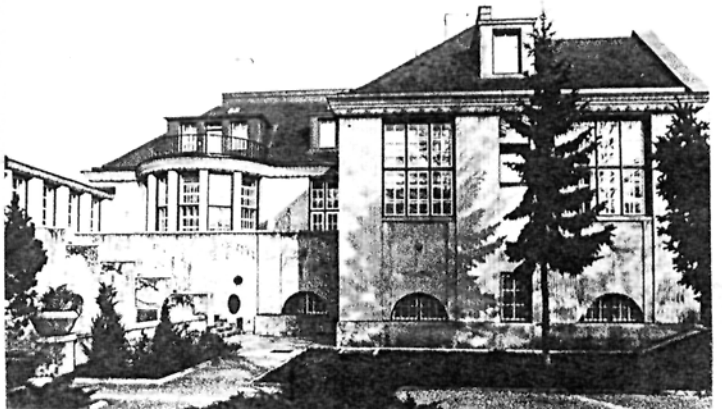
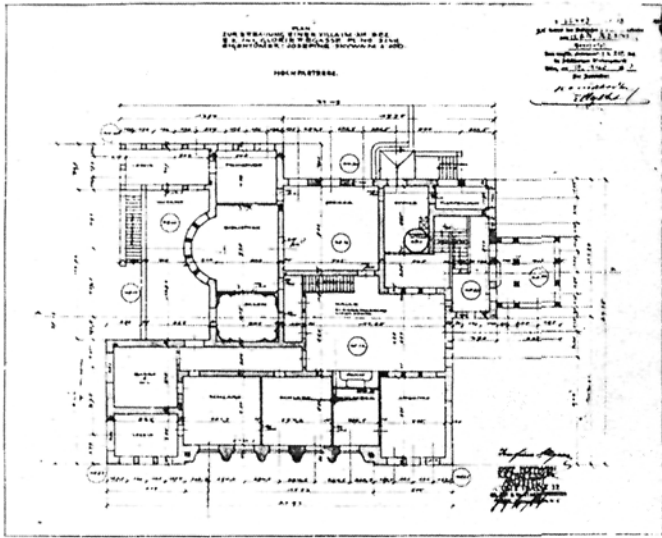
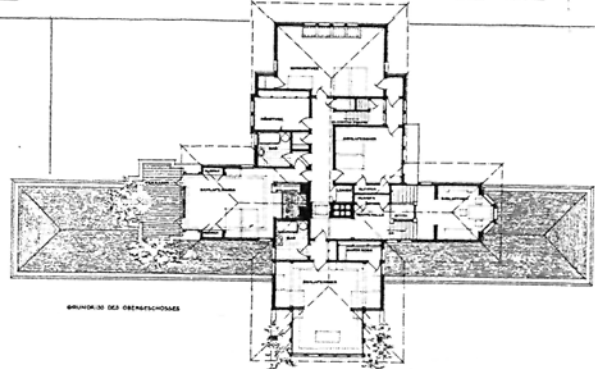
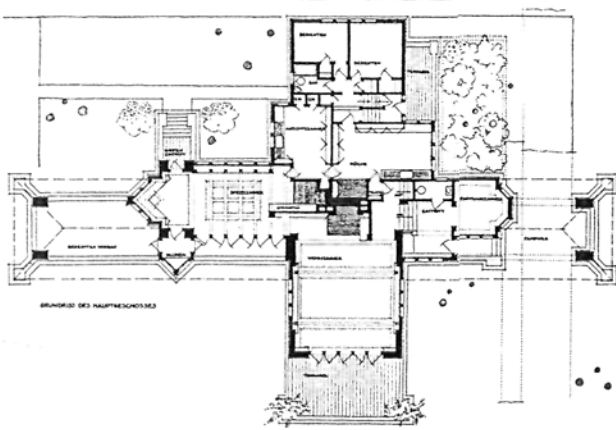
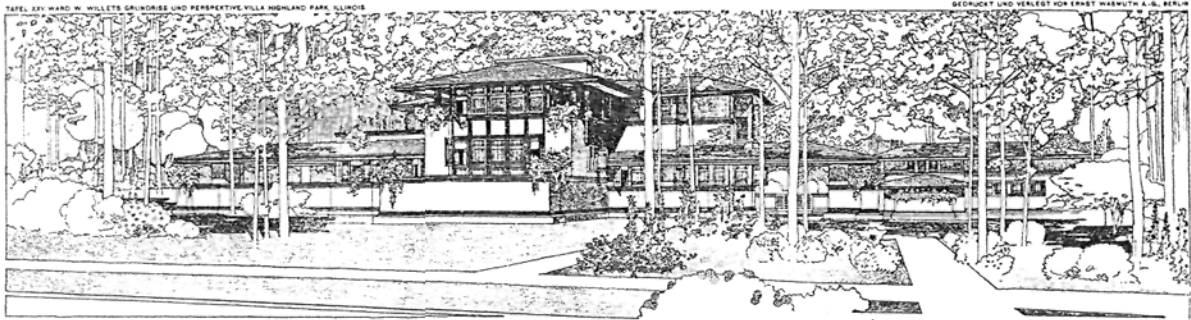
Esta evolución de la casa campestre americana culmina con Frank Lloyd Wright, y con su discípulo Walter B. Griffin y los californianos hermanos Greene. Situada en este contexto, la arquitectura doméstica de los primeros años de Wright -admirador de Ruskin y de Morris desde su juventud- puede ser entendida como una reconsideración de los principios de la agrupación informal, que se someten a un mayor control geométrico, bien sea regularizando el perímetro o bien ordenándola mediante un juego de líneas directrices. En el primer caso se obtiene una planta rectangular -casa Winslow o casa Heurtley- en la que las zonas se encajan angularmente respetando el contorno y entrantes y salientes son tratados como excepciones bajo una cubierta unificadora. El segundo da lugar a la planta longitudinal -casas Heller o Glasner- y después a la cruciforme -casas Hickox y Willits-, basadas en una combinación de piezas que obedece al desplazamiento -tanto horizontal como vertical- de ejes en paralelo y a su contraposición ortogonal, haciendo efectiva la planta centrífuga latente en el primero. De esta manera, asimetría, planta centrífuga y equilibrio de pesos visuales, propios de la composición irregular, son producidos y controlados por un procedimiento de origen probablemente beauxartiano. Todo ello aparece maduro en la casa Willits, construida con entramado de madera y revoco blanco en 1902: el espacio central del vestíbulo ha quedado sustituido por el núcleo macizo de las chimeneas, las funciones se han separado en alas diferentes, la amplia conexión entre los espacios mayores se

