ARQUITEXT

Antonio Pizza

Londres - París

Teoría, arte y arquitectura (1841-1909)

etsaB
[1875-2000]

EDICIONS UPC

ARQUITEXT 13

Londres - París

Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna (1841-1909)

Tomo I

ARQUITEXT

Antonio Pizza

Londres - París

Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna (1841-1909)

Tomo I

Con la colaboración de:

Daniel Aragó
Maurici Pla
Martha Torres

etsaB 1875-2000

EDICIONS UPC

La presente obra fue galardonada en el cuarto concurso
"Ajuts a l'elaboració de material docent" convocado por la UPC.

Primera edición: marzo de 1998
Segunda edición: noviembre de 2001

Diseño de la cubierta: Manuel Andreu

Dibujo de cubierta: Gustave Caillebotte
Homme de face sous un parapluie, avec silhouette de femme sous un parapluie, au second plan à droite (étude). 1877

© Antonio Pizza, 1998

© Edicions UPC, 1998
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
E-mail: edicions-upc@upc.es

Producción: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-49.935-2001
ISBN: 84-8301-388-6

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Traducción del capítulo **Londres : *"The attraction of repulsion"*** : Maurici Pla

Traducción del capítulo **París, capital de la *modernidad* baudelairiana** : Daniel Aragó, Juan Calatrava

Los capítulos de la antología de textos han sido traducidos por Daniel Aragó y Maurici Pla, con la colaboración de :
Elisabeth Aramburu, Joan Argemí, Aurora Armental, Marta Bagudà, Carme Barberà, Iván Blasi, Oscar Brañas, Anton Carpio, Eva Díaz Salgado, Jordi Estruch, Cristina Estradera, Anna Farrando, Magda Felo, Roger Fornos, Carlos Freire de la Corte, Marta Goitia, Cristóbal González, José Mª González, Jordi Llácer, Anna López, Sergi López, Núria Oliveras, Ricard Pons, Josep Puig, Esther Punsola, Albert Roig, Nicolás Salto del Giorgio, Cristina Soler, Marina Sorribes, Stéphanie von Berg

Trabajos de edición: Martha Torres

Presentación

El contenido de este libro -beneficiario de un "Ajut per a l'Elaboració de Material Docent 1994"- tiene su punto de partida en un trabajo de investigación que, en los ultimos años, ha constituido el soporte temático de la asignatura "Historia del Arte y de la Arquitectura II (1850-1930)", cuya docencia se contempla en el vigente plan de estudios de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

El contenido del curso -del cual esta publicación constituye sólo una parte- versa sobre un análisis crítico de los movimientos culturales que han caracterizado la transformación de la ciudad en la época de plena eclosión del fenómeno de la *modernidad*: transformaciones que, por supuesto, afectaron a los modelos urbanísticos y arquitectónicos, pero también al mundo de las artes, de la reflexión estética y de la creación literaria. El objetivo principal es, pues, tratar de descifrar las prolíficas interacciones que se establecen entre las diferentes formas del saber, y sus relaciones con el tema de la "metropolización" de las grandes aglomeraciones europeas y americanas entre finales del siglo XIX y principios del XX. Para mencionar algunos factores determinantes en estos cambios, podemos referirnos a la revolución de las estructuras productivas, a las innovaciones tecnológicas, a las mutaciones en la división tradicional del trabajo, al crecimiento hipertrófico de los asentamientos urbanos, a los problemas inéditos de gestión del territorio geográfico entero, o a la confrontación entre los nuevos lenguajes del arte y un universo "alienante".

Allí donde las ideas se forjan, se entrelazan y se oponen dialécticamente no puede subsistir una discriminación sectorial. Un artista que pinta una visión propia de la ciudad y un arquitecto que proyecta una parte de la misma para edificarla, a pesar de las diferencias verificables entre las reglas de sus respectivas actuaciones, están recomponiendo un pensamiento crítico que pasa a formar parte de elaboraciones ideales perfectamente contrastables. Las opiniones que expresan respecto al fenómeno "ciudad" constituyen, así, un lugar efectivo de investigación y enfrentamiento, signo manifiesto de una comunión de objetivos intelectuales.

De hecho, uno de los fenómenos más originales de los dos últimos siglos es el constituido por la "urbanización", es decir, la transformación omnímoda del mundo en *ciudad*. La "ciudad", como cristalización primaria de un modo de hallarse en el mundo, no sólo se convierte en catalizador significante y reproductor de una larga serie de cuestiones históricas (la industrialización, el desarrollo de los transportes, la difusión magmática de lo construido, la modificación de los cascos antiguos en centros comerciales, los conflictos de clase, la hostilidad ambiental, etc.), sino que deviene, por necesidad, un lugar privilegiado de reflexión y, acto seguido, de interpretación *multidisciplinaria*.

Sirva esta primera entrega -monográficamente centrada en Londres y París- para dar testimonio de la complejidad de las cuestiones planteadas y, al mismo tiempo, de la riqueza de sugerencias que semejante enfoque puede proporcionar, en tanto que trata de promover una nueva y más productiva inteligibilidad de los acontecimientos históricos.

El presente libro se compone, por tanto, de dos ensayos sobre París y Londres durante el periodo considerado,[1] más un conjunto de textos de autores pertenecientes al ambiente cultural y artístico de las dos capitales en la época tratada.

Las fechas que acotan el período considerado (1841-1909) corresponden a las dataciones extremas de los textos de la antología.

Antonio Pizza

[1] Mientras que el escrito relativo a Londres es inédito, el consagrado a París constituye una elaboración del contenido de dos artículos ya publicados: "Baudelaire, la ciudad, el arte" en CH. BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Arquilectura, 1995, y "...hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños" en *Sileno, variaciones sobre arte y pensamiento* nº1, Madrid, octubre 1996.

Índice

1 Londres : *"The attraction of repulsion"*

1.1 Los caracteres de una "enfermedad" 13
1.2 La ciudad en la literatura 20
1.3 Mundo industrial y poética de lo sublime 27
1.4 Las artes visuales y el contexto metropolitano 31
1.5 Paisaje y arquitectura 44
1.6 El Crystal Palace como punto de inflexión 50
1.7 Las ideologías de la salvación 56
1.8 El fracaso de la utopía: del socialismo morrisiano a la teoría de la ciudad jardín 68

2 Antología de textos. Londres

Los verdaderos principios de la arquitectura cristiana u ojival, A.W. PUGIN 85
Prerrafaelitas, J. RUSKIN 95
Las piedras de Venecia, J. RUSKIN 103
Las artes menores, W. MORRIS 113
El futuro de Londres, E. HOWARD 133
Práctica de la planificación urbana, R. UNWIN 143

3 París, capital de la *modernidad* baudelairiana

3.1 Un poeta en la ciudad1 65
3.2 *"Les Tableaux Parisiens"* de Baudelaire 173
3.3 La ciudad del segundo imperio 178
3.4 Experiencias metropolitanas de lo sublime y nueva fenomenología de la ciudad 184
3.5 Tipos urbanos: el *flanêur* 192
3.6 Los valores estéticos de la modernidad 201
3.7 Baudelaire y Manet 212
3.8 La "pintura de la vida moderna" 221

4 Antología de textos. París

Historia de la vivienda, E.E. VIOLLET-LE-DUC 231
Conversaciones sobre arquitectura, E.E. VIOLLET-LE-DUC 241
Memorias, G.E. HAUSSMANN 255
La torre de trescientos metros, G. EIFFEL 273
Sr. Manet, E. ZOLA 285
Nana de Manet, J.K. HUYSMANS 293

1. Londres: *"The attraction of repulsion"*

1.1 Los caracteres de una "enfermedad"

Hacia mitad del siglo XIX -exactamente en 1852-, en un período en el cual se producen transformaciones revolucionarias que afectan al mundo de la producción y que alteran el orden social tradicional, un observador como Théophile Gautier, fuera de toda sospecha de anglofilia, comparaba de ese modo las dos grandes capitales, Londres y París, en su escrito *Caprices et zigzags:*

> "El aspecto general de Londres posee algo que asombra y causa una especie de estupor: es verdaderamente una capital en un sentido civilizado; todo en ella es grandioso, espléndido, todo está dispuesto de acuerdo con los últimos adelantos... París está a este respecto por lo menos cien años más atrasada, y hasta cierto punto será siempre inferior a Londres".[1]

Ciertamente, al ir avanzando el siglo, se llegará a la consolidación de divergencias importantes entre las dos metrópolis, no sólo en lo concerniente a la orientación de sus respectivos desarrollos urbanísticos, sino también debido a la configuración de distintas "culturas" de la ciudad, explicitadas por el lenguaje específico de la arquitectura, así como por el de la literatura, la pintura y, en general, por todos los campos de la representación artística.

Desde el siglo XVII, el crecimiento urbano de la capital inglesa, a falta de políticas expansionistas públicas o de una planificación de conjunto, se vio condicionado por los grandes propietarios de tierras, determinando la típica conformación de Londres como una constelación de partes urbanizadas sin apenas relación entre ellas. El generalizado *leasehold system* consistía en el alquiler de terrenos por varios años a empresarios, a quienes se concedía una licencia para su explotación especulativa, y el beneficio de sus rentas durante un período máximo de 99 años. El respeto obligado a algunas convenciones edificatorias conducía, sin embargo, a la redacción de auténticos planes parciales para estas amplias extensiones de propiedad privada. Dichos empresarios, de un modo más o menos homogéneo, procedían a reglamentar las nuevas iniciativas en cada una de las partes de su competencia, trazando ejes viarios y unificando las nuevas construcciones con el empleo generalizado de materiales tradicionales (principalmente ladrillo y piedra). El *state surveyor* podía, además, imponer el cumplimiento de determinados requisitos, tales como el número de plantas de nueva construcción o el respeto a las alineaciones, confirmando en la práctica la existencia de un

[1] Citado en: D. OLSEN, *The city as a work of art. London, Paris, Vienna,* New Haven and London, Yale University Press, 1986, p.34.

conjunto de reglas estéticas implícitamente compartidas. Entre estas últimas prevalecía decisivamente la impronta "neoclásica", más allá del período de mayor actualidad histórica de este concepto estilístico, permitiendo de hecho una relativa homogeneidad en las restituciones de fachadas, y armonizándolas a menudo con el cuidado por los espacios abiertos, en los que se irán repitiendo los típicos *squares:* "fragmentos de suelo que contienen un jardín cerrado, rodeado por una calle pública que da acceso a las viviendas apoyadas en cada uno de sus lados".

Debido a las características de su formación histórica, Londres[2] podía ser, además, usufructuaria de una importante extensión de terrenos sin edificar, al contrario que París, encerrada todavía dentro de las murallas (hasta 1861 las de Luis XVI, y hasta la Primera Guerra Mundial las fortificaciones de Luis Felipe), y que presentaba en aquella época niveles de densidad residencial desconocidos en la capital inglesa. Por lo demás, la naturaleza tentacular y dispersa de la *conurbation* londinense pronto se vio valorizada por una eficaz política de transportes públicos, sobre todo del tipo ferrocarril, que hizo fácilmente accesible un extenso territorio destinado a la vivienda, al trabajo, al comercio y al ocio.

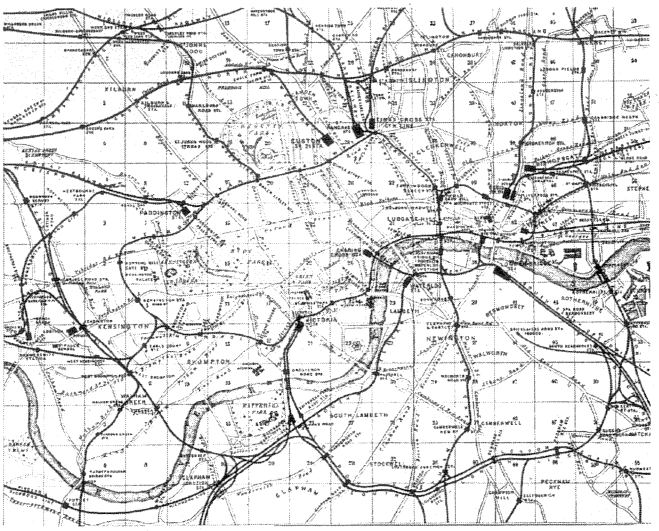
En realidad, a lo largo de todo el siglo, la intervención del poder estatal y local se mantiene en un segundo plano relativo, reafirmando la gestión básicamente privada del espacio y de las rentas urbanas. No fue hasta 1875 que el gobierno de Disraeli, para dar respuesta a los graves problemas de salud que atenazaban Londres, aprobó dos proyectos de ley -el *Public Health Act* y el *Housing Act*-, destinados a promover medidas legales para la urbanización de las áreas insalubres, mientras que en 1889 se fundó la administración unitaria y municipal de Londres: el *London County Council.*

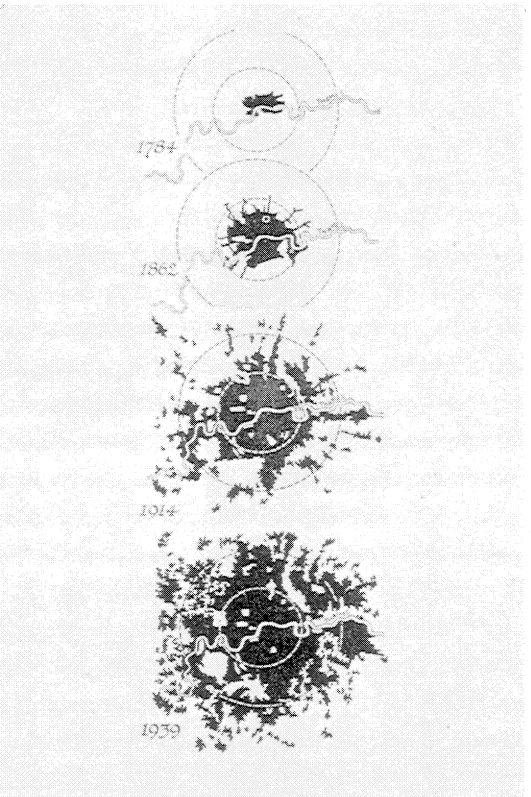
En el conjunto de los países europeos, sometidos ya a partir de finales del Setecientos a profundos cambios estructurales -que llevarían a las distintas naciones a experimentar de manera notable "la experiencia de la modernidad"-, se puede comprobar objetivamente que Inglaterra será el primer país no sólo capaz de capitalizar los frutos de una incipiente "revolución industrial", sino también en sufrir sus perniciosas consecuencias: desórdenes estructurales y conflictos internos que afectarán a los ámbitos de la política, las conductas sociales, el urbanismo y la ecología. Por otra parte, el incremento de la población y el fenómeno de la urbanización, causado por las corrientes migratorias masivas de mano de obra hacia la capital, llevaron a un primer plano el drama de la superpoblación residencial, que provocó condiciones de vida infrahumanas en las viviendas obreras. Además, este desmesurado proceso de crecimiento demográfico se agravó posteriormente

---

[2] Sobre Londres e Inglaterra en general, véase: W. ASHWORTH, *The genesis of Modern British Town Planning,* London, Rotledge & Kegan, 1954 (trad. it.: *L'urbanistica moderna in Gran Bretagna. 1800-1950,* Milano, Franco Angeli, 1974); A. BRIGGS, *Victorian Cities,* Feltham, The Hamlyn Publishing Group, 1963; M. TEODORI, *Architettura e città in Gran Bretagna,* Bologna, Cappelli, 1967; S.E. RASMUSSEN, *London: the unique city,* MIT Press 1967 (trad. it.: *Londra città unica,* Roma, Officina, 1972); R. WILLIAMS, *The Country and the City,* New York, OUP, 1973; H.J. DYOS-M. WOLFF, (eds.), *The Victorian City. Image and Reality,* Boston, Rotledge & Kegan Paul, 1973; R. DIXON-S. MUTHESIUS, *Victorian Architecture,* London, Thames and Hudson, 1978, 1991; D. CALABI, *Il "male" città: diagnosi e terapia. Didattica e istituzioni nell'urbanistica inglese del primo 900,* Roma, Officina, 1979; D.J. OLSEN, *Town Planning in London. The Eighteenth and Nineteenth Centuries,* New Haven and London, Yale University Press, 1982; D. CALABI, *Architettura domestica in Gran Bretagna. 1890-1939,* Milano, Electa, 1982; D.J. OLSEN, *The city as a work of art. London Paris Vienna,* New Haven and London, Yale University Press, 1986; M. CHARLOT-R. MARX (eds.), *Londres 1851-1901. L'ère victorienne ou le triomphe des inégalités,* Paris, Ed. Autrement, 1990 (trad. cast.: *Londres 1851-1901. La era victoriana o el triunfo de las desigualdades,* Madrid, Alianza Editorial, 1993).

1. Mapa de los transportes en la época victoriana (Baedeker, *London,* 1892).
2. Mapa de las propiedades en el centro de Londres (Banfield, *The Great landlords of London,* 1880).
3. Londres, fases del desarrollo urbano.





debido a la propia estructura de la ciudad, formada a partir de la reunión de los antiguos burgos, a los cuales se injertaban las nuevas ampliaciones; la confusión urbanística y la irracionalidad edificatoria dominaron las nuevas periferias del Ochocientos, aunque en términos comparativos es indudable que tales procesos de degradación se manifestaron con mayor virulencia en las ciudades realmente industriales: Manchester, Liverpool y Leeds.

Las cuantificaciones relativas a estos procesos de crecimiento y movilidad de la población londinense son, en todo caso, inequívocas: desde 1800 hasta 1910 los residentes en Londres pasan de ser 1.117.000 a 7.256.000, mientras que en el mismo período, en París, pasan de ser 547.000 a 2.888.000. La evolución rápida y no planificada de la economía favoreció el nacimiento de una burguesía dinámica, sólidamente integrada en el mundo de los negocios, del comercio y de la especulación financiera, puesto que en Londres, a pesar de que los tiempos conllevaban violentas transformaciones, la composición de las estructuras productivas mantuvo en su conjunto connotaciones bastante artesanales: el sector industrial se orientó hacia la manufactura y el acabado de artículos para el vestido, la producción de bienes de consumo y la maquinaria, potenciando sobre todo la actividad comercial y de intercambio con el exterior y con el resto de Inglaterra, en vez de crear fábricas a gran escala de industria pesada o textil, iniciativas que en realidad fueron llevadas a cabo en los centros de nueva fundación.

En cualquier caso, tal como se deduce de la afirmación de Gautier mencionada anteriormente, alrededor de los años cincuenta Londres era un "modelo" urbano envidiado por muchas capitales europeas (no fue casualidad que Napoleón III, durante su exilio, tomara conciencia precisamente en Londres de la necesidad de una reestructuración y dignificación de París, a partir de todo lo que le sugería la capital inglesa). Posteriormente las opiniones serán muy distintas, pero en aquel momento su grandeza, su estética rica y refinada, la urbanidad de sus espacios no construidos y la aparición de sistemas de infraestructuras completamente inéditos en el resto de las naciones europeas, harán de ella un ejemplo indiscutible para los demás grandes centros habitados. Por ejemplo, representan una novedad indiscutible el sistema de alcantarillado o el de abastecimiento directo de agua a las viviendas privadas. Los visitantes de la ciudad se referían a estos aspectos innovadores y positivos con estupefacción ("la acometida de agua que sirve a cada vivienda individual hasta la tercera planta se extenderá incluso hasta las casas y alojamientos más pobres, de modo que todo el mundo podrá gozar de este verdadero lujo y de este confort"), apreciando una calidad de vida, incluso entre las capas más modestas, impensable en Viena o en París.