ha transformado en continuidad articulada -como la llama Hitchcock-, los porches y terrazas no son una envolvente sino prolongaciones directas de los espacios interiores. Por otra parte, la diversificación de las masas ha dejado paso a una reverberación de volúmenes contrapuestos: vacíos y llenos, largos y cortos, altos y bajos; los hastiales girados, a una superposición piramidal de las cubiertas; la continuidad de la superficie, a la subdivisión y articulación del muro con el maderaje. Abandonada la frontalidad, se impone el recorrido en torno al edificio; negada la simetría y rota la compartimentación, el recorrido continuo -mediante giros de 90 grados- a través del espacio interno se hace posible.

IV

Por estos caminos llega a establecerse en la arquitectura una manera de componer nacida de las premisas de irregularidad y variedad propias del jardín paisajista. Al aplicarse al diseño de edificios, tales premisas son entendidas, principalmente, en el sentido de asimetría y, vulnerado su principio esencial, todo el sistema de la composición clásica comienza a desplomarse. Así, el abandono de la simetría trajo consigo el crecimiento mediante agregación libre de piezas autónomas, la disposición centrífuga que tiende a resolverse en cuerpos lineales laxamente articulados, y luego el equilibrio visual entre masas de figura y tamaño distintos en posición libre; rasgos que más adelante serán templados por una más estrecha sujeción a los usos y una más severa disciplina formal. Esta composición pintoresca implicaba, a su vez, una transformación del espacio, cuya consecución final en el interior edificado dependerá a largo plazo de la aparición de nuevos sistemas constructivos que permitan superar una compartimentación forzada, en gran medida, por el muro de carga; pero cuya manifestación en el exterior se produjo en cuanto el recorrido visual en torno al edificio comenzó a sustituir al punto de vista preferente. Tales son los ideales desplegados, sobre todo, en el ámbito de la arquitectura doméstica en Gran Bretaña durante siglo y medio y, con particular énfasis en la elaboración espacial, en los Estados Unidos durante setenta años.