En cualquier caso, si bien durante estos años existen en Inglaterra ciudades exclusivamente industriales -que presentan del modo más perjudicial las contradicciones globales inherentes a los recientes sistemas de producción-, Londres conforma una compleja estructura de agregaciones a escala metropolitana que, aunque sólo sea por su amplitud y por el número de habitantes residentes en ella, constituye un "problema" grave: la propia ciudad, en su sentido más global, se muestra "enferma" y, en algunas situaciones, la correspondencia entre este adjetivo común (empleado a menudo como metáfora) y su significado más literal resultará inmediata: la aparición de enfermedades contagiosas, e incluso de epidemias mortales, tendrá consecuencias deletéreas para la vida cotidiana, obligando a la

adopción de medidas estrictas de sanidad pública, y perfilando la salubridad y el cumplimiento de los requisitos mínimos de habitabilidad de las viviendas como un campo de intervención municipal o estatal, ahora ya ineludible.

La ciudad asumirá, por tanto, en términos metafóricos, las características de un cuerpo *enfermo,* y será preciso estudiarla y diseccionarla detalladamente, a fin de preparar los remedios terapéuticos necesarios. La aproximación anatómica, análoga a lo que la investigación médica propone en esta época, examina las partes individuales de esta unidad deforme, incoherente y mutilada, pretendiendo verificar su etiología y proponiendo terapias que, a pesar de todo, no quedarán exentas de una aproximación dirigida, principalmente y de modo exclusivo, a la recuperación de sus *fragmentos* inválidos.

Fue sobre todo a partir de 1880 cuando Londres adoptó el papel de ciudad "crítica", de modo comparable a lo que había ocurrido en Manchester durante los decenios precedentes. Una importante depresión económica en 1878 y la paralización del comercio tuvieron serias consecuencias sobre la estructura productiva industrial, incrementando de modo considerable el índice de paro. La coyuntura negativa radicalizó las reivindicaciones sociales y políticas, reforzando los movimientos colectivos reformistas y socialistas, los cuales focalizaron su protesta en una de las problemáticas de configuración más dramáticas de la época: la cuestión de la vivienda obrera.

Ya hacia la mitad del siglo, en 1845, se había publicado el escrito del joven investigador alemán Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*[3]. Engels procedía de una familia de industriales, y su conocimiento de la situación desesperada en la que se encontraban los obreros tras la proliferación de los métodos de producción mecánica despertó en él el surgimiento de la conciencia de clase y la necesidad de un compromiso político junto a los trabajadores. Establecido en Inglaterra durante algunos años (1842-1844), en el corazón del capitalismo moderno y en contacto con los movimientos sociales del proletariado inglés, Engels puso al día una interpretación de la realidad basada en un "hegelianismo de izquierda": superando las posiciones del reformismo moderado o las lecturas conciliadoras del socialismo humanitario contemporáneo, el autor identificó de manera clara la aparición de una categoría específica en el mundo industrial, que ya no era posible incluir en el grupo genérico de los pobres o los desheredados. Se refería concretamente a la formación de una clase nueva y específica, el proletariado, en la cual Engels reconoce las fuerzas motrices de un previsible giro radical del *status quo:* solamente una afirmación rotunda de este sector mayoritario de la sociedad podrá conducir a la *revolución* del sistema discriminatorio vigente, con vistas a un mundo más igualitario, en el que sea posible distribuir justamente las riquezas actualmente monopolizadas por unos pocos especuladores y explotadores de la mano de obra. Probablemente nos encontramos frente al primer análisis *político* de la sociedad *moderna,* llevado a cabo a partir del reconocimiento de las nuevas relaciones de poder, y caracterizado por un examen "científico" de la evolución del capitalismo industrial en Inglaterra, sin duda el país más avanzado del sector en aquellos tiempos.

---

[3] F. ENGELS, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England.* Trad. cast.: *La situación de la clase obrera en Inglaterra (1845),* Madrid, Ed. Júcar, 1979.

Uno de los capítulos de este agudo análisis inquisitorio está dedicado a las "grandes ciudades", y a la inédita fenomenología que comienza a producirse en ellas. Engels se refiere a la verificación reiterada de una condición de masificación, de tráfico, de confusión indescifrable: esta ciudad resulta ahora irreconocible, a causa de la increíble marea humana que recorre como un río desbordado sus canales de comunicación, a la que se añade la aparición de los vehículos sobre ruedas, que aumentan todavía más la impresión de anarquía y de desaliento:

> "Incluso el tráfico de las calles tiene algo de repelente, algo contra lo cual se rebela la naturaleza humana. Centenares de miles de individuos de todas las clases y de todos los niveles que se abordan entre ellos... Se adelantan con prisas como si no tuvieran nada en común, nada que ver los unos con los otros, y entre ellos sólo existe un acuerdo tácito según el cual cada uno se mantiene en la parte derecha de la acera (...); incluso aunque sepamos que este aislamiento del individuo, este angosto egoísmo es en todas partes el principio fundamental de nuestra sociedad actual, en ninguna parte ello se pone de manifiesto de un modo tan evidente y abierto, tan consciente, como ahí, en las muchedumbres de la gran ciudad. La descomposición de la humanidad en mónadas, cada una de las cuales posee un principio vital específico y una tarea específica, el mundo de los átomos, han sido llevados aquí hasta sus consecuencias extremas."[4]

Se manifiesta así el inicio de un despliegue crítico que contrasta las nuevas formas de vida registrables en las grandes ciudades y aborda la aparición de comportamientos "modernos" por excelencia, impensables en las aglomeraciones del pasado: en definitiva, las elevadas concentraciones de vehículos y de personas determinan los reflejos condicionados de los transeúntes que se agolpan unos con otros actuando mecánicamente, casi sin darse cuenta. Formar parte de una misma masa, por otro lado, no significa experimentar un principio de solidaridad ni dar forma a una comunidad: cada uno de los componentes de la muchedumbre avanza con angustiado egoísmo, y no establece ninguna interrelación *social* con el vecino, aunque llegue a mantener con él un contacto físico. Éstos son precisamente los temas que planteará repetidamente la exégesis de la modernidad: el aislamiento alienante, vivido dentro de un grupo humano cuya única razón de existir es la coincidencia fortuita con otros individuos en un mismo contenedor físico; la soledad *esencial* del habitante de la ciudad; la atomización de las vidas en un conjunto que ya no refleja los vínculos tradicionales, sean familiares, religiosos o culturales.

A lo largo del libro de Engels se delinea una de las reacciones típicas del sujeto metropolitano, que consiste en la individualización de una actitud de defensa frente a la proliferación de los estímulos de la realidad cotidiana -admirablemente indagada por Georg Simmel en años posteriores-: se refiere a esa "indiferencia" enajenadora que la humanidad asume como conducta convencional hacia todo lo que la rodea, hacia todo aquello que se le propone a lo largo de la actividad del día "en el interior" de la gran ciudad; la misma dura indiferencia que simula no ver la

[4] F. ENGELS, *ivi*, p.63-64.

injusticia social innata de este mundo, en el cual el bienestar de unos pocos se basa en la explotación inhumana de una mayoría:

> "Por todas partes una indiferencia salvaje, por un lado un duro egoísmo, por el otro una miseria indescriptible, por todas partes beligerancia social, la casa de cada individuo en estado de sitio, por todas partes rapiñas recíprocas bajo la protección de la ley, y todo eso de forma tan impúdica, tan abierta, que nos aterrorizamos ante las consecuencias de nuestras condiciones sociales, que así se presentan sin velos, y sólo nos sorprendemos del hecho de que toda esa locura caótica consiga mantenerse todavía."[5]

La lectura "científica" de Engels prosigue, y reconoce en la segregación urbana otra de las condiciones fundacionales de la ciudad moderna: uno de los principios gracias a los cuales esta "locura caótica" podrá mantenerse será el de una organización "racional" del espacio, que permita distribuir las funciones de acuerdo con un organigrama, de modo que se estabilicen las diferencias de uso de los bienes territoriales, así como las recíprocas necesidades de intercambio. La ciudad es subdividida *naturalmente* en zonas, destinadas bien a determinados fines funcionales, bien a clases sociales específicas. De ahí nace la aparición de "barrios obreros" desprestigiados, receptáculos durante aquellos años de problemas acuciantes: desde los residenciales hasta los arquitectónico-urbanísticos; desde los ecológicos hasta la degradación moral generalizada y, abiertamente reconocible:

> "Cada ciudad tiene uno o varios 'barrios horribles', en los cuales se amontona la clase obrera. (...) En Inglaterra estos barrios degradados están hechos más o menos del mismo modo en todas las ciudades: las peores casas se encuentran en las peores zonas de la ciudad; normalmente se trata de largas hileras de construcciones de ladrillo de una o dos plantas, casi siempre con sótanos habitados, y casi siempre dispuestas irregularmente. (...) En cuanto a las calles, en general no están adoquinadas y están repletas de agujeros, sucias, infestadas de restos de vegetales o de animales, sin canalizaciones ni alcantarillado, llenas de fétidos charcos estancados. Además de eso, la ventilación se hace más difícil debido a la pésima estructura irregular de todo el barrio, y puesto que en él mucha gente vive en un espacio estrecho, es fácil imaginar qué atmósfera predomina en estos barrios obreros."[6]

La disgregación social y la descomposición funcional favorecen la percepción de la ciudad "por partes": al confinar en barrios-gueto las capas más desfavorecidas, la nueva burguesía industrial puede eliminar también -de la vista y de la conciencia- la incómoda presencia de tales existencias desgraciadas. Sin embargo, más allá de esta visión apocalíptica de la ciudad, para Engels será precisamente en ese *locus* desesperado donde podrán surgir las bases de un movimiento que apunte a la emancipación de las clases más maltratadas. En pocas palabras: la ciudad es para el autor el origen

---

[5] F. ENGELS, *ivi,* p.64.

[6] F. ENGELS, *ivi,* p.66.

de todos los males, pero también -y significativamente- el único ámbito en el que puede tomar cuerpo el esperado anhelo revolucionario.

1.2 La ciudad en la literatura

Una de las primeras contribuciones, en el campo estrictamente literario, a la creación de una mitología moderna de la ciudad en la cultura inglesa podría ser el trabajo de Pierce Egan, *Life in London,* de 1821. Rompiendo con la tradición que consideraba el ambiente ciudadano como uno de los dos polos "naturales" de una dialéctica de oposiciones -cuyo otro polo era, evidentemente, el campo-, Egan empieza centrando su atención *sólo* en la ciudad. Londres es vista en su multiplicidad efectiva, y el esfuerzo del autor se concentra en la tentativa de trazar una trama referencial que permita "entenderla". En realidad, la metrópoli es retratada como un lugar en el que conviven las contradicciones más manifiestas, las cuales, si bien por una parte resultan intrínsecamente irreconciliables, por otra rompen con el habitual esquema binario bien-mal, haciendo difícil aquella atribución unívoca de valores que había justificado la clásica dicotomía ciudad-campo, facilitando una distribución simétrica de los juicios.

> "Desde cualquier punto de vista, los extremos se encuentran cada día en la Metrópoli: desde la industria más incansable y perseverante hasta la indolencia, la cual, con sus consecuencias, actúa frecuentemente mucho peor que la falta de trabajo. El amor más grande y el mayor desprecio por el dinero llaman igualmente la atención, y en ningún otro lugar el placer y los negocios están tan asociados como en Londres. La más alta veneración y la práctica de la religión distinguen a la Metrópoli, en contraste con los más horribles crímenes, y la *experiencia* del habitante de mayor edad apenas lo protege contra los engañosos planes y artificios tramados para atrapar al más precavido."[7]

El texto de Egan interpreta la metrópoli como una entidad que asume un derecho autónomo de existencia: en ella, y sólo en ella -aunque a primera vista pueda parecer inabarcable-, podremos intentar reconstruir el sentido que la sostiene. Dotada de leyes propias, de convenciones y de comportamientos absolutamente originales, se convierte en un territorio de experiencia autógena, caracterizado por códigos no siempre explícitos, pero activos, y en cierto sentido será tarea del narrador guiar a sus lectores -habitantes o visitantes de la propia ciudad- en la recomposición de un itinerario interpretativo capaz de reunificar todo aquello que ahora escapa a un significado global.

El trabajo de Egan sugiere hasta qué punto la ciudad se está convirtiendo, no sólo en la hermenéutica literaria sino también en la realidad, en una isla, en la cual, casi como en una serie de cajas chinas, cualquier otra definición categórica (las fábricas, los barrios residenciales, la masa urbana, los individuos) permanece ajena a una relación evidente. La invalidación del concepto

---

[7] Citado en: P. KEATING, "The Metropolis in Literature", en: A. SUTCLIFFE, *Metropolis 1890-1940,* London, Mansell, 1984, p.131.

tradicional de núcleo ciudadano, donde aparecía una cultura articulada que se traducía físicamente en la construcción un organismo compacto, unitario y ordenado jerárquicamente, provoca desorientaciones comprensibles. El conjunto se descompone, y la realidad parece constituida gráficamente por parcelas individuales -archipiélagos semánticos-, allí donde la difícil tarea del conocimiento se enfrenta a la complejidad de descifrar la dimensión de sus *interrelaciones.* El reto interpretativo se dirige, por tanto, a la identificación de una trama referencial, de una armadura conceptual capaz de reorientar el sentido de las conductas urbanas.

Durante el mismo año de la llegada de Engels a Inglaterra (1842), y de sus observaciones sobre la situación de la clase obrera inglesa, Edgar Allan Poe, un escritor estadounidense que conoce bien la realidad londinense, publica un relato que se convertirá en una de las descripciones más logradas del ambiente metropolitano: *A man in the crowd.* Su escritura incisiva evoca los tintes del misterio, del terror, de las dimensiones oníricas e inconscientes que, a pesar de todo, no pertenecen solamente a la impenetrable psique humana, sino también al territorio peculiar en el que aquélla se debate: la ciudad. Una narrativa "laberíntica" -polémica con respecto a cualquier mito iluminista ciegamente confiado en las virtudes escatológicas del progreso- subraya el modo en que el enigma y lo irracional, las oscuras gradaciones propias de una atmósfera nocturna, son en realidad consustanciales al mundo de la máquina, a esa cosmología moderna en la que todo parece funcionar perfectamente en la transparencia de un engranaje sin obstáculos.

En *El hombre de la multitud,* Poe traza en unas pocas páginas una especie de sinopsis de tipos y de comportamientos humanos relativos a la nueva condición metropolitana: el protagonista, sentado en un café, queda subyugado por una emoción imprevista y, llevado por esa curiosidad omnívora que lo distingue (y que será característica del *flâneur* baudeleriano), empieza a seguir los pasos de un desconocido. Su atención analítica escruta todo lo que encuentra a lo largo de una interminable peregrinación a través de los distintos lugares y de los distintos tiempos de la ciudad de Londres. Identifica los variados personajes que se esconden tras la categoría genérica de paseantes (autómatas que no pueden dejar de moverse mediante resortes automáticos -reacciones de *shock-*, y que realizan movimientos correspondientes a reflejos condicionados), describiendo las múltiples escenografías urbanas en las que se suceden los diversos actos humanos. Al llegar la noche, se encontrará con la escoria de los barrios bajos, al tiempo que la luz de gas creará espantosas deformaciones en los rostros, del mismo modo que la luminosidad diurna, la niebla y la lluvia serán otras tantas condiciones que provoquen actitudes muy diversificadas en la multitud. Se trata ciertamente de la construcción de una especie de itinerario iniciático a través de la ciudad -*insondeable* por definición- o, para ser más exactos, a través de su realidad metonímica: la "masa"[8]. El protagonista navega por la multitud, se confunde con ella, se mimetiza en sus semblantes, incluso manteniéndose como un cuerpo extraño. Dicho personaje se mueve a su aire en medio de un universo de parcelas sin relación entre sí, que generan situaciones ambientales momentáneas y versátiles,

[8] La muchedumbre heterogénea que pulula por las grandes ciudades se convierte durante estos años en la "quintaesencia" de la realidad urbana. De algún modo se puede afirmar que la multitud "reemplaza a" la ciudad, que constituye uno de sus auténticos tipos ideales.

reconocibles como lugares ideales para el crimen. Y al igual que un perfecto *flâneur,* aparece completamente desprovisto de finalidad. Su comportamiento se vuelve indescifrable, puesto que no hace otra cosa que sumergirse en su humus natural. Se rodea de una muchedumbre multiforme, obteniendo su alimento vital de ese magma inconexo. No se dirige a ninguna parte, no tiene un "proyecto" de sus recorridos. Poe lo denomina "el errabundo", "el desconocido". Describe sus extravagantes actos como el resultado de la "inquietud", de la "vacilación". "En definitiva -afirma el narrador-, me era imposible comprender lo misterioso de sus acciones", y cansado de tanto vagabundeo, el perseguidor decide abordar sin contemplaciones al viejo, a fin de provocar en él una reacción que pueda dilucidar su identidad hasta entonces recóndita. Pero una vez más, el curioso se ve sorprendido: la indiferencia con que reacciona el perseguido no es otra cosa que un *shock* más, un último jaque a la pretensión de llegar a identificar una tranquilizante individualidad burguesa:

> "Pero, como siempre, andando de un lado a otro, y durante todo el día no se alejó del torbellino de aquella calle. Y cuando llegaron las sombras de la segunda noche, y yo me sentía cansado a morir, enfrenté al errabundo y me detuve, mirándolo fijamente en la cara. Sin reparar en mí, reanudó su solemne paseo, mientras yo, cesando de perseguirlo, me quedaba sumido en su contemplación. -Este viejo -dije por fin- representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. *Es el hombre de la multitud.* (...) Y quizá sea una de las grandes mercedes de Dios el que *er lässt sich nicht lesen.*"[9]

No es casual que Charles Baudelaire haya sido el traductor de Poe al francés, además de ser un meticuloso exégeta de su obra. Y entre sus diversas contribuciones críticas, algunas extrapolaciones pueden dar idea del enorme grado de afinidad existente entre ambos autores, con respecto a temas como la relación entre el individuo y el grupo en las sociedades urbanas, o las posibles interacciones entre el contexto metropolitano y la creación literaria:

> "Analiza lo que hay de más fugitivo, sopesa lo imponderable y describe, de ese modo minucioso y científico cuyos efectos son terribles, todo lo imaginario que flota en torno al hombre nervioso, y lo conduce al mal. (...) Soledad de la naturaleza o agitación de las ciudades, todo está descrito nerviosa y fantásticamente."[10]

De hecho, en la intelectualidad inglesa, será sobre todo la literatura -más que las artes visuales- la que registrará las variaciones que se producen en la existencia cotidiana, y la que recogerá de algún modo, en sus obras, el nuevo entorno urbano, además de tomar partido respecto a las medidas que se han de adoptar para frenar el rápido proceso de degradación de las condiciones de vida.

Uno de los máximos exponentes de dicha corriente, que se propone establecer una dialéctica efectiva con el material y los estímulos ofrecidos por la ciudad, será Charles Dickens. Más allá de la

---

[9] E.A. POE, *El hombre de la multitud,* en: *Cuentos 1,* Madrid, Alianza Editorial, 1975, p.256.

[10] CH. BAUDELAIRE, *Edgar Allan Poe,* Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1988, pp.76-77.

capacidad de dibujar la fisonomía de esta nueva realidad vital, Dickens logra "introducirse" completamente en el Londres de su época y se constituye en un válido "corresponsal para la posteridad", puesto que logra describir su carácter polimorfo, pero sobre todo encarna un papel que más tarde resultará bastante habitual: el del artista que *pertenece* a su ciudad, que se alimenta de ella, que la necesita, aunque a veces la deteste. En una palabra, la ciudad se convierte en su savia principal. En una carta escrita desde Lausanne en 1846, durante una fase de sequía creativa, Dickens identificará del siguiente modo las razones de la misma:

> "Supongo que en parte es debido a la ausencia de calles y de gran número de gente. No puedo expresar hasta qué punto lo anhelo. Parece como si proporcionaran algo a mi cerebro, algo que cuando estoy ocupado no soporto perder. (...) ¡(La) lucha y el trabajo de escribir sin esa linterna mágica (Londres) es ENORME! Mis personajes parecen estancados sin una multitud alrededor de ellos. (...) La ausencia de toda calle accesible continúa haciéndome sufrir. (...) No me siento capaz de desembarazarme de mis espectros, a menos que pueda perderlos en medio del gentío."[11]

Dickens será un auténtico explorador de esta *segunda* naturaleza, aunque su restitución literaria se vea más condicionada por un impulso mitográfico que por una voluntad de registrar la verdad de los hechos. Entre sus cartas, se encuentran diversas referencias a las largas caminatas que solía realizar por los diferentes lugares de la capital, mostrando una especial predilección por la noche, cuando los centelleos de las luces de gas luchan contra la amenaza de la oscuridad y, como un fruto tangible del genio humano, se enfrentan a la seducción de lo enigmático: "¡Qué alimento inagotable para la especulación proporcionan las calles de Londres!"

Escritor permeable a esa profunda ambigüedad que caracterizó otras iniciativas literarias generadas por la metrópoli (la convivencia de sentimientos antitéticos de amor/odio hacia la gran ciudad, que el propio Dickens definirá con perspicacia como *"the attraction of repulsion"*), a lo largo de su carrera irá transformando la ciudad de Londres en uno de los temas principales de la narración, aunque con visibles variantes interpretativas: se pasa de una especie de alegría exuberante por este fantasmagórico espectáculo, como en *Sketches by Boz* (1836-37) -donde se trata el sorprendente anonimato de la masa urbana (el hecho de sentirse completamente solo en medio de centenares de semejantes), y de cómo la indiferencia reina soberanamente entre sus habitantes-, hasta la aceptación casi fatal de dicha realidad en *Nicholas Nickleby* (1839) y en *Dombey and Son* (1848)[12], para detenerse a veces en un panorama mucho más oscuro y pesimista en algunas de sus primeras obras, y

---

[11] Citado en: PH. COLLINS, "Dickens and London", en: H .J. DYOS - M. WOLFF (eds.): *The Victorian City. Images and realities. I-II,* London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, pp.539-540.

[12] Esta será la novela donde aparece, con toda su rica carga de potente redefinición del territorio, el ferrocarril: "Las trazas de su recorrido eran visibles desde cualquier parte. Las casas eran derribadas; las calles interrumpidas y cortadas. Profundos pozos y zanjas eran cavados en el suelo, vomitando enormes montones de tierra y de arcilla. Algunos edificios socavados y en proceso de ruina se apuntalaban con grandes vigas de madera. (...) En pocas palabras, el trazado del ferrocarril, todavía por terminar y por inaugurar, estaba en marcha, desde el auténtico corazón de este espantoso desorden, prolongado alegremente hacia lo lejos, en su poderoso curso de civilización y de progreso." CH. DICKENS, *Dombey and Son,* cit. en: R. WILLIAMS, *The Country and the City,* New York, OUP, 1973, pp.161-162.

principalmente en *Oliver Twist* (1838). En esta última, la descripción de la miseria de algunos barrios residenciales resulta escalofriante, proponiéndose como una crónica directa de los espantosos *slums* dispersos por varios puntos de la conurbación londinense:

> "El espectáculo de las casas (...). Galerías de madera carcomida que corren a lo largo de las fachadas, con agujeros desde los que se puede ver el barro de debajo; ventanas rotas y reparadas, atravesadas por barras para tender una colada que nunca parece colada; estancias tan minúsculas, tan sucias, tan confinadas, que el aire que entra en ellas se infecta con su mero contacto; casuchas de madera que sobresalen por encima del barro, y que amenazan con derrumbarse... al igual que ya se han derrumbado otras; muros pegajosos de suciedad y cimientos agrietados; todas las características humillantes de la miseria, todas las trazas nauseabundas de la bajeza, de la putrefacción y de la inmundicia; todo eso constituye el ornamento de las orillas de Folly Ditch. En la isla de Jacobo los almacenes se encuentran vacíos y desmantelados; los muros se desmoronan; las ventanas han dejado de ser ventanas; las puertas se caen sobre las calles, las chimeneas siguen ennegrecidas, pero ya no echan humo. Hace unos treinta o cuarenta años, antes del acoso de las quiebras y de los procesos judiciales, era un lugar próspero. Pero ahora se trata verdaderamente de una isla desierta. Las viviendas no tienen propietario; están desplomadas, y en ellas entra quien tiene el coraje de hacerlo, y en ellas se vive y se muere."[13]

Londres se convierte aquí en un lugar hostil, ligado a imágenes de desesperación y de muerte un universo maldito donde prevalece el abismo entre la magnitud de sus manifestaciones destructivas y la ínfima miseria del ser humano. Una atmósfera de miasma, físico y moral, invade el conjunto de su fenomenología, y se encuentra representada simbólicamente, en muchos textos, por la *niebla* omnipresente, como en *Bleak House* (1853), *Little Dorrit* (1857) o *Our Mutual Friend* (1865). Una niebla que envuelve la ciudad, que reduce todas las cosas a una dimensión espectral y misteriosa, que exalta la *ininteligibilidad* de sus componentes, volviendo inescrutables e imposibles de identificar no sólo los itinerarios urbanos, sino también los itinerarios espirituales del ser humano. Es evidente que este manto pestilento y ubicuo traslada metafóricamente su semántica venenosa a la incapacidad del individuo para encontrar una *dirección* en el interior de la maraña del mundo contemporáneo, desbaratado por la llegada de las grandes transformaciones en curso, tanto en sus condiciones materiales como en las culturales.

> "Era un día de niebla, en Londres. La niebla era densa y pesada. El Londres animado, con los ojos enrojecidos y los pulmones irritados, movía los ojos, jadeaba y tosía. El Londres inanimado era un espectro hollinoso, difícil de distinguir si era visible o invisible, ya que no era ni una cosa ni la otra. En los comercios, las luces de gas resplandecían con aspecto mortecino y triste, como si tuvieran conciencia de que para ellas, criaturas nocturnas, estaba prohibida la vida diurna. Y el sol, cuando un círculo de claridad aparecía entre los torbellinos de la niebla, confusamente, tenía el aspecto de haberse

[13] CH. DICKENS, *Oliver Twist,* Torino, Einaudi, 1977, p.377 (trad. cast.: *Aventuras de Oliverio Twist,* Madrid, Alfaguara, 1994).

> puesto ya, de estar extenuado, enfriado. También en el campo que rodeaba la ciudad había niebla, pero en este caso era una niebla gris, mientras que en Londres, a partir de los límites del municipio, era de color amarillo oscuro, y un poco más en el interior de la ciudad, marrón, y luego cada vez más oscura, hasta que en el corazón de la City, cerca de Saint Mary Axe, era de un color negro de herrumbre. Desde cualquier punto de las zonas elevadas situadas al norte de la ciudad, se habría podido apreciar que los edificios más altos hacían todos los esfuerzos posibles para lograr sacar la cabeza de este mar de niebla, y especialmente la gran cúpula de San Pablo parecía resistirse a morir. Pero eso no podía ser adivinado en las calles próximas a estos edificios, y la metrópoli entera no era más que una inmensa masa de vapor donde el ruido de las ruedas parecía amortiguado, un vapor que tenía no se qué de resfriante."[14]

Son descripciones irrefutables, que no dejan lugar a dudas. Y en 1851, en una carta a Edward Bulwer Lytton, Dickens afirma:

> "Londres es un lugar vil... Siempre que regreso del campo, y veo esa gran bóveda pesada descendiendo sobre las copas de los árboles, me pregunto qué hago yo en la Tierra que no sea por obligación."[15]

En definitiva, esta ciudad, a través de Dickens, exhibe sus contradicciones intrínsecas, que se pueden sintetizar en una dialéctica que la literatura intenta dirimir: la que se da entre lo visible y lo explícito, por un lado, y por otro todo aquello que en la ciudad permanece oculto, que no es legible con inmediatez, aunque siga actuando: la narrativa de Dickens no sólo sondea la realidad, proponiéndose "desvelar" todo lo que permanece oculto, sino que, sobre todo, pretende establecer conexiones, restituir una unidad difícilmente apreciable en el simple reflejo de la verdad, crear una consciencia lúcida para reconocer y relacionar las manifestaciones dispersas de la vida cotidiana entre sí. Como observa con agudeza R. Williams:

> "En última instancia, la visión que Dickens tiene de Londres no puede ilustrarse mediante la topografía o los datos locales. Reside en la forma de sus novelas: en su tipo de narrativa, en sus métodos de caracterización, en su genialidad para la tipificación. No importa bajo qué forma la expresemos: la experiencia de la ciudad es el método de la ficción; o bien el método de la ficción es la experiencia de la ciudad. Lo que importa es la visión -no una visión sencilla, sino una dramatización continua-, la forma de la escritura."[16]

Dickens se refiere a menudo a Londres. Pero, en cambio, no se ocupa nunca de un modo específico de la "ciudad industrial", si exceptuamos la presencia de la imaginaria Coketown, en *Hard Times* (1852), inspirada probablemente en Manchester. Y este peculiar conjunto industrial mostrará,

---

[14] CH. DICKENS, *Nostro comune amico,* Milano, Garzanti, 1962, p.489 (trad. cast.: *El amigo común,* Barcelona, Montaner y Simon, 1940).

[15] Citado en: A. LEES, *Cities Perceived. Urban Society in European and American Thought, 1820-1940,* Manchester University Press, 1985, p.37.

[16] R. WILLIAMS, *op. cit.*, p.154.

bajo todos los aspectos, una uniformidad absolutamente desconocida en la poliédrica composición del Londres del Ochocientos. En este caso desaparece la riqueza semántica de la capital, mientras que la vida, las características funcionales y el propio aspecto arquitectónico del conjunto están representados con un tono monocorde, que anula las virtualidades estimulantes de la metrópoli, exaltando al mismo tiempo los aspectos nocivos de estos centros surgidos para cumplir una única función:

> "Era una ciudad de ladrillos rojos, o mejor de ladrillos que habrían sido rojos si el humo y las cenizas lo hubieran hecho posible. Sin embargo, tal como estaban las cosas era una ciudad de un rojo artificial como el rostro pintado de un salvaje. Era una ciudad de máquinas y de altas chimeneas, de las cuales salían sin solución de continuidad interminables columnas de humo que nunca conseguían disolverse. Tenía un canal negro, un río de color púrpura a causa de los barnices malolientes, y amplios grupos de edificios llenos de ventanas en los que durante todo el día se oía un continuo golpear y trepidar, y donde los pistones de las máquinas de vapor se movían arriba y abajo, monótonos, como la cabeza de un elefante entregado a una melancólica locura. Tenía muchas calles anchas, todas iguales entre ellas, y muchas callejuelas todavía más parecidas entre ellas, habitadas por gentes también iguales entre ellas, que salían y entraban todas a la misma hora, con el mismo ruidos de pasos sobre los mismos adoquinados, en dirección al mismo trabajo, gente para la cual todos los días eran iguales a los días anteriores y a los venideros, todo los años una copia del año transcurrido y del año siguiente. Estas características de Coketown eran inseparables de la industria que la había hecho surgir (...)"[17]

Se trata de un núcleo habitado en el que están completamente ausentes aquellos lugares que habrían podido hacerlo soportable; un auténtico escenario de pesadilla, gris y fúnebre; un sitio infernal, creado unilateralmente por la aplicación dura y especulativa del progreso tecnológico, donde no se habla de otra cosa que del trabajo industrial. No existen zonas verdes, ni áreas de juego, ni ocasiones para divertirse, porque todo lo que resulta extraño a la producción ha sido expulsado de la ciudad. El conjunto de la existencia queda ordenada en él por el ritmo frenético, inhumano, de la Máquina. Una máquina que alcanza el *status* de nueva deidad y cuyo poder sobre los miserables obreros que la mantienen en marcha es absoluto, extendiéndose a todos sus actos cotidianos.[18]

Además de la visión que ofrece Dickens, en la literatura inglesa el nuevo fenómeno de la metrópoli industrial, con todos los males asociados a ella, da lugar algunas veces a importantes oposiciones o a reacciones de claro rechazo, las cuales, en algunos casos, irán encaminadas a una

---

[17] CH. DICKENS, *Tempi difficili,* Milano, Rizzoli, 1990, p.46 (trad. cast.: *Tiempos difíciles,* Madrid, Ed. Cátedra, 1994).

[18] La descripción de esta ciudad-máquina alcanza tonos especialmente impresionantes: "Parecía como si toda la ciudad hirviese en aceite. Por todas partes se sentía un olor sofocante a aceite hirviendo. El aceite hacía brillar las máquinas, ensuciaba la ropa de la 'Mani' y goteaba desde muchas superficies de las fábricas. (...) Ninguna temperatura podía hacer volver más locos o más cuerdos a estos melancólicos elefantes. Sus cabezas aburridas subían y bajaban al ritmo del calor y del frío, de la lluvia y de la sequía, de la belleza y de la fealdad. El movimiento rítmico de sus sombras sobre los muros era el sustituto que Coketown podía presentar a las sombras de los bosques murmurantes, mientras que, en lugar del zumbido estival de los insectos, podía ofrecer durante todo el año, desde la madrugada del lunes hasta la noche del sábado, el silbido de las ruedas y de los engranajes." CH. DICKENS, i*vi,* p.130.

interpretación de la realidad en clave moralista. Este filón lo inaugura Thomas Carlyle, sobre todo con su novela filosófica *Sartor Resartus* (1833-34), que cuenta la vida de un tal profesor Teufelsdröckh, cuya existencia transcurre en la ciudad imaginaria de Weissnichtwo, y que intenta captar desde su vivienda en un ático la *escala* del urbanismo contemporáneo. Trastocado por el humo, el ruido, el lujo desenfrenado y la extrema indigencia, la corrupción y la violencia, el profesor no logra descifrar en las formas de vida de sus contemporáneos ninguna otra lógica que no sea la de la mera acumulación de dinero. A falta de cualquier *sentido* superior, los hombres, siguiendo el puro instinto del beneficio, intentan perjudicarse recíprocamente, en una atmósfera de lucha abierta y miserable por los propios intereses egoístas.

Por otro lado, las visiones edificantes de Carlyle están desprovistas incluso de aquella búsqueda del placer o de la felicidad que vemos en John Ruskin o en William Morris, a su vez herederos legítimos de su énfasis moralista. La exigencia de justicia se encuentra en Carlyle completamente centrada en la ética del trabajo, y desprovista por tanto de aquella mirada sensualista que caracteriza, por ejemplo, la relación de Ruskin con los objetos.

1.3 Mundo industrial y poética de lo sublime

Los cambios provocados por el desarrollo industrial, con los consiguientes efectos sobre el territorio y sobre el ambiente, también dan lugar a un giro en las modalidades de su lectura. La aparición de realidades físicas que sobrepasan la propia capacidad receptiva del hombre, proponiendo como alternativa imágenes que rompen los esquemas habituales de descodificación, vincula el paisaje industrial a la temática de lo "sublime", propia del siglo XVIII.

A este respecto puede resultar ilustrativa la experiencia *estética* de Karl Friedrich Schinkel, quien en 1826 viaja a Inglaterra en busca de referencias útiles para su proyecto del *Altes Museum* en Berlín. Una vez allí, su atención no se dirige en realidad ni a los museos ni a otras obras de reconocido valor artístico, sino más bien a todo aquello que no cesa de "sorprenderle" continuamente. El arquitecto alemán queda de hecho impresionado por la inmensidad de las construcciones industriales -que en algunas áreas predominan sobre el paisaje agrícola- y por la magnitud de los depósitos de mercancías, así como por el esfuerzo prometeico de las máquinas. De Bath dirá que es "apagada e impregnada de la banalidad inglesa", mientras sostiene que "miles de chimeneas humeando conforman una visión grandiosa", y se emocionará también por la magnificencia de los almacenes "de una altura de siete plantas y tan grandes como el Palacio Real de Berlín". En otras páginas de sus notas se referirá a los "impresionantes depósitos y bodegas con escaleras de piedra y puertas dobles de hierro, los ferrocarriles para el transporte de bienes, y las grúas de hierro..." La reacción de Schinkel es significativa: ante sus observadores ojos de artista, toman cuerpo conformaciones completamente originales que no pertenecen al campo habitual de la *estética* y que, a pesar de ello, le maravillan y le extasían.

El texto fundamental, que en el campo de la reflexión artística institucionaliza la poética de lo sublime, es el conocido : *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* publicado por Edmund Burke en 1757[19], donde, de un modo casi didascálico, se plantea la oposición dialéctica entre la "belleza" y lo "sublime", abriendo un camino crítico frente al racionalismo iluminista, e intentando englobar en el campo de la valoración estética una serie de experiencias hasta entonces rechazadas, por ser ajenas a los cánones del juicio artístico clásico (entre las cuales podemos incluir fácilmente las reacciones de Schinkel ante el paisaje industrial inglés arriba mencionadas).