PINTORESCO



La casa Willits, de Frank Lloyd Wright, en los dibujos del álbum Wasmuth.
La villa Primavera de Josef Hoffmann: planta y vistas

PINTORESCO

Es sabido cómo estas novedades fueron transmitidas en su estado final al continente europeo en los primeros años de nuestro siglo. La 'arquitectura libre' del Revival Doméstico era conocida en Europa a través de las revistas británicas y de las propias, de exposiciones locales y de contactos personales; el resultado del concurso internacional convocado en 1901 por el editor alemán Koch sobre la "Casa para un aficionado al arte" confirma su prestigio: los proyectos de Baillie-Scott y Mackintosh fueron los más apreciados. Pero será Muthesius quien suministre las claves para entender el alcance de la aportación inglesa. Hermann Muthesius reside durante siete años en Gran Bretaña como agregado cultural de la embajada alemana; a su retorno comienza en el año 4 la publicación de *La casa inglesa* (17), un pormenorizado estudio de la arquitectura doméstica en el que muestra sus raíces vernáculas y su relación con las condiciones geográficas y sociales del país, explica su desarrollo desde Morris hasta la generación más joven y analiza la organización de la planta, los tipos de viviendas y el tratamiento de los interiores. Para Muthesius los valores de la casa inglesa son su sentido práctico, su concepción lógica y su sencillez formal, dirigidos siempre a hacerla confortable y a adaptarla a su entorno; esos valores, subraya, son independientes de la búsqueda del estilo, incluso de la de un 'estilo moderno'. Muthesius busca restablecer la continuidad con la ascendencia inglesa, quebrada por la interpretación sesgada que habría hecho de ella el Art Nouveau, y de este modo la coloca en el centro del debate alemán.

El influjo de la contribución norteamericana llegó indirectamente a través de Loos, cuya juvenil estancia en los Estados Unidos, en el momento de la exposición colombina de Chicago, queda ya reflejada en los interiores de su propia casa (1903) y de la Steiner (1910), y más tarde, como argumenta Zevi, en la elaboración del 'plan espacial'. La coincidencia entre la polémica antimodernista de Loos, que comprende la lección inglesa a la luz de la experiencia americana y no de la europea como sus contemporáneos vieneses, y la de Muthesius es muy significativa. Pero el episodio de mayor trascendencia será el de la llegada de Wright. Conocidos son su amistad con Ashbee desde 1900, el interés mostrado

por éste en el año 8 y el ofrecimiento del editor Wasmuth en el siguiente que motivaron, en parte, el viaje del arquitecto a Europa: la exposición de su obra en Berlín y la edición en 1910 del álbum de sus dibujos (18), con una introducción del propio Wright en la que sentaba las bases teóricas de aquélla, tendrán una repercusión de largo alcance. Su influencia será particularmente profunda en Holanda gracias a Berlage, quien tras su viaje a los Estados Unidos a fines de 1911 describirá en un artículo del año siguiente (19), entre otras cosas, las 'casas de la pradera', constatando la originalidad de su concepción frente a las tradiciones inglesa y europea y comentando a continuación, con largas citas, la introducción de Wright al álbum Wasmuth, aunque sin extraer todavía sus consecuencias.

En el ámbito centroeuropeo se encuentran así, en los momentos anteriores a la primera guerra mundial en que se fragua la eclosión del movimiento moderno, las dos ramas de la tradición doméstica anglo-norteamericana. La arquitectura de estos años es un territorio de experimentación en el que se someten a prueba todas las posibilidades combinatorias -apuntadas antes en Lutyens y en Wright, pero también presentes en Hoffmann o incluso en Behrens- entre este legado y el del academicismo clasicista, tradicionalmente arraigado en el continente, entre composición informal y composición académica, que son auspiciadas por dos condiciones favorables: la explotación de las potencialidades técnicas de los nuevos materiales y la reciente liberación formal propiciada por el Art Nouveau. La retirada en el campo clasicista desde la simetría a la regularidad, desde la proporción a la modulación y desde la jerarquización a la uniformidad repetitiva -desde Wagner a Perret- en virtud de la reducción a lo esencial, demarcará una zona de intersección coincidente con los intereses de la época. En la síntesis resultante, composición abierta, equilibrio asimétrico -o simetría irracional, como se la ha llamado- y espacio continuo emergerán como principios fundamentales, en el plano formal, de la arquitectura del siglo XX. Una arquitectura dual, a este respecto, que está en tensión entre dos polos, identificados con denominaciones diferentes según el momento, que constituyen los extremos del arco entre los que esta síntesis puede ser graduada.