Algunos de los postulados de Burke rompen explícitamente con la idea de belleza basada en criterios de armonía, proporción y escala humana, para incorporar nuevos campos de la experiencia, los cuales, al ser anormales, extraños o excepcionales, deben ser incluidos en el juicio estético. En la Sección VII del capítulo dedicado a esclarecer dicho concepto, se encuentra la siguiente explicación:

> "Todo lo que de cualquier modo es a propósito para excitar las ideas de pena y peligro, es decir, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad." (92)

La idea de una cosa que normalmente nos produce terror, que nos deja atónitos -puesto que nos supera-, cuando la observamos desde cierta distancia, sin hallarnos implicados como víctimas, provoca, según Burke, lo que él llama un "deleite":

> "Cuando la pena o el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar ningún deleite, y simplemente son terribles. Pero a ciertas distancias y con ciertas modificaciones, pueden ser y son deleitosos, como experimentamos cada día." (92-93)

La fuente principal de esta experiencia insólita será, por ello, el sentimiento de "terror":

> "Todo lo que es terrible con respecto a la vista, también es sublime, sea esta causa de terror de grandes dimensiones o no lo sea. Porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa." (111)

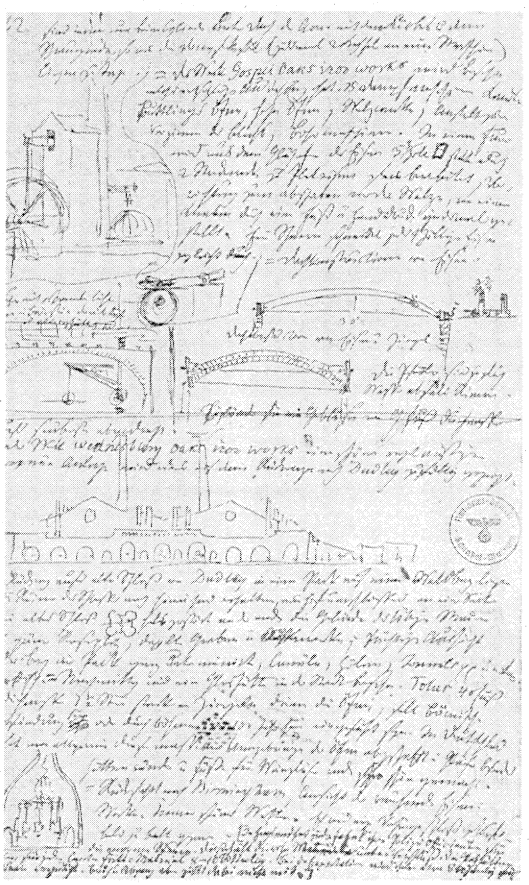
Otra fuente indudable de lo "sublime" es la oscuridad:

> "La oscuridad parece necesaria por lo común para hacer muy terrible alguna cosa (...). Cualquiera se hará cargo de ello, si considera cuánto aumenta la noche nuestro temor en todos los casos de peligro." (112)

---

[19] Nos referimos aquí a la reciente versión castellana: E. BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello,* Murcia, Arquilectura, 1985. El número de página señalado al final de cada cita corresponde a esta edición.

4-5. Karl Friedrich Schinkel, apuntes del viaje a Inglaterra, 1826.



Y también una exageración de la escala normal de lo grandioso:

> "La extensión está hecha de longitud, altura y profundidad. La longitud es la que menos hiere de las tres: cien varas de tierra llana nunca producirán el efecto de una torre de cien varas de altura, o de una roca o una montaña de la misma dimensión. Me inclino a pensar que la altura es menos grandiosa que la profundidad, y que nos produce más impresión mirar hacia un precipicio que hacia un objeto de igual altura (...). Un plano perpendicular tiene más capacidad que uno inclinado para producir lo sublime, y son más fuertes los efectos de una superficie áspera y quebrada que los de una pulimentada y tersa." (133-134)

En términos abstractos y generales, se podría afirmar que, así como la definición tradicional de la belleza oscila en el ámbito de lo finito y lo mensurable, lo sublime tiende al infinito, a todo aquello que, debido a lo limitado de las posibilidades objetivas del hombre, se vuelve inconmensurable por definición. Lo *sub-limen,* efectivamente, contiene la idea de superación, de una proyección "más allá del umbral", de un traspaso experimental que provoca en el espectador cierto malestar incluso: en definitiva, uno queda desposeído de la facultad de conocer plenamente un fenómeno, lo que genera una gran desorientación, un estremecimiento de perdición.

Se establece de ese modo una especie de dimensión perceptiva identificada, por un lado, por todo aquello que por sus características trasciende la potencialidad humana de una asimilación racional y, por otro, por el subjetivismo sentimental de quien, frente a tales fenómenos, experimenta una emoción específica. Señal de una fractura, de una disensión entre el hombre y la Naturaleza, o entre el sujeto histórico y los hechos contemporáneos que rehúyen el proyecto de realizar los ideales del progreso y la civilización, lo sublime se inserta a la perfección en la época romántica. Los individuos, literalmente alienados por el transcurso racional y evolutivo de los acontecimientos, considerado ahora como una ilusión improductiva, buscan en el impulso metafísico una tensión que vuelva a dar significado a sus actos. En el terreno de la representación artística, la impronta de lo sublime puede encontrarse fácilmente en las obras de Füssli (una de las muestras más explícitas del desprendimiento entre el hombre y la realidad -incluida la de su pasado- es su obra *El artista desesperado junto a gigantescos fragmentos de una estatua* [1778-1780]), en las de Giovanni Battista Piranesi o en las de Caspar David Friedrich, marcadas bajo formas diversas por la búsqueda insistente de la transgresión de los límites de la figuración clásica.

De algún modo, el exaltado abandono a todo lo que irremediablemente nos sobrepasa podría configurarse como un dispositivo útil para recomponer una relación con el mundo natural. Esta vez, sin embargo, sería una actitud menos "científica" y en cambio más "iniciática", por no decir esotérica. Se trata de liberar los recursos imaginativos en una rendición pánica a las fuerzas de un mundo que *racionalmente* se hace inabarcable, pero que, por medio de un transporte empático, se espera comprender de nuevo.

El *Epos* contra la Historia, pero también la Noche contra la luz diurna. Es característica de lo sublime -y de los románticos- la pasión por la oscuridad, por todo aquello que no resulta fácilmente

explorable con las luces de la Razón. Se prefieren los tonos lúgubres que borran los límites entre las cosas, que inspiran un temor reverencial hacia los objetos de nuestro conocimiento y que, sobre todo, nos inducen a pensar que nunca lograremos poseerlos, aunque sólo sea con la mente, desmitificando la ilusión de que todo puede brillar bajo la máxima luminosidad, expuesto a una transparencia cristalina.

Si convencionalmente lo sublime encuentra su lugar en la Naturaleza, en aquellas manifestaciones que nos trastornan debido a su carácter excepcional (montañas muy altas que se precipitan sobre abismos inexplorables; las fuerzas desencadenadas de una tormenta de verano; una tempestad que agita el mar y hace aún más ilimitada su infinitud intrínseca, etc.), sin embargo, y con mayor motivo debido a los cambios en el paisaje provocados por la Revolución Industrial, a partir del Ochocientos se puede hablar perfectamente de la experiencia de un *sublime urbano*. Durante este siglo será la ciudad (la misma de la que hemos hablado hasta ahora, cuando citábamos, por ejemplo, a Dickens) la que se convertirá para sus habitantes en un signo tangible de una realidad superior, dominante y excesiva, imposible de clasificar de acuerdo con los viejos cánones del juicio estético. Ya no nos referimos, por tanto, a esos paisajes románticos en los que a veces se expresa el aspecto madrastro de la Naturaleza, sino a los nuevos núcleos urbanos, a los contextos de inéditas modalidades existenciales que sus exégetas, mediante técnicas diversificadas, intentan comprender, re-unificar en un sentido de conjunto, sucumbiendo a menudo en dicha vana tentativa. La conciencia de la imposibilidad de recomponer se dirige de ese modo hacia las dos polaridades constitutivas, por un lado, de los individuos "habitantes" y, por otro, del territorio común de sus experiencias cotidianas: la ciudad moderna.

Por tanto, la idea de lo inaprensible se traslada al ambiente urbano; idea que, al poner en evidencia los límites de la acción humana, a menudo queda conectada con la noción de destrucción, de catástrofe. Si lo *sub-limen* invalida la idea clásica de la forma cerrada, resultado de la mímesis y garantía de la perpetuidad de lo "bello", al mismo tiempo la introducción de una conceptualidad excesiva, potencialmente transgresora, abre vías que se multiplican, incorporando, sin embargo, el principio de la impotencia y de la decadencia de las facultades humanas anteriormente legitimadas: las cognoscitivas, pero también las vinculadas a las instancias de una representación pedantemente figurativa.

1.4 Las artes visuales y el contexto metropolitano

En Inglaterra, el campo de las artes visuales parece resentirse sólo en parte de las modificaciones en curso. En el sistema de la figuración artística, sobreviven directrices formales y de contenido de los tiempos de la Academia, con una clara predilección por los temas históricos, los retratos o el paisajismo naturalista. Estos últimos temas fueron los preferidos por la pintura romántica, que encontró en ellos un terreno apropiado en el cual experimentar las distintas poéticas de lo "sublime", aunque lentamente empezó a abrirse camino en la pintura de género la nueva temática del paisaje industrial.

Como ya se ha comentado, el paso desde las distintas modalidades de lo sublime hacia aspectos referentes a la civilización mecánica fue incentivado por el repentino y macroscópico crecimiento de los suburbios y de las ciudades industriales, con las consiguientes imágenes *góticas* de edificios gigantescos, cuyos pináculos humeantes apuntaban hacia el cielo. El extrovertido goticismo de tales restituciones ambientales encontraba, además, una especie de caja de resonancia en el entorno que caracterizaba a dichas fábricas *monstruosas,* donde se mezclaban sin ningún orden los enormes *docks,* las calles estrechas, oscuras y sin mantenimiento alguno, así como bloques residenciales donde se amontonaban los trabajadores; la absoluta ausencia de toda regla higiénica convertía tales zonas en auténticos pozos de enfermedades contagiosas, y en ámbitos existenciales donde se ponía de manifiesto la mayor alteración de las leyes de convivencia civil y de la vida moral.

Si bien ya William Hogarth se interesó a principios del Setecientos por el retrato de algunos aspectos de la vida urbana, posteriormente pocos artistas se orientaron hacia reflexiones de este tipo. En la pintura inglesa, se solía más bien insistir en el énfasis narrativo de las descripciones o en la voluntad ética de las visualizaciones, generando técnicas que acentuarían, por un lado, la vertiente satírica -e incluso grotesca- de la iconografía y, por otro, un sentimentalismo con fines moralizantes.

A diferencia de la situación parisina, y a pesar de las frecuentes visitas, a partir de 1860, de Jean-Baptiste-Camille Corot, Édouard Manet y otros franceses -que acabaron con el establecimiento en Londres de algunos de ellos, durante la guerra franco-prusiana, como fue el caso de Claude Monet, Camille Pissarro y Alfred Sisley-, y a pesar de las frecuentes exposiciones de los impresionistas, la "pintura de la vida moderna" tuvo poco eco en el ambiente artístico inglés, más dedicado por tradición a desarrollar otras temáticas.

Entre los pintores que de un modo más inmediato se relacionaron con el contexto urbano, destaca James McNeill Whistler, un americano que se trasladó a Londres en 1859, y mantuvo siempre un contacto estrecho con los ambientes artísticos parisinos de la época (su primera visita a París fue en 1855). Estuvo influenciado especialmente por Gustave Courbet, además de cultivar relaciones personales con Manet, Fantin Latour y con el mismo Baudelaire. De un modo significativo, en el famoso cuadro de Henri de Fantin Latour *Hommage à Eug. Delacroix,* de 1864, el propio Whistler quedará representado junto a A. Legros, Champfleury, E. Manet, F. Bracquemond y Ch. Baudelaire.

Considerado por muchos como el impulsor del impresionismo inglés, sus cuadros tienden a desvincularse gradualmente de cualquier contenido narrativo, exaltando la experiencia estética pura, con una actitud que lo mantiene cerca de la poética simbolista de Stéphane Mallarmé. Además, fue uno de los primeros pintores occidentales sobre los que tuvo una influencia específica el arte oriental de China y Japón, que Whistler pudo contemplar en la Exposición Internacional de Londres de 1862. En primer lugar, el arte japonés le permitió comprender el carácter ficticio de la separación entre las distintas actividades creativas del hombre: un mismo espíritu parecía colmar efectivamente las manifestaciones de este pueblo, fuesen las artes decorativas, los grabados, la pintura, el arte de los jardines o los ritos domésticos, como el del té. Al igual que ocurrió con muchos artistas europeos de la segunda mitad del siglo XIX, las figuraciones japonesas lo indujeron a la representación esquematizada de los motivos más importantes, al achatamiento de las formas, a las desinhibidas

disposiciones asimétricas y a la idea de un espacio "abierto" en la estructura del cuadro. Desde 1864 empezó a hacerse notar en sus trabajos la ascendencia orientalizante, reflejándose en una reducción de los detalles y de la gama cromática, y con una concentración más atenta en zonas figurativas extensas, tratadas con la máxima simplicidad.

En sus visiones urbanas, en las que recurrió muchas veces a la técnica de la acuarela, adoptó una metodología basada, sobre todo, en el uso de la memoria. Obviamente las reconstrucciones en el estudio eliminaban cualquier pretensión de "espontaneidad" en la obra, revelándose de ese modo como un método que conscientemente volvía artificial el tema pictórico. Al desprenderse de la tiranía del *plen air* francés y dar así rienda suelta a la recreación de las figuras a partir de una explotación de los recursos de la imaginación, Whistler identificaba cada vez más el cuadro, no como un reflejo de la realidad, sino como un producto artístico autónomo.

Sus vistas de la ciudad, representando muchas de ellas algunos tramos del Támesis, atrajeron la atención crítica de Baudelaire durante una exposición en París, en 1862:

> "Recientemente un joven artista americano, el señor Whistler, ha expuesto en la Galerie Martinet una serie de aguafuertes sutiles, despiertos como la improvisación y la inspiración, que representan las orillas del Támesis; maravillosos revoltijos de aparejos, de vergas, de cuerdas; caos de brumas, de hornos y de humaredas tirabuzonadas; poesía profunda y complicada de una vasta capital."[20]

El propio Whistler confesó varias veces su fascinación por el paisaje londinense, reconociendo públicamente el aura mágica que una metrópoli puede poseer a los ojos de un pintor:

> "Y cuando la bruma del anochecer envuelve el río con su poesía, igual que un velo, y las deplorables construcciones se diluyen en el cielo oscuro, y las altas chimeneas se convierten en campaniles, y los almacenes parecen palacios en medio de la noche, y la ciudad entera cuelga del cielo, y aparece ante nosotros una tierra de ensueño, entonces el caminante se apresura de vuelta a casa. El trabajador y el hombre culto, el sabio y el vividor, dejan de comprender -del mismo modo que han dejado de verla- la Naturaleza, la cual, por una vez, ha sonado afinada, ha cantado su deliciosa canción para el artista solitario."[21]

Tales afirmaciones no sólo evocan las conocidas impresiones de Baudelaire sobre la gran ciudad,[22] sino también la admiración que éste profesaba por los aguafuertes de Charles Méryon, referida por otra parte en el mismo párrafo en que aparecen los comentarios sobre Whistler.[23] En

---

[20] CH. BAUDELAIRE, *L'eau-forte est à la mode,* en: *Critique d'art,* Paris, Gallimard, 1992, p.395 (trad. cast.: *Salones y otros escritos sobre arte,* Madrid, Ed. Visor, 1996).

[21] J. WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemise,* New York 1927, p.44.

[22] Nos remitimos a lo comentado en el texto sobre París incluido en esta publicación, especialmente en las páginas 165-177.

[23] CH. BAUDELAIRE, *op. cit.,* p.401: "Pocas veces hemos visto representada de un modo tan poético la solemnidad natural de una gran capital. La majestuosidad de la piedra acumulada, los campanarios apuntando hacia el cielo, los obeliscos de la industria vomitando hacia el firmamento sus aleaciones de humo, los increíbles andamios de los monumentos en reparación,

efecto, las panorámicas incluídas en la *Serie del Támesis* dan fe del conocimiento de los "paisajes parisinos" presente en los aguafuertes de Méryon, así como del trabajo del ilustrador inglés Charles S. Keene. Whistler, que eligió los tramos del Támesis por debajo de Chelsea, con sus implantaciones de *docks,* nauseabundas y ya reducidas a la inutilidad, suele recoger en sus representaciones el instante fugaz, la embriaguez del momento típica de la vida moderna, intentando explotar las enseñanzas de la investigación artística parisina coetánea. Es sintomático que en un cuadro como *The last of old Westminster* (1862), el autor se preocupe por retratar precisamente el momento "efímero" en el cual el puente se libera de los andamios que han permitido su construcción, ofreciendo una visión de Londres que no es la visión oleográfica de sus perspectivas más pintorescas, sino la imagen de una ciudad en transformación, hervidero de los procesos de cambio de su configuración física.

Parece que la intención del autor es infundir en los londinenses un sentimiento de belleza hacia un río "urbano" que, antes de su proceso de saneamiento, aparecía en algunas partes como una auténtica cloaca al aire libre, recogiendo precisamente el valor estético de una metamorfosis, de un "ir haciéndose", muy lejana de cualquier proyecto de monumentalización celebrativa. En una carta dirigida a Waldo Story (1887) a propósito de Bruselas, Whistler recuerda: "Tendré que inventar su propia ciudad para ellos mismos, al igual que hice con el Támesis para los londinenses."[24]

Sus obras se introducen así en la vida de los bajos fondos, de los *docklands,* intentando fijar sobre la tela o sobre el dibujo un mundo a punto de sucumbir bajo los efectos de sus propias contradicciones, y en el cual, más allá de los productos degradados de esta sociedad, aparecen también algunos lugares de ocio, o la instantánea de ciertos encuentros, capaces de recordar la vida mundana y *bohémienne* típica del París de aquella época; cuadros en los cuales, más allá de las técnicas utilizadas, la aparición de situaciones *equívocas* contribuyó también a provocar el rechazo de las instituciones académicas, partidarias de una pintura en la que debía sobresalir ineludiblemente un mensaje moral edificante.

En el cuadro *Brown and Silver: Old Battersea Bridge* (1859-63), el puente y el río resumen la actividad febril de la ciudad, cuyas connotaciones modernas pueden ser fácilmente advertidas: el tráfico de embarcaciones y de personas, los trabajadores en las riberas, las barcazas en el río, las chimeneas recortadas en el horizonte y, medio oculto entre las construcciones del fondo, un símbolo inequívoco de los tiempos que corrían: el Crystal Palace, del cual habla el propio Whistler en *Ten O'Clock:*

> "El sol resplandece, el viento sopla desde el Este, el cielo está limpio de nubes, y en el exterior todo es de hierro. Las ventanas del Crystal Palace pueden verse desde cualquier punto de Londres. El artífice de la fiesta se regocija en este glorioso día, y el pintor desvía la mirada para no verlo."[25]

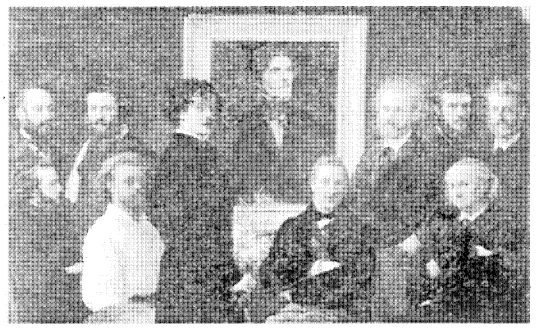
---

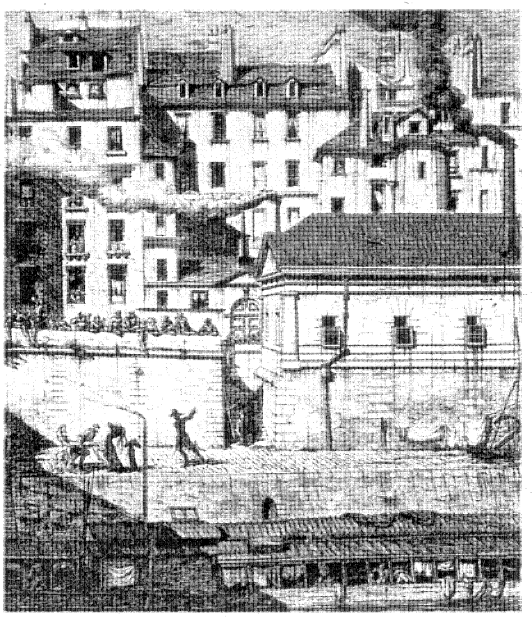
que aplican al cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura, a su vez de una belleza arácnida y paradójica, el cielo brumoso, impregnado de cólera y de rencor..."

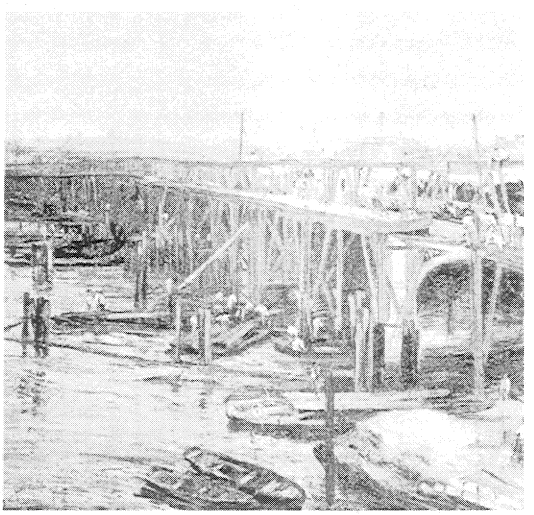
[24] Frase citada en: R. DORMENT - M.F. MACDONALD, *James McNeil Whistler,* London, Tate Gallery Publications, 1994, p.106.

[25] Citado en: R. DORMENT - M.F. MACDONALD, *op. cit.,* p.100.

6. Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix* (1864). Whistler está de pie, a la izquierda del retrato; Manet a su derecha; el pintor es el que está sentado en mangas de camisa, mientras que Baudelaire es el último sentado a la derecha.
7. Charles Méryon, *La Morgue* (c. 1850-4).
8. James McNeill Whistler, *Wapping* (1861).
9. James McNeill Whistler, *The last of old Westminster* (1862).







Algunos cuadros mostrarán ante todo la característica niebla londinense (véase, por ejemplo, *Battersea Reach from Lindsey Houses* (1864-1871), con referencias claramente orientales), hasta llegar a la serie de los *Nocturnos,* marcados por una luminosidad que se recrea, por afirmación o por contraste, en los tintes opacos de la noche: la disolución de los contornos de los objetos, su humareda icónica, la supresión de la tridimensionalidad gracias a los velos *brumosos* o a los amortecimientos *nocturnos,* dan lugar a una ambivalencia espacial que impide la identificación de un punto de vista privilegiado, o la construcción de una perspectiva rigurosa adecuada para enmarcar una narración.

Sin embargo, la serie de los *Nocturnos,* iniciada en 1871, nos introduce en una fase más explícita de la actividad de Whistler. Su título es ya indicativo en buena medida: el hecho de haber tomado de la música un término tan genérico para denominar un grupo muy numeroso de obras sugiere modificaciones semánticas radicales: en estas representaciones aparece en realidad la tendencia a prescindir de la voluntad narrativa, con vistas más bien a la definición de imágenes atemporales, cuya temática resulta difícilmente discernible si nos atenemos exclusivamente a la lógica de la descripción.

El título se lo sugirió F. Leyland, un músico amigo suyo, entusiasta amante de Chopin y de sus "Nocturnos":

> "¡Nunca te estaré lo bastante agradecido por el término 'Nocturnos' como título para mis claros de luna! ¡No tienes idea de cuánto irrita a los críticos, con el consiguiente deleite mío, puesto que es encantador, y afirma de un modo muy poético todo lo que yo deseaba decir, y *nada más* que eso!"[26]

Tal denominación conlleva una disminución de importancia del "contenido" del cuadro en relación a cuestiones que, al abstraerse de la contingencia de un tema concreto, remiten más bien al objeto fundamental de la pintura "per se":

> "Al utilizar la palabra 'nocturno', deseaba señalar solamente un interés artístico, sustrayendo al cuadro cualquier aspecto anecdótico exterior que hubiera podido de otro modo ir asociado a él. Un nocturno es ante todo una disposición de líneas, formas y colores. Utilizo cualquier medio, cualquier accidente u objeto de la Naturaleza que proporcione un resultado simétrico."[27]

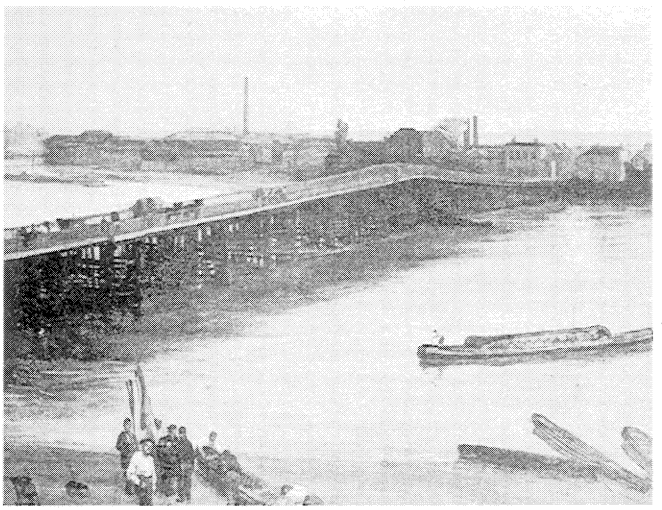
Será precisamente uno de estos *Nocturnos,* expuesto en 1877 en la Grosvenor Gallery *(Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*), que en teoría representa un espectáculo de pirotecnia en los Cremorne Gardens -en aquella época lugar nocturno de encuentro, frecuentado

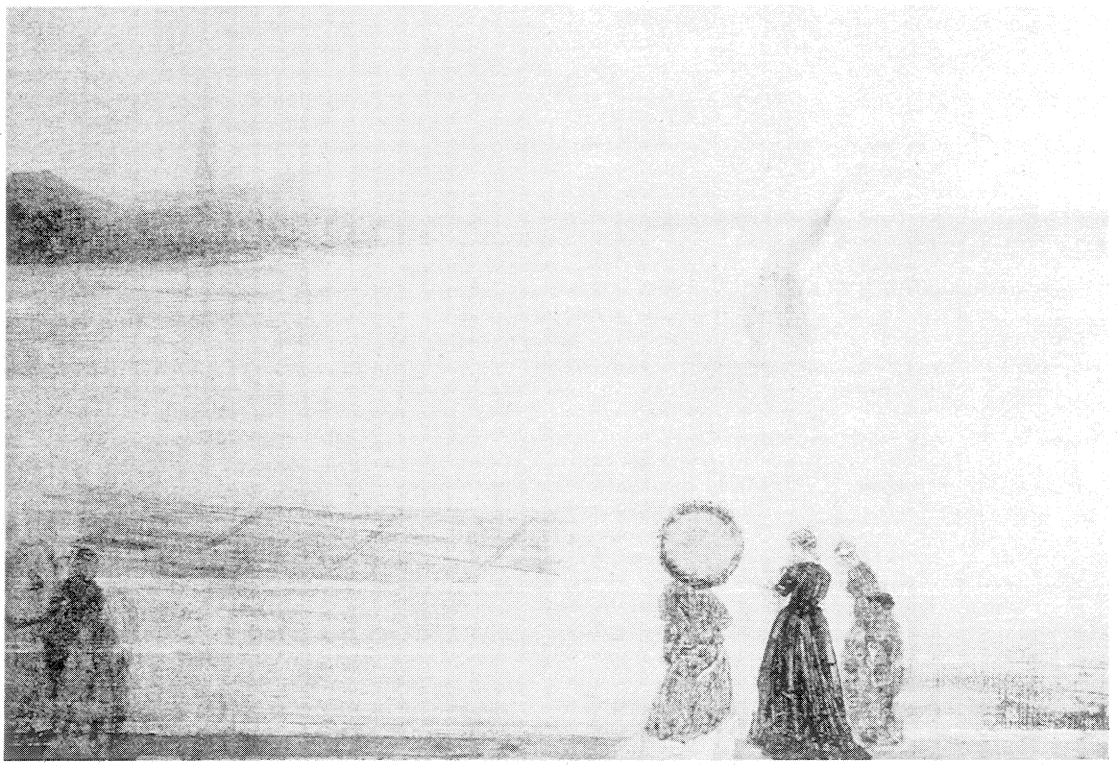
---

[26] Carta citada en: R. ANDERSON - A. KOVAL, *James McNeil Whistler. Beyond the Myth,* London, John Murray, 1994, p.186.

[27] Tanto ésta como las demás citas que hacen referencia al famoso proceso que tuvo lugar como consecuencia de la acusación de difamación que Whistler hizo a Ruskin, están sacadas del libro de L. MERRILL, *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin,* Washington and New York, Smithsonian Institute, 1992, capítulo de las páginas 133 a 197.

10. James McNeill Whistler, *Brown and Silver: Old Battersea Bridge* (1859-65).
11. James McNeill Whistler, *Battersea Reach from Lindsey Houses* (1864-71).





por el *flâneur* Whistler[28]-, el que dará pie a una crítica feroz por parte de Ruskin -exégeta de la pintura de Turner y mentor de los experimentos prerrafaelitas-, quien describirá el cuadro en *Fors Clavigera* del modo siguiente:

> "Por respeto al propio señor Whistler, no menos que para la seguridad del comprador, sir Coutts Lindsay no debiera haber admitido en su galería obras en las cuales el orgullo enfermizo del artista se aproximara tanto a los caracteres del fraude más premeditado. He visto y oído mucho impudor típicamente londinense hasta ahora. Pero nunca sospeché que oiría a un fanfarrón pedir doscientas guineas por haber arrojado un bote de pintura a la cara del público."[29]

Whistler reaccionó inmediatamente, denunciando a Ruskin por calumnias. Se celebró un proceso, los días 25 y 26 de noviembre de 1878, durante el cual Whistler afirmó ante el tribunal con gran énfasis el objeto de su práctica artística, construyendo una auténtica apología de la teoría del "arte por el arte". A los ojos de las instituciones artísticas victorianas, de las cuales Ruskin era un portavoz autorizado, la pintura de Whistler resultaba vacía, estetizante, incomprensible, provocativa y, en algunos casos, claramente inmoral. El cuadro censurado fue, además, acusado (uno de los testigos a favor de Ruskin fue el pintor Edward C. Burne-Jones) de ser más bien un esbozo, un croquis incompleto, un indicador de algo que no se sabía muy bien qué podría llegar a ser y que, por tanto, no podía ser considerado una obra de Arte en un sentido elevado. La defensa de Whistler, ante un nutrido público de curiosos, se convirtió en una auténtica declaración de principios en favor de un arte que pretendía librarse definitivamente de cualquier condicionante heterónomo:

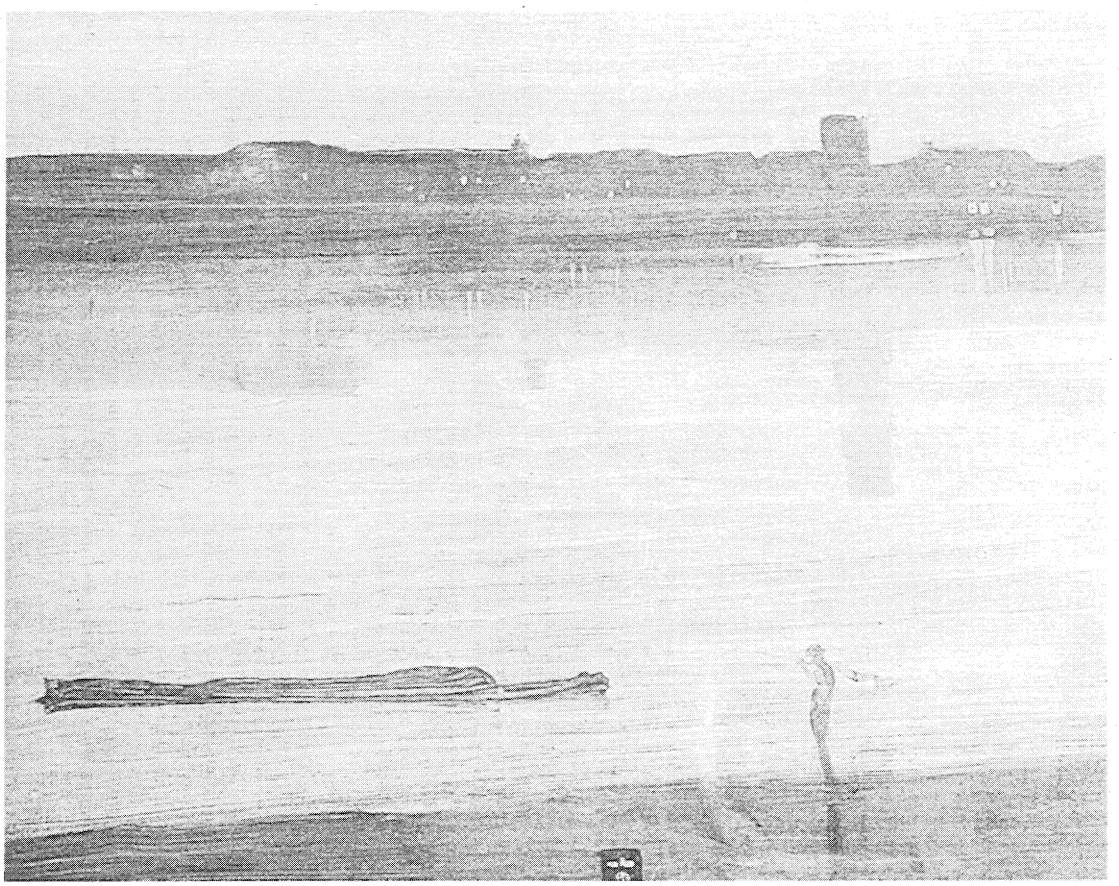
> "Holker (procurador general): '¿Cuál es el tema del cuadro *Nocturne in Black and Gold ?* Whistler: 'Es una obra nocturna, y representa los fuegos de artificio en los Cremorne Gardens' Holker: '¿No se trata de una vista de Cremorne? Whistler: 'Si se llamara *Vista de Cremorne* sólo lograría dar un disgusto al espectador (Risas). Es una composición artística. Por eso la llamo 'nocturno' (...)' Holker: '¿Le llevó mucho tiempo pintar el *Nocturne in Black and Gold?* ¿En cuánto tiempo lo liquidó?' Whistler: '¡Oh! Seguramente lo 'liquidé' en un par de días (Risas). Un día para hacer el trabajo y el otro para terminarlo...' Holker: '¿Y usted pide doscientas guineas por dos días de trabajo?' Whistler: 'No. Las pido por los conocimientos adquiridos durante el trabajo de toda una vida. (Aplausos)."[30]

---

[28] Estos jardines fueron abiertos en 1846, y pronto se caracterizaron por la "inmoralidad" de quienes los frecuentaban. Warwick WROTH (*Cremorne and the Later London Gardens,* 1907, p.11) hace de ellos la siguiente descripción: "No era, por alguna razón, un lugar que las damas (en el sentido literal de la palabra) tuvieran costumbre de visitar, a menos, quizá (como señala el señor Sala), 'con disfraz y a escondidas', o bien, en cualquier caso, bajo la protección de un marido o de un hermano. Las damas (prostitutas) de cierta clase sin duda se encontraban allí en manifiesta evidencia."

[29] J. RUSKIN, *Fors Clavigera,* Julio de 1877, Carta 79, citada en: R. ANDERSON - A. KOVAL, *op.cit.,* p.215.

[30] L. MERRILL, *op.cit.*



12. James McNeill Whistler, *Nocturne in Blue and Green* (1871).
13. James McNeill Whistle, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1875).

El proceso continuó entre comentarios sarcásticos, la hilaridad incontenida del público y la ciega obstinación del procurador general, que no encontraba ningún atisbo *artístico* en la mencionada obra de Whistler. La tensión aumentó cuando fue llamado a presentarse ante el juez... el propio cuadro. Observando la pintura con curiosidad, el juez inquirió: "¿Dónde está el puente?" Esta pregunta dio ocasión a Whistler de volver a proclamar otra sincera apología de su arte:

> "Su señoría se halla en este momento demasiado cerca del cuadro como para apreciar el efecto que yo he intentado producir a distancia. Se supone que el espectador está mirando río abajo, hacia Londres. No pretendía hacer un retrato del puente, sino solamente una escena de claro de luna. Y eso es lo que representa el cuadro, aunque ello depende de quien lo contemple. Para algunos puede llegar a representar todo lo que yo pretendí. Para otros no representará nada."

También Pissarro y Monet, durante su exilio en Londres, habían pintado cuadros utilizando la ciudad como tema: Pissarro se interesaba sobre todo por los suburbios, y Monet por los parques y por ciertos rincones del Támesis, ambos a la búsqueda de una belleza *urbana* específica. Monet, concretamente, realizó una serie dedicada al Támesis, al puente de Waterloo y a otros lugares de la ciudad, cuadros en los cuales se puede advertir un eco de los *Nocturnos* de Whistler, además de una estrategia pictórica que utiliza abiertamente la realidad sólo como *pretexto.* Fascinado por el aspecto siempre cambiante de la capital inglesa, así como por su atmósfera caleidoscópica y luminosa, Monet descubre una fértil sintonía entre las imágenes que ofrece la ciudad y los objetivos de una modalidad representativa que se decanta cada vez más hacia una especie de "des-realización". El propio autor lo recordará más tarde con estas palabras (1918):

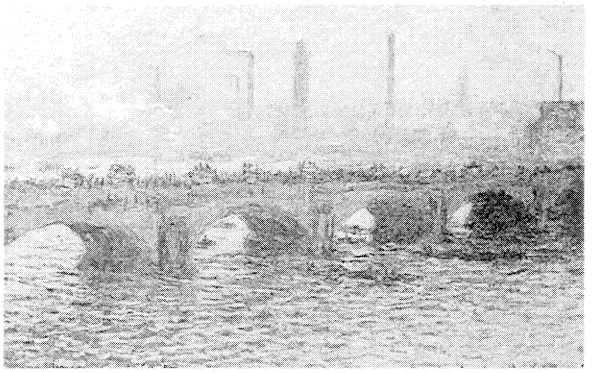
> "Me gusta más Londres que la campiña inglesa, pero me gusta solamente en invierno, con la neblina, puesto que sin la neblina Londres no sería una ciudad bonita. La neblina es lo que produce su magnífica grandiosidad (...). Es una masa, un conjunto, y es muy simple. (...) Sus bloques macizos y regulares se vuelven grandiosos bajo ese misterioso manto (...). ¿Cómo podrían los pintores ingleses del siglo XIX haber pintado ladrillos que no veían, que no podían ver?"[31]

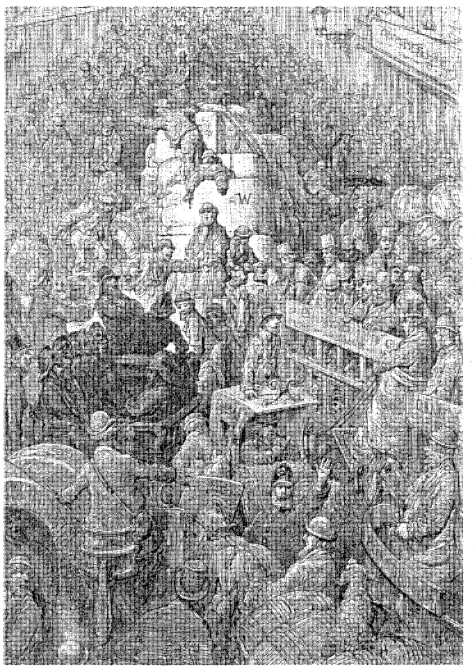
Por lo que respecta a las sugerentes interacciones entre el ambiente metropolitano y la producción artística, el campo de la ilustración, en cambio, fue en apariencia más prolífico. Por ejemplo, George Cruikshank colaboró con Dickens en la ilustración de algunos de sus relatos. Animado por una lasciva vena satírica, Cruikshank se dedicó a registrar los efectos trastocadores de las mutaciones instantáneas, representando fielmente temas proporcionados por el progreso industrial.