PINTORESCO

NOTAS

1. William Gilpin: *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (1792), ed. fac. Gregg International Publishers, Farnborough 1972.
2. Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello* (1757), reed. de la trad. cast. de 1807: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, Murcia 1985.
3. Uvedale Price: *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794), ed. fac. de la definitiva de 1810 con el título *Essays on the Picturesque*: Gregg International Publishers, Farnborough 1971. Véase también Nikolaus Pevsner: "Uvedale Price", recogido en *Studies in Art, Architecture and Design*, Thames and Hudson, Londres 1968, vol. 1, págs. 127 ss.; trad. cast. en *Anales de Arquitectura* núm. 6, Universidad de Valladolid 1995, de inminente aparición.
4. Richard Payne Knight: *The Landscape, a Didactic Poem* (1794) y *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (1805), eds. fac. Gregg International Publishers, Farnborough 1972. Puede verse así mismo N. Pevsner: "Richard Payne Knight", en op. cit., págs 109 ss.; trad. cast. en *Anales de Arquitectura* cit.
5. Humphry Repton: *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1794) y otras publicaciones, todas ellas recogidas en John Claudius Loudon (ed.): *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the late Humphry Repton, Esq.* (1840), ed. fac. Gregg International Publishers, Farnborough 1969. También N. Pevsner: "Humphry Repton", en op. cit., págs. 139 ss.; trad. cast. en *Anales de Arquitectura* cit.
6. Luciano Patetta: *L'architettura dell'ecllettismo*, Gabriele Mazzotta, Milán 1975; cap. primero, págs. 9 ss.
7. Joshua Reynolds: *Discourses delivered to the students of the Royal Academy* (1778-90), reed. Seely & Co., Londres 1905; discurso XIII (1786), págs. 349 ss.
8. *The Works in Architecture of Robert and James Adam* (1773-1822), ed. fac. Academy, Londres y St. Martin's Press, Nueva York 1975; prefacio del vol. I (1773), pág. V.
9. John Summerson: *Architecture in Britain 1530-1830* (1953), Penguin, Harmondsworth 1989; cap. 24, págs. 397 s. Nikolaus Pevsner: *The Englishness of English Art* (1956), Penguin, Harmondsworth 1988; págs. 71 ss.
10. N. Pevsner: "Richard Payne Knight" cit., págs. 110-113. Para lo que viene a continuación, David Watkin: *The English Vision*, John Murray, Londres 1982, págs. 89 ss.
11. Horace Walpole: *The History of the Modern Taste in Gardening* (ms. 1770), recogido en Isabel W. U. Chase: *Horace Walpole: Gardener*, Princeton University Press, Princeton (N. J.) 1943.
12. Augustus W. N. Pugin: *Contrasts* (1836), *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) y *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843), eds. fac. St. Barnabas Press, Oxford 1969. Puede verse igualmente Joe Mordaunt Crook: *The Dilemma of Style*, John Murray, Londres 1989; cap. 2, págs. 42 ss.
13. John Ruskin: *The Stones of Venice* (1851-53), reed. Bellew, Londres 1989; cap. 7: 'The Nature of Gothic', págs. 118 ss.
14. Para un panorama general del mismo, Peter Davey: *Arts & Crafts Architecture*, The Architectural Press, Londres 1980.
15. Andrew Jackson Downing: *Victorian Cottage Residences* (1842), ed. fac. Dover Architectural Press, Nueva York 1981.
16. Vincent J. Scully, Jr.: *The Shingle Style and the Stick Style* (1955), Yale University Press, New Haven y Londres 1971.
17. Hermann Muthesius: *Das englische Haus* (1904-5); hay trad. ingl.: *The English House*, BSP Professional Books, Oxford 1987.
18. Frank Lloyd Wright: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* (1910); hay ed. norteamericana con el texto original en inglés: *Studies and Executed Buildings* by F.L.W., Rizzoli International, Nueva York 1986.
19. Hendrik Petrus Berlage: *Amerikaansche Reisherinneringen* (1912); hay trad. ital.: "Ricordi di un viaggio in America", recogida en la selección de sus arts. *Architettura urbanistica estetica*, Zanichelli, Bolonia 1985.