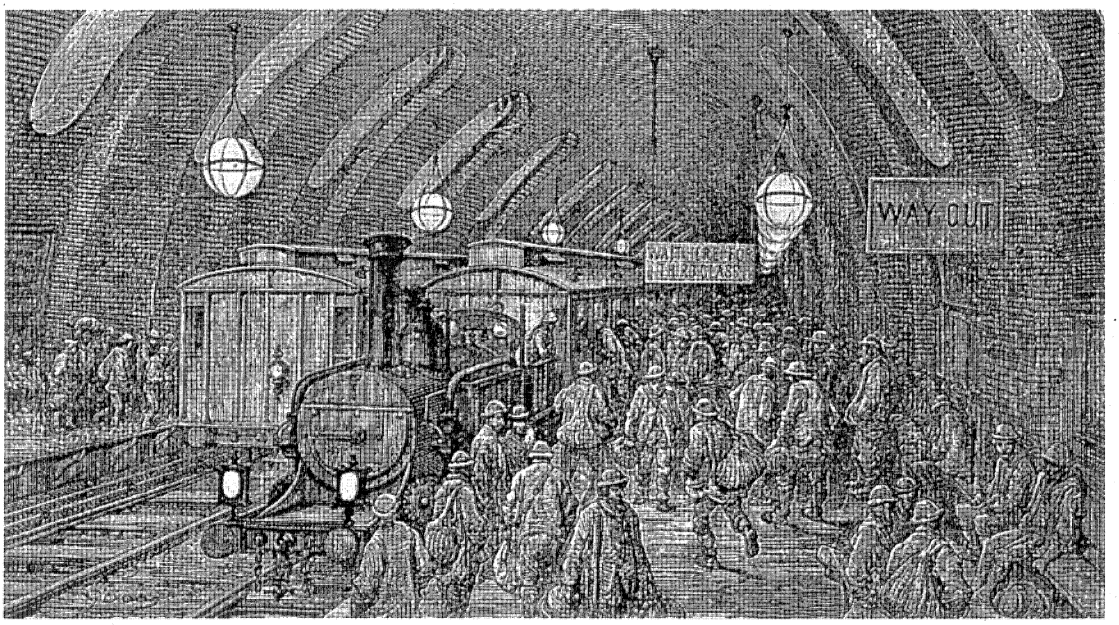
Las propuestas más significativas, sin embargo, provendrán -quizá no por casualidad- de autores de origen francés, tales como Gavarni y Doré. Gavarni (seudónimo de Sulpice-Guillaume Chevalier) estuvo en Inglaterra desde 1847 hasta 1851, para huir de los desórdenes políticos franceses. Utilizó su corrosiva escritura gráfica para explorar la vida subterránea de la metrópoli

[31] W. SEITZ, *C. Monet: Seasons and Monuments,* New York 1960, p.36.

14. Gustave Doré, *London. A pilgrimage* (1872): *A city thoroughfare.*
15. Claude Monet, *Waterloo Bridge, Temps Gris* (1903).
16. Gustave Doré, *London. A pilgrimage* (1872): *Work-a-day London.*







londinense, decantándose hacia tonalidades cada vez más incisivas y grotescas. Desarrolló un estilo peculiar, destinado a registrar sobre el papel los personajes más típicos de esta ciudad. Como recuerda su biógrafo:

> "No satisfecho con despreciar a la alta sociedad, empezó a estudiar y a reproducir con gran pasión todo lo que pudiera herirla en su orgullo: ese nido de tipos extraños, de miserias y de anomalías que era la población de Londres."[32]

Sin embargo, sólo más tarde (en 1872, con los grabados de Doré -*London. A pilgrimage*-, acompañados por textos de W. Blanchard Jerrold) aparecerá una obra influida profundamente por la atmósfera dickensiana; una obra consistente en una serie de vistas de la ciudad victoriana en las cuales se ponen de manifiesto los aspectos más oscuros de este conglomerado metropolitano, haciendo énfasis en las contradicciones planteadas por el encuentro -de ningún modo armónico- entre nuevas y viejas estructuras. Las imágenes adoptan tonalidades amenazantes, a veces incluso "infernales", proponiéndose en muchos casos como fragmentos de una pesadilla en la cual se encuentran inevitablemente atrapados los marginados de esta ciudad. El procedimiento de Doré se afirma como un claro modo de "restituir", mediante el lenguaje del grabado, el laberinto físico y conceptual de la megalópoli. Lo intricado del trazo, la superposición de imágenes, la convulsión de signos, el carácter humeante de las figuras, todo ello refleja, más que la propia realidad física, el sentimiento que de dicha realidad puedan tener sus habitantes: se trata de una iconografía que convierte en metáfora la complejidad de sus almas frente a un mundo cuya comprensibilidad, día tras día, tiende a diluirse cada vez más.

Al analizar el volumen de Doré y Blanchard Jerrold[33], puede comprobarse con facilidad hasta qué punto los famosos dibujos "acompañan" al texto. Veamos alguno de los párrafos más significativos:

> "...las mil formas del Londres interminable (p.XXIV). Es imposible, por tanto, viajar por Londres en busca de lo pintoresco, y no acumular un enorme montón de material en unas pocas mañanas (p.XXX). ¡Londres es un lugar feo, a pesar de todo! Pronto descubrimos que en él abundan rincones y esquinas deliciosos: en escenas pintorescas y en grupos; en luces y sombras del carácter más atractivo. La vida laboral del día a día en la metrópoli, que para el ojo no artístico o poco cuidadoso resulta dura, angulosa y fea en su apariencia exterior, a nosotros nos ofrece cuadros en la esquina de cada calle (p.XXXI)."

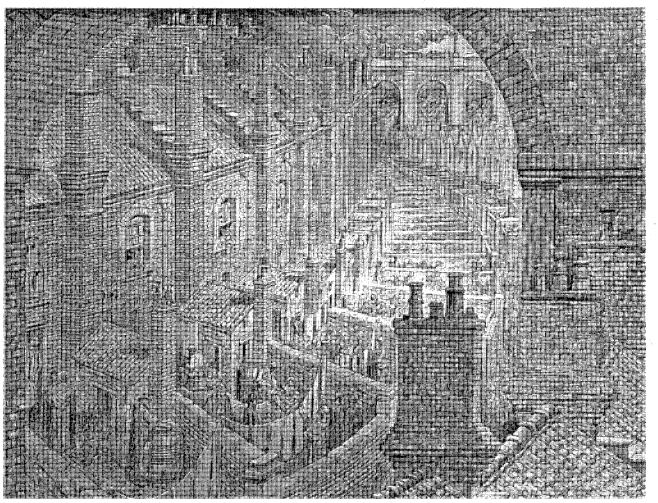
En la introducción, las intenciones resultan todavía más explícitas, al reclamar la necesidad de un retrato de este ambiente tentacular en el que se debate nuestra vida cotidiana, sin presuponer

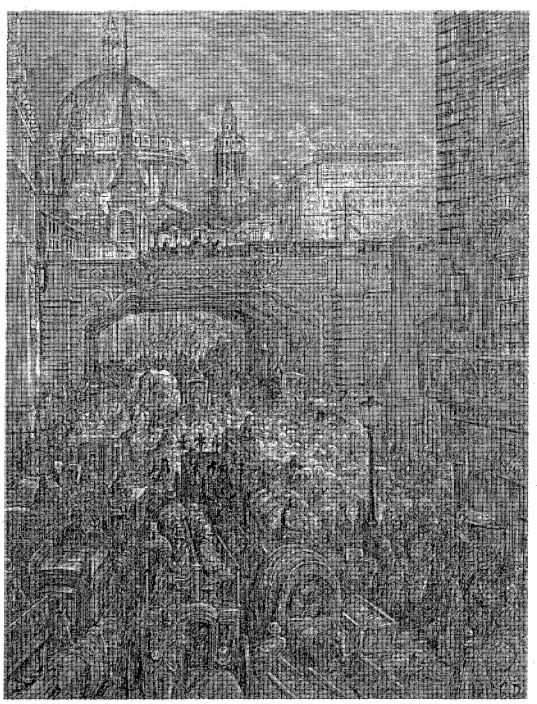
---

[32] P.A. LEMOISNE, *Gavarni. Peintre et lithographe,* París 1924, II, p.12.

[33] G. DORÉ - B. JERROLD, *London. A Pilgrimage,* New York, Dover Publications Inc., 1971. Los números de página mencionados se refieren a esta edición.

17. Gustave Doré, *London. A pilgrimage* (1872): *Ludgate Hill - A Block in the street.*
18. Gustave Doré, *London. A pilgrimage* (1872): *Over London - By Rail.*
19. Gustave Doré, *London. A pilgrimage* (1872): *Wentworth Street, Whitechapel.*





objetivos que, al fin y al cabo, van más allá de la mera descripción. Sólo en unas pocas ocasiones -tanto en el texto como en las ilustraciones-, la imposibilidad de abarcar la inmensidad de la metrópoli y lo inasible de muchos de los fenómenos que suceden en ella, parecen dar acceso a la ya mencionada expresión de lo sublime:

> "Decidimos estudiar conjuntamente algunos de los episodios más relevantes de la mayor ciudad del mundo, bajo la influencia mágica de su amplitud, de su prodigiosa vida invisible, y de su extraordinaria diversidad de modalidades, caracteres y pintoresquismo exterior (...). Somos vagabundos, lo repito, no historiadores, y nos aproximamos a Londres a través de la arteria principal que alimenta su decisiva vitalidad (p.1-2)."

London. A pilgrimage, más allá de sus aspectos apocalípticos, no se propone ser una obra de crítica social, sino que renuncia a cualquier tentativa de condena moral o de denuncia de las injusticias que hay detrás de los manifiestos desequilibrios que los autores van catalogando durante su peregrinación por los bajos fondos de Londres, el primero de ellos, el existente entre la opulencia de los ricos y la miseria de los desgraciados. El meticuloso estudio de Blanchard Jerrold y de Doré parece más bien un reportaje periodístico cáustico e *imparcial,* que es presentado como un documento autorizado sobre la vida de la capital inglesa durante la época victoriana.

1.5 Paisaje y arquitectura

A lo largo del siglo XVIII se produjo en Inglaterra la consolidación de la teoría de lo pintoresco en arquitectura, reflejada en un interés renovado por las cuestiones ambientales. Fue un período en el cual la actividad constructiva se impregnó de fuertes referencias evocativas y de connotaciones literarias, y se consideró una componente esencial de una entidad más amplia. El paisaje, o en términos más genéricos, la Naturaleza y su orden orgánico de crecimiento y desarrollo, fueron incorporados activamente al proyecto, bajo la óptica de una armonización ideal entre el mundo natural y el mundo artificial. La difundida pasión contemporánea por las ruinas constituía, además, una confirmación de tal actitud, que tendía a registrar, a partir de una realidad tectónica, los aspectos que trascendían todo lo asignado por motivos meramente funcionales o abstractamente formales, ofreciendo en definitiva las connotaciones de unos significados *otros,* extraños a una realidad constructiva elemental.

En tanto que aplicación de la teoría de lo pintoresco, y como consecuencia de la inserción efectiva de la arquitectura en el ambiente, la proyectación es concebida, por un lado, como algo en necesaria sintonía con las potencialidades del paisaje, mientras que, por el otro, se tiene en cuenta una revalorización sincera de los materiales y de las técnicas vernáculas. En realidad, el arte inglés del jardín condujo a la máxima exteriorización de tales prerrogativas, reconociendo en la concepción y en la ejecución de la obra algunas variables recurrentes: ausencia de prejuicios morfológicos, explotación de las irregularidades de la topografía, aparición de "incidentes" arquitectónicos que exaltan las

potencialidades del paisaje, apreciación de las "vistas" más favorables. En una palabra, una actitud proyectual que se propone exaltar una hipotética "casualidad" de las composiciones, subrayando su dinamismo y haciendo hincapié, especialmente, en una recepción sensorial en la que participa el propio usuario.

Tales procedimientos se consideraban deudores de la escuela de pintores paisajistas del siglo XVII (Lorrain y Poussin), y de su deliberada concordancia entre la naturaleza "construida" (y de la importante presencia de las ruinas del clasicismo en ella) y las construcciones "naturalizadas" (no es casual que las ruinas se exhiban bajo la forma de fragmentos de edificios casi irreconocibles, invadidos por una exuberante vegetación que reclama unos derechos denegados anteriormente por la misma construcción), e hicieron que un personaje como Horatio Walpole declarase en 1770 que la arquitectura de los jardines había transformado Inglaterra en un país donde "cada viaje se realiza a través de una serie de cuadros". La misma construcción de su residencia en Strawberry Hill (realizada a partir de 1750, y convertida rápidamente en una de las obras capitales del redescubrimiento del gótico), donde se apunta a una configuración gracias a la cual las irregularidades morfológicas, las asimetrías compositivas repetidas y la insistencia en los "efectos sorpresa" se traducen literalmente en lo "pintoresco", da constancia de hasta qué punto la búsqueda de verdades incontaminadas y primitivas asocia entre sí los conceptos de lo pintoresco y lo sublime, recurriendo a la idea de una naturaleza "auténtica", anterior a las degeneraciones sucesivas realizadas por una civilización descontrolada. Por otra parte, tales posiciones entran en conflicto abierto con la cultura empirista, con el cientifismo iluminista y con el absolutismo tecnológico, y contradicen al mismo tiempo la concepción de la historia como un progreso lineal irreversible.

Sir Uvedale Price expresó con gran precisión los presupuestos proyectuales que se proponía aplicar la teoría de lo pintoresco en la arquitectura contemporánea:

> "Si el propietario de un lugar semejante, en vez de hacer un frente y unas alas regulares, hubiera insistido en tener las ventanas mirando hacia los puntos donde los objetos estuvieran más gratamente distribuidos, el arquitecto se habría visto forzado a inventar unas formas y combinaciones pintorescas que, en otro caso, jamás se le hubieran ocurrido, y se vería obligado a hacer lo que raramente se ha hecho: adaptar su edificio al paisaje, y no el paisaje al edificio."[34]

En la época victoriana, por tanto, la arquitectura más vinculada a los centros urbanos mantiene ciertas características formales que se remiten a épocas anteriores, y a pesar de las nuevas posibilidades que se ofrecían al historicismo estilístico, el *gothic revival* nunca sustituyó la persistencia de modalidades clasicistas. El redescubrimiento y la reutilización de la figuración gótica tomó su sustancia de un retorno religioso caracterizado por una concepción primitivista de la institución clerical. De ese modo, lo que se convertirá en un parámetro de referencia no será una Iglesia secularizada y corrompida -tal como la describen los acontecimientos históricos del siglo

---

[34] U. PRICE, *Essays on the Picturesque,* 1810, vol.II, p.268. Citado en: R. MIDDLETON - D. WATKIN, *Architettura dell'Ottocento,* Milano, Electa, 1977, 1980, p.48 (trad. cast., *Arquitectura moderna,* Madrid, Aguilar, 1979, p.54).

XVIII-, sino la idea de una Iglesia primordial, inspirada en la fe verdadera, que se reconoce a sí misma en la hipérbole de los simbolismos (no siempre comprensibles), en la comunidad arcaica del rito o en la elocuencia de una arquitectura que desafía a la razón y que se impregna de arcanos trascendentales; una respuesta "romántica" al mundo moderno que, en cambio, se propone arrinconar como algo sin importancia todo aquello que no pueda ser verificado por la certidumbre científica.

Más allá de las opciones estilísticas -que se mantuvieron siempre en el interior de un eclecticismo muy asumido-, las formalizaciones experimentadas a lo largo de este período tienden a volverse más "afirmativas", acentuando los gestos retóricos: relieves, cavidades, *bow windows* y estudiados dispositivos decorativos que, al enfatizar su visibilidad, se proponen establecer una relación empática con los usuarios, subrayando una finalidad didascálica, a menudo exhibida explícitamente. En otras palabras: la arquitectura no manifiesta términos medios, a fin de "enseñar" y -por qué no, sobre todo en las construcciones religiosas- de ayudar al público en su redención. Se trata en muchos casos de una verdadera batalla que entabla la disciplina en favor de la actualización de conceptos como la "verdad" o la "moral".

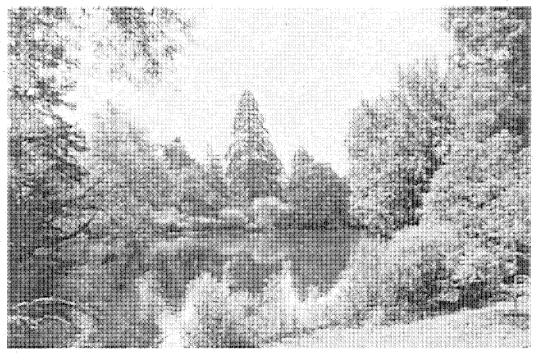
Sin embargo, donde se nota en mayor grado el impulso transformador de la época victoriana es en la *City,* sometida a un fuerte proceso de reorganización durante los veinte años que transcurren entre 1857 y 1877. En estas zonas centrales se produce un rápido cambio de funciones, mientras que el incremento repentino de las rentas hace imposible que se vuelva a residir en esos lugares, que empezarán a destinarse a actividades más rentables. Las nuevas estructuras del mundo de los negocios y del comercio, completamente en manos de la iniciativa privada, y en busca de imágenes que exalten el prestigio y el poder financiero propios, se decantaron hacia lo monumental, un concepto ausente hasta el momento en la ciudad, caracterizada por la escala doméstica imperante. En buena parte de los edificios, se tomaban como referencia las arquitecturas italianas, sobre todo en los bancos, las compañías de seguros y los bloques de oficinas, tendiendo a exhibir simbologías aristocráticas que ofrecieran cierta sensación de seguridad en relación con los valores propuestos.

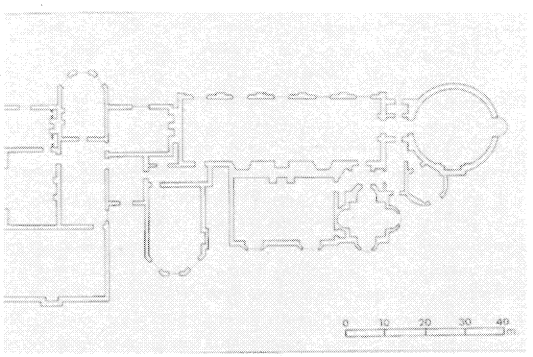
Según John Summerson, dentro del eclecticismo embaucador y desprovisto de vitalidad que caracteriza la arquitectura inglesa del Ochocientos, solamente hacia 1870 es posible advertir indicios claros de cambio. Evitando la anticuada batalla estilística y la imposición de una arquitectura religiosa con fines propagandísticos, se percibe entonces un giro hacia temas más vinculados a programas sociales y residenciales.

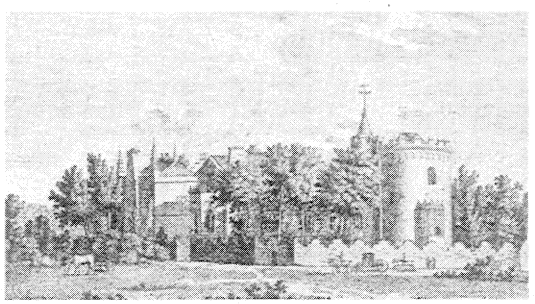
Además, la presencia de una mayor libertad de referencias, extraña al escolasticismo de cualquier signo y a las citas historicistas, favorece la emergencia de las tradiciones autóctonas, tanto en los usos residenciales como en los materiales empleados. Es lo que suele incluirse en la categoría estilística de *Queen Anne,* aplicable a los edificios de Philip Webb, de William Eden Nesfield y de Richard Norman Shaw, conectado por otra parte al *Aesthetic Movement* dirigido por Whistler -que era el propietario de la *White House,* proyectada por E.W. Godwin (1877-1879)-,[35] o al movimiento

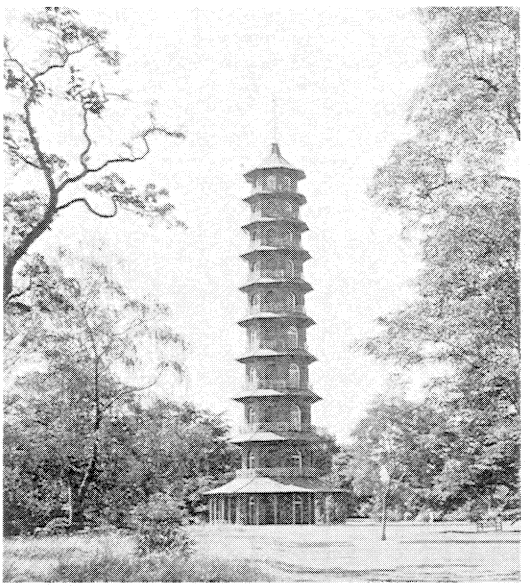
---

[35] H.R. HITCHCOCK describe de ese modo, en su *Architecture: Nineteenth and Twentieth Century* (trad. cast.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX,* Madrid, Cátedra, 1981, 1989) la casa de Whistler: "Como ya su nombre da a entender, si bien era toda ella de ladrillo, no era 'roja', como las famosas casas de Morris y de Stevenson, sino 'blanca', puesto que los muros habían sido teñidos con dicho color, quizás queriendo evocar las fábricas coloniales pintadas de blanco que Whistler había visto en su









20. Vista de los Kew Gardens, en cuyo proyecto intervinieron, entre otros, William Chambers y Capability Brown.
21. William Chambers, "Pagoda" en los Kew Gardens (1761).
22. Horace Walpole, Strawberry Hill (1750 y ss.). Planta.
23. Sir John Vanbrugh, Castillo (1717-26).
24. Horace Walpole, Strawberry Hill. Vista desde el norte.

juventud en Nueva Inglaterra. Los escasos ornamentos, de gusto vagamente setecentesco, recuerdan el estilo Reina Ana de Shaw, aunque son mucho más delicados y lineales, y esencialmente casi de inspiración tardogeorgiana. De un modo significativo, el complejo equilibrio de la fachada, o más aún, la distribución asimétrica de la puerta y de las ventanas, se explican básicamente por los principios abstractos del arte japonés, que Whistler o Godwin habían estudiado durante casi veinte años". (p. 299). Además, con motivo de la *White House,* Whistler y Godwin colaboraron en el proyecto de algunos objetos para interiores, como el "Harmony in Yellow and Gold: The Butterfly Cabinet", exhibido en la Exposición Universal de París de 1878.

cultural más amplio que reivindicaba el principio del "arte por el arte", especialmente activo en el diseño y en la decoración de interiores, en los cuales se aprecia también una fuerte influencia de la cultura visual japonesa. Se trata de corrientes que, por lo general, pusieron en tela de juicio la rígida subdivisión según géneros artísticos, obviando las jerarquías cualitativas e impulsando una colaboración efectiva entre la arquitectura y las demás artes.

En cualquier caso, dicha tendencia tuvo una aplicación más lograda en la arquitectura unifamiliar aislada, en la cual se recurría a algunas modalidades consolidadas en la cultura edificatoria anglosajona, tales como la primacía de la distribución planimétrica por encima de la composición de los alzados, una disposición "desordenada" de las ventanas y de las *bow windows* en las fachadas -las cuales tendían a focalizar las mejores vistas hacia los parques de los alrededores-, un método proyectual que operaba desde el interior hacia el exterior y, finalmente, un cuidado especial por la decoración, con vistas a obtener ambientes acogedores, en los cuales predominaban los materiales naturales.[36]

Este tipo de arquitectura confirmó el tono *modesto* de los lenguajes utilizados, rehuyendo los fastos ornamentales o los virtuosismos artísticos, y aspirando a revitalizar una cultura sana de la vivienda. El estilo *Queen Anne* estuvo, por tanto, claramente influenciado por el goticismo de la época, en su búsqueda de una sinceridad primitiva e "inspirada", explicitada por el uso de los clásicos ladrillos rojos en las fachadas -en contraste con las carpinterías de madera pintada de blanco-, de los techos inclinados y recubiertos con tejas, de los alzados articulados con *bow windows* y ventanas de guillotina, todo ello según una "estudiada" disposición asimétrica.

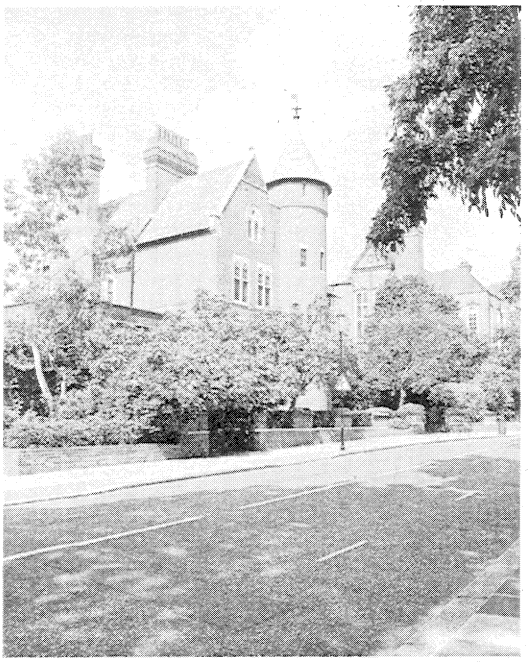
Sin embargo, la imposibilidad de identificar una realidad coherente de la arquitectura de la época victoriana llevó a Summerson a sintetizar de este modo sus conclusiones:

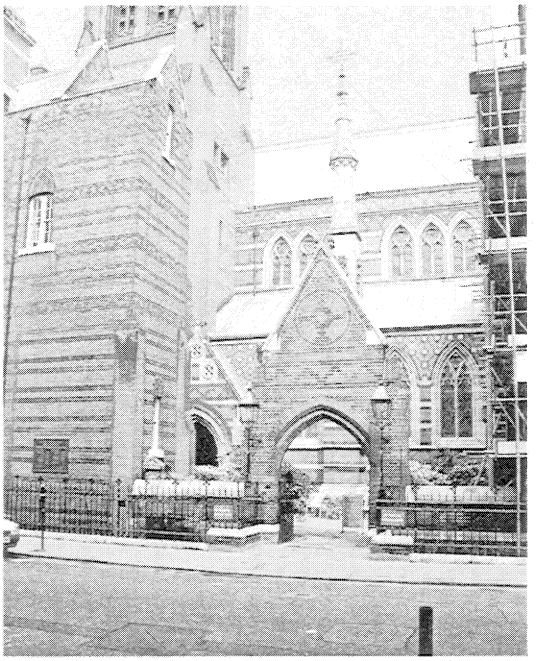
> "Resulta obvio que, para considerar a Londres como una entidad visual, es necesario disponer de una pluralidad de imágenes: muchas de ellas son sugerentes por sí mismas, pero quizás haya cinco que tengan una importancia crucial: la City reconstruida, la presencia de los nuevos edificios en las nuevas calles, los productos de la opulencia doméstica, los productos de la religión, la filantropía y el progreso social, y South Kensington. Después de sesenta y cuatro años de increíble expansión y de una enérgica innovación, no hay una única totalidad, no existe una imagen arquitectónica única que destaque para tipificar el Londres de la reina Victoria. Para el siglo XX, la herencia de Londres ha sido un caos incomprensible."[37]

---

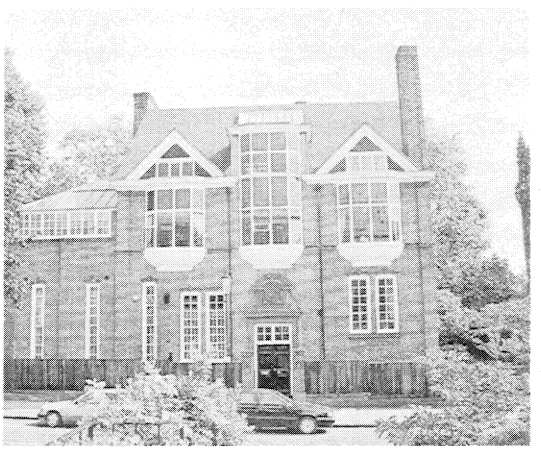
[36] Predisposiciones que coincidèn, por ejemplo, con todo lo que Ruskin admiraba de la arquitectura gótica: "Una de las virtudes magistrales de los constructores góticos es el hecho de que nunca tuvieron ideas de simetrías y coherencias exteriores que interfirieran con el uso y el valor reales de lo que estaban haciendo. Si deseaban una ventana, la abrían; si deseaban una estancia, la añadían; si necesitaban un arbotante, lo construían. Todo ello sin prestar atención a ninguna convención establecida o apariencia exterior, sabiendo que estas atrevidas interrupciones de la forma en planta añadirían interés a su simetría, más que agredirla." J. RUSKIN, *The Stones of Venice*, New York, Da Capo Press, 1985, p.168-169.

[37] J. SUMMERSON, *London, the Artifact,* en: H.J. DYOS - M. WOLFF (eds.), *op. cit.*, p.328.





25. William Burges, Tower House (1876-81).
26. William Butterfield, All Saints' Church (1849-59).
27. Phillip Webb, 35 Glebe Place (1869).
28. R. Norman Shaw, Casa estudio (1875-6).



1.6 El Crystal Palace como punto de inflexión

Puede considerarse sin más que 1851 es la fecha clave de la arquitectura inglesa. Efectivamente, con motivo de la Exposición Internacional de ese año, se materializará en Londres la contribución más original de dicho país a la historia de la arquitectura de nuestro siglo, sentando las bases de nuevos mecanismos de producción edificatoria, de una utilización inédita del espacio construido y de un uso peculiar de la ciudad y el territorio.

Como resultado de los procesos de industrialización y de la expansión de los mercados comerciales, se preparó la estrategia de una confrontación "internacional" entre los productos de los diferentes países, que, en el caso de Londres, se dispusieron en un único lugar -el Crystal Palace-, en respuesta al imperativo principal de ordenar, y al mismo tiempo mostrar, el caos descompuesto que reinaba en el mundo de las mercancías.

No podemos dejar de mencionar, al referirnos al valor "iniciático" que tales manifestaciones tendrán para el comportamiento del habitante de la metrópoli del siglo XX, las magistrales interpretaciones ofrecidas por Walter Benjamin y Hans Sedlmayr respectivamente:

> "Las exposiciones universales son lugares de peregrinación hacia la mercancía-fetiche. (...) Las exposiciones mundiales transfiguran el valor de cambio de las mercancías. Crean un ámbito en el cual su valor de uso pasa a un segundo plano. Inauguran una fantasmagoría en la cual el hombre entra para distraerse. (...) Éste se abandona a sus manipulaciones, gozando del extrañamiento propio y del de los demás."[38]

> "La Exposición es, al igual que el gran teatro, la expresión simbólica más potente de la época capitalista, y de su caos de fuerzas y de contrafuerzas. (...) El tipo de arquitectura a base de cristal y de hierro, que surge a finales del siglo XVIII -la llamada arquitectura de los ingenieros-, encuentra en la Exposición sus primeros grandes temas. Las Exposiciones se convierten en 'exponentes creadores del nuevo impulso constructivo'."[39]

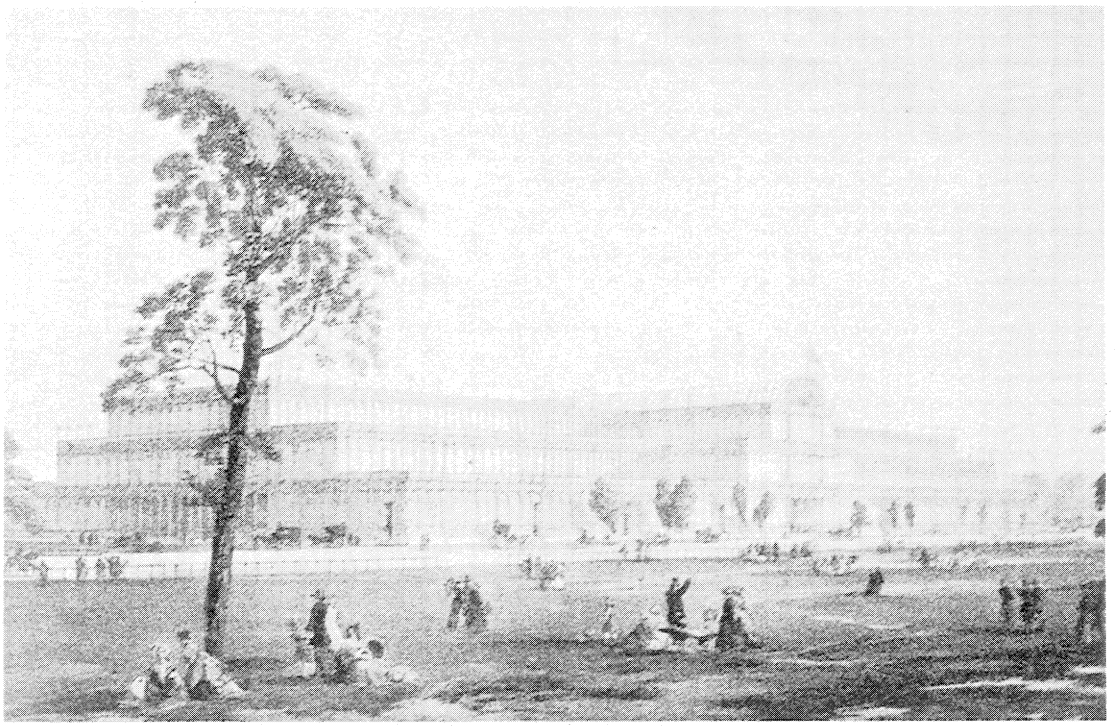
> "El espíritu que ha inspirado la Exposición no se limita sólo a ella, sino que se extiende a casi todos los sectores de la vida. Es éste un espíritu extrañamente híbrido, que junta el elemento realista con el teatral y el decorativo, con el carácter del circo y el de lo sensacional. (...) En la Exposición se advierten sobre todo, por primera vez, los nuevos sucedáneos del elemento artístico: el deseo de exhibición, de sensación, de todo aquello que nunca se había visto. Se desea, en definitiva, la novedad a cualquier precio."[40]

---

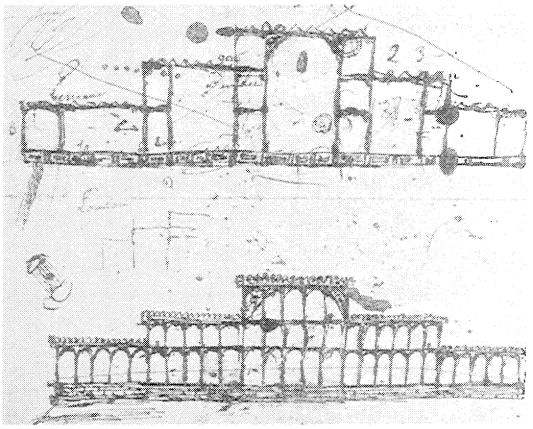
[38] W. BENJAMIN, *Grandville o le esposizioni universali,* en: *Angelus Novus. Saggi e frammenti,* Torino, Einaudi Ed., 1962, 1976, p.145.

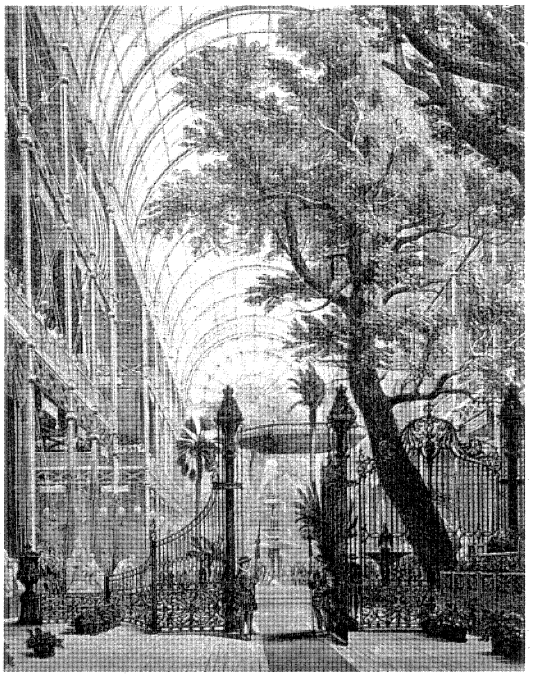
[39] H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte,* Salzburg, Otto Müller Verlag, 1948, p.65-66. (trad. cast.: *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época,* Barcelona, Labor, 1959).

[40] H. SEDLMAYR, *ivi.*, p.72.



29. Joseph Paxton, Crystal Palace (1851).
30. Joseph Paxton, boceto del Crystal Palace.
31. Joseph Paxton, Crystal Palace. Vista de la entrada sur.



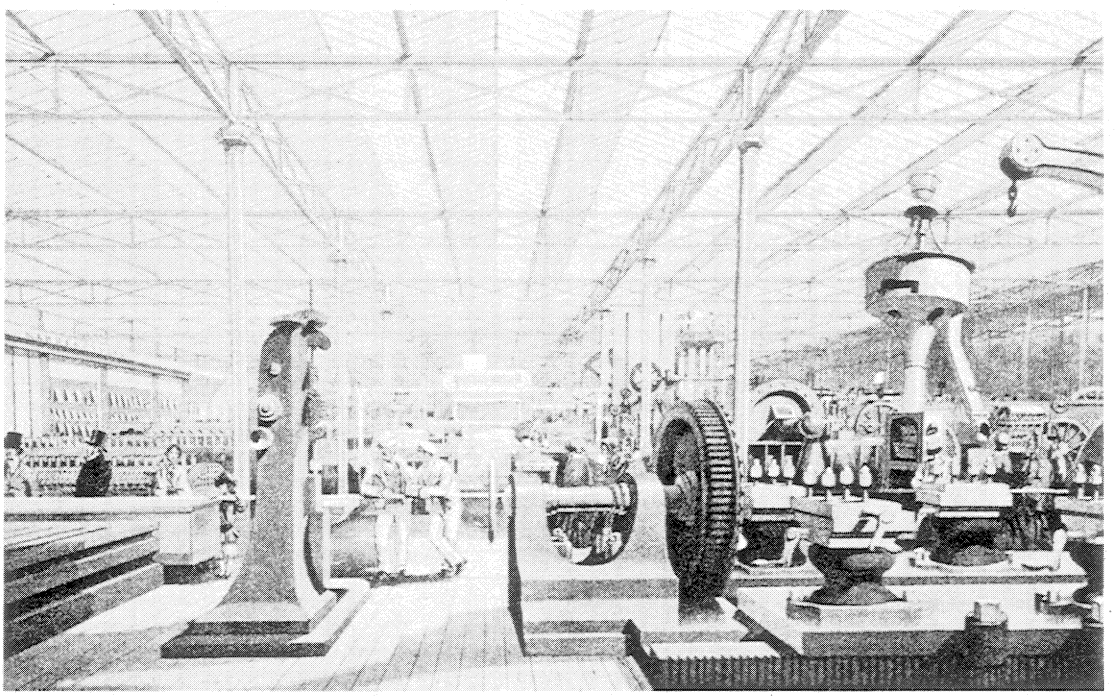


Se trata de una situación ejemplar para los tiempos próximos de la inmersión plena en el cosmos del capitalismo desarrollado, dominado por el flujo y el rápido intercambio de mercancías. El visitante de las exposiciones experimenta un proceso de extrañamiento, víctima del bombardeo de imágenes que lo asaltan, de las cuales no logra captar con facilidad sus razones y sus relaciones, pero al mismo tiempo se sorprende ejercitando una ilusoria libertad de elección. Se le presenta un panorama de objetos heterogéneos bajo una óptica enciclopedista, que le ayudará a disponer su saber en tablas, listas o cuadros sinópticos, y que prefigura un posible conocimiento sintético dentro de un campo que se ha vuelto unitario gracias a la intervención de la visión. Se organiza la posibilidad de un recorrido entre el amontonamiento confuso de apariciones de objetos, que casi evocan la complejidad -que debe ser sometida a una racionalidad- de los itinerarios de la metrópoli, y que contribuyen a crear una fenomenología de masas que ya anunciaban las situaciones urbanas contemporáneas. Naturalmente, en el caso de las exposiciones, el visitante no se traduce en un comprador. Pero, al mismo tiempo, algunas predisposiciones, las reacciones de la muchedumbre frente a los estímulos embaucadores de las mercancías *expuestas,* su organización en flujos de tráfico a lo largo de corredores previamente ordenados, no pueden dejar de anticipar, preparando al público para ello, la realidad inminente de los grandes almacenes comerciales.

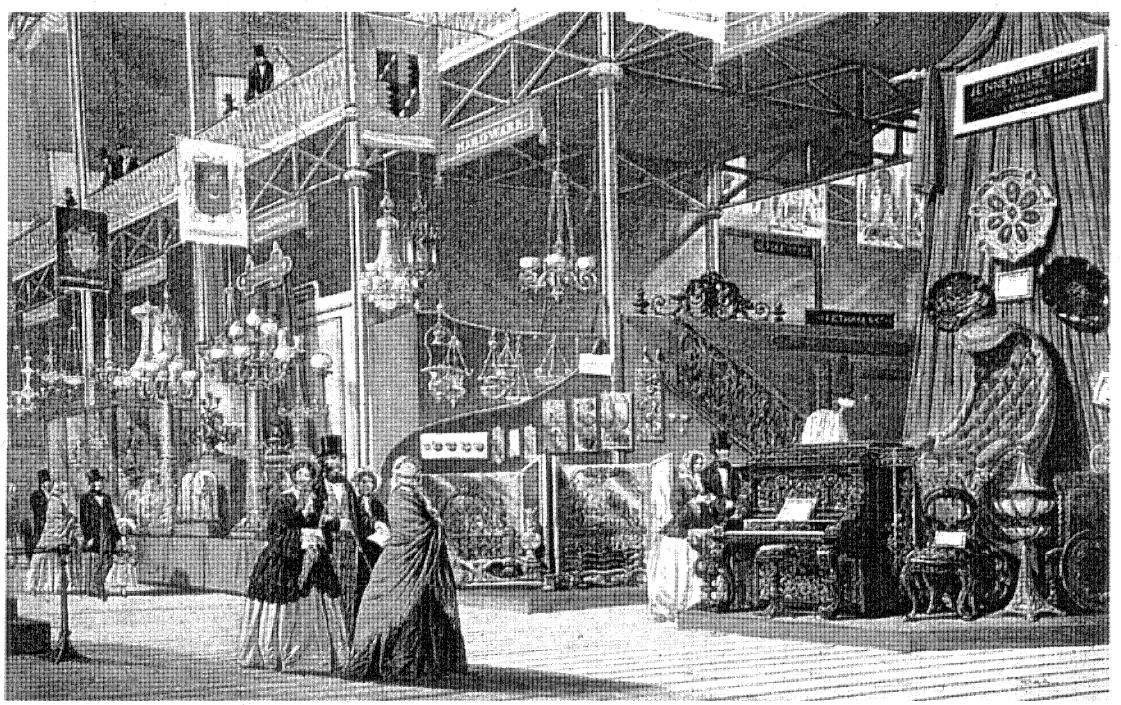
Además, la observación se hallaba mediatizada por los cristales de las vitrinas individuales, evitando el contacto directo con el producto y limitando una vez más la aproximación a una dimensión exclusivamente *visual.* Por tanto, prevalece el propósito de sublimar la fragmentación de las fuerzas motrices de la sociedad, y de su manifestación en la realidad de cada día, por medio de un diseño unitario que compacte todos estos trozos dispersos en un único *locus.* Sólo en una situación *especial* como ésa se podrá experimentar de un modo efectivo, "panorámicamente", su conjunción, el sentido de su "estar juntos", aunque sólo sea por una mera razón de ubicación. Por lo tanto, dicha lógica de conjunto quedará solamente insinuada. La proximidad entre los objetos no dejaba de ser completamente arbitraria, recreando un ambiente *surrealista* donde dominaba el principio del *montaje,* y ante el cual los usuarios, seducidos, reaccionaban con estupefacción.

El Crystal Palace se convierte, por tales razones, en un ensayo explícito y precursor del consumo de masas. En él, los visitantes experimentan simplemente relaciones, actitudes, incluso reacciones sensoriales que serán las propias de la sociedad consumista de finales de siglo, propiciando un contexto de fantasmagorías colectivas que se trasladará en seguida a los grandes almacenes (el *Bon Marché* de París fue inaugurado en 1853). Es un mundo que, en Londres, se halla literalmente expresado por la piel de cristal: la presencia, sin solución de continuidad, de esta membrana permeable al sol y a la vista, recrea fantásticamente el interior de un "sueño", allí donde el inconsciente colectivo ve una acumulación de *cosas* envuelta en una luminosidad evanescente, lechosa, difusa, que llega a sugerir una transfiguración onírica sustancial.

En definitiva, el Palacio se transforma en una auténtica "isla fantástica": un paréntesis en el mundo del tráfico y de las convulsiones temporales, donde los hombres liberan sus deseos más íntimos -en primer lugar el de la posesión-, al verse solicitados oportunamente por "todo" lo que se exhibe y por el "modo" de exhibirlo.



32. Joseph Paxton, Crystal Palace. Sala de máquinas en movimiento.
33. Joseph Paxton, Crystal Palace. Exposición de productos industriales en el ala británica.



Las exposiciones pronto se convertirán también en lugares de adaptación de los ciudadanos a la "máquina" ; expuestos allí como "maravillosas" novedades, esos extravagantes ingenios mecánicos están, sin embargo, domesticados, encasillados, y la visita a esos lugares *sagrados* también asumirá, por tanto, el aspecto de una peregrinación hacia las esencias de la civilización industrial (y, a propósito de ello, de hecho no parece extraña la interpretàción que ve el Palacio como una "catedral laica"). En realidad, todo lo que podría darnos fácilmente una impresión *monstruosa* se reconduce aquí de algún modo a una escala más familiar, que el hombre puede controlar. Estos misteriosos artilugios, dispuestos según un cierto criterio de localización y manteniéndose inactivos, pueden al menos ser contemplados. Semejantes al monstruo de Frankenstein bajo los efectos del cloroformo, aprisionados por los cristales y colocados a cierta distancia respetuosa, no podrán hacernos daño en ninguna circunstancia.

También desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, el Palacio de Joseph Paxton presentaba aspectos innovadores indiscutibles. Se trataba de la materialización de un volumen gigantesco que, por su propia configuración estructural, demostraba haberse liberado de la convencional pesadez tectónica, destinada habitualmente a expresar la gravedad de las masas de un edificio *monumental.* Era, por tanto, un receptáculo totalmente transparente, en el cual no sólo la solución de su perímetro se reflejaba con mayor claridad en el vacío (los paneles de cristal teóricamente "ausentes") que en las partes llenas (el delgado armazón de perfiles metálicos), sino que también la delimitación del espacio interior se correspondía ante todo con una especie de fijación de una "burbuja de aire". De hecho, la absoluta permeabilidad con respecto a la luz no constituía ningún filtro sensible entre la luminosidad del parque exterior y la del ambiente interior. Por otra parte, no es posible eludir la referencia -aunque banal por su inmediatez- a un gran invernadero, puesto que Paxton era por aquel entonces un constructor experto de dichas estructuras para jardines. Y ello sin olvidar además, la alusión a un espacio utópico -y, en el Londres de 1851, podríamos incluso añadir que *a-tópico-* que los propios invernaderos ayudaban a definir, en tanto que creación de un refugio privilegiado, bien por sus condiciones ambientales objetivas, bien por su belleza o por su carácter excepcional, expresado por las flores y las plantas contenidas en ellos.

La utilización del cristal como material para concretar el *cerramiento* del edificio comportaba más consecuencias: al eliminar la típica y férrea separación entre aquello que pertenece a un espacio construido y lo que queda excluido de él, los paneles transparentes permitían establecer una unión efectiva entre el parque y las zonas de exposición. La presencia de plantas y árboles -incluso dentro del recinto- demostraba que se había logrado hacer efectivo el postulado de la "continuidad" espacial. Al reducir al máximo cualquier elemento diferenciador, se puede afirmar que el jardín se prolongaba sin obstáculo alguno en el interior del Palacio, mientras que la infinitud del paisaje natural quedaba solamente recortada, interrumpida por aquella urna sobredimensionada que, al fin y al cabo, no contenía más que... aire.

Sin embargo, todo lo que se experimentaba en el interior podía, en cambio, considerarse como propio de un exterior sin dimensión. Aunque bajo un punto de vista menos "físico" y más metafórico, se puede sin duda afirmar que las experiencias iniciadas en el mundo de las exposiciones

internacionales encuentran un paradigma válido en su primera manifestación importante: los muros "inexistentes" del Crystal Palace señalan con énfasis que las conductas practicadas en ese falso interior no volverán a encontrar obstáculos de importancia para diluirse en la realidad cotidiana, de la cual esa especie de cofre precioso sólo representa un ensayo, un laboratorio futurista en el que se preparan las estrategias de universalización de la economía del capital multinacional y de los modos de vida de las masas consumistas.

Otra novedad reside en que, al anticipar la prefabricación de los componentes de la construcción, el Palacio puede desmontarse completamente. La unidad modular del panel de cristal introduce el principio de la estandarización en la construcción y en las restituciones estéticas, permitiendo un fácil ensamblaje a partir de una malla de soporte. Se trata de aspectos que escandalizaron a la gente bienpensante de la época, y a quienes permanecían vinculados a una concepción tradicional de la arquitectura, calificada por definición solamente por determinados materiales y por determinadas tecnologías de su puesta en obra. A propósito de ello, resulta significativa la reacción irritada de Ruskin:

> "¿En qué ha quedado, pues, nuestra soberbia Dórica y Palladiana? Nos hemos enorgullecido de la belleza divina del Ideal clásico. Nos hemos engreído con la pureza de nuestra cultura italiana. Nos hemos volcado en cuerpo y alma en el estudio de las proporciones y de los órdenes. ¡Y aquí tenéis el resultado! Nuestro gusto exaltado y correcto se encuentra ofuscado por una serie de pequeños paneles de cristal. Y ahora descubrimos que aquellos principios elevados de lo sublime en arquitectura, tan rebuscados, consisten solamente en el resplandor del cristal y en el espacio."[41]

Paxton, por el contrario, insiste en las posibilidades del sistema: el edificio podría haber sido vertical, como un fabuloso rascacielos, y de hecho fue desmontado y reconstruido, con algunas modificaciones, en otra ciudad: Sydenham (1851-1854). Así pues, no sólo ha sido negado el principio de la opacidad de lo edificado, sino también el del vínculo entre la arquitectura y el lugar. En muchos proyectos del pasado, las "piedras" utilizadas en el levantamiento de una mampostería, al ser materiales del sitio, casi parecían emerger naturalmente del terreno, señalando la pertenencia intrínseca de un palacio al lugar en el que estaba ubicado. La arquitectura de la era industrial sigue un camino opuesto: la artificialidad de los materiales (sobre todo el entramado metálico de pilares, vigas y carpinterías) niega todo tipo de *genius loci:* la arquitectura es y será inevitablemente provisional, nómada, abstracta.

Si antes nos hemos referido a lo sublime en tanto que poética sustancialmente romántica, la llegada de tiempos nuevos -a pesar de la tentativa de mediación emprendida por algunos pintores de la modernidad- parece aniquilar cualquier posibilidad de perpetuar dichas poéticas. Como afirma Philippe Hamon:

---

41 J. RUSKIN, *The opening of the Crystal Palace,* citado en: L. FORTI, *John Ruskin: un profeta per l'architettura,* Genova, Compagnia dei Librai, 1983, p.96.

> "El eclecticismo y la exposición, que son yuxtaposiciones y distanciamientos de objetos y de espectáculos, creaciones de una discontinuidad y una organización de momentos diferenciados en un recorrido, ocuparán el sitio de lo Sublime, que es (e)fusión y 'posesión' del espectador dentro y a través del espectáculo. (...) El monstruo queda domesticado por la muestra, por las vitrinas bien iluminadas. Nunca más zonas de sombra, nunca más la noche. Después de los juegos del sol y de la luna sobre las ruinas románticas, la luz uniforme y 'cruda' de la modernidad."[42]

El Crystal Palace pasa a ser, efectivamente, un claro resumen de una mitología de la transparencia, en la que todo debe aparecer como algo inmediato, disponible, expuesto solarmente, renegando simétricamente de todo lo que pueda ser considerado arbitrario, oscuro, nocturno.

1.7 Las ideologías de la salvación

Durante la época victoriana, parecían presentarse dos vías ideológicas para la intelectualidad burguesa. Por un lado, las propuestas de las doctrinas utilitaristas, que justificaban cualquier acto que pudiera producir la máxima cantidad de placer o de felicidad: Jeremy Bentham, sobre todo, insistía en la distinción entre las consecuencias inmediatas de cualquier acción y las que, por contra, comportaban un bienestar más amplio y perdurable, deduciendo de dichos presupuestos la dimensión "social" de las teorías que sancionaban como un valor auténtico aquello que pudiera favorecer claramente lo *útil* para todo el mundo. John Stuart Mill desarrolló las reflexiones de Bentham (*Utilitarismo,* 1863) apuntando a la *calidad* de lo útil, que debía ser cultivado oportunamente por cada individuo a través de la educación y del ejemplo. En cualquier caso, la escuela utilitarista, que desarrolló un diálogo fructífero con las fuerzas del capitalismo emergente, subordinando las instancias religiosas y morales a las necesidades de la vida práctica, tuvo una importante influencia en las propuestas de reforma social y económica de la época (Malthus, Ricardo, Owen). En definitiva, el hombre "utilitarista" se declaraba autónomo en sus decisiones, sin condicionantes derivados de la tradición o de otras convenciones represivas, valorando por anticipado las consecuencias de sus actos dentro de una finalidad lógica, que se correspondía con las peculiaridades de una mentalidad *urbana.*

Por otra parte, se mantenía activo el filón romántico, que ponía de manifiesto la amenaza mortal de la civilización contemporánea, con todos los males consustanciales a la misma, y que más bien se proponía modelar las distintas potencialidades de una *fuga* redentora, optando por el retorno a formas arquitectónicas del pasado a fin de superar, debido a su historia y al simbolismo implícito en ellas, la aridez nihilista de los tiempos del progreso.

La reconsideración de la religión católica y la recuperación de la arquitectura gótica como modelo para el presente tendrán en Augustus Welby Pugin (que se convirtió en 1834) a uno de sus principales impulsores. La reflexión religiosa (con la difusión contemporánea del catolicismo) había

---

[42] PH. HAMON, *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle,* Paris, Libr. J. Corti, 1989 (trad. it.: *Esposizioni. Letteratura nel XIX secolo,* Bologna, CLUEB, 1995, pp.98-99).

llegado a reconocer la incapacidad del protestantismo para transmitir valores espirituales a las masas, y el hecho de que, durante los últimos años, se hubiera reducido a una creencia convencional desprovista de contenidos "mediáticos" válidos. Al mismo tiempo, la arquitectura de las iglesias mostraba una falta de ímpetu comunicativo, presentando interiores fríos, austeros, geometrizados abstractamente, incapaces en definitiva de estimular cualquier forma de arrebato místico. No será mera casualidad que la constatación de la incomunicabilidad de la arquitectura lleve a Pugin hacia el catolicismo, como él mismo declara en una carta a un amigo suyo:

> "Te puedo asegurar que tras una reflexión más precisa e imparcial que ninguna otra, me he convencido plenamente de que la Iglesia católica romana es la única auténtica, y la única capaz de promover una restauración del estilo grande y sublime de la arquitectura sacra. En el norte se está construyendo actualmente una hermosísima capilla, y cuando esté terminada estoy seguro de que me convertiré."[43]

En realidad, la recuperación neogótica se vio fuertemente condicionada por el movimiento de los "eclesiólogos" -apoyado a partir de 1841 por la publicación de una revista periódica-, que vinculaba el retorno a una religiosidad sincera con la definición arquitectónica de un tipo de iglesia ideal. Este movimiento se preocupaba ante todo de asegurar una mayor presencia de la Iglesia en la sociedad -una Iglesia que por aquel entonces se hallaba en completa decadencia y peligrosamente separada de las instancias espirituales de la civilización coetánea-, dedicándose a analizar los problemas de estilo derivados de las renovadas exigencias de rito y de culto del clero, además de reivindicar una autonomía plena respecto a Roma y a las formas clasicistas mediterráneas.

Es cierto, por tanto, que en Inglaterra, a diferencia de los países europeos continentales, la estilización goticista, que empezará a imponerse como solución acreditada para la arquitectura de las iglesias, no había desaparecido del todo, permaneciendo en algunos sectores de la producción edilicia, principalmente en la dedicada a las viviendas unifamiliares. Además, la recuperación de dicho estilo de origen medieval forma parte de los desarrollos de la teoría de lo pintoresco, revalorizando toda la literatura romántica y reavivando una cultura marcadamente inglesa, como era la del jardín paisajístico.

Es preciso no olvidar, por tanto, los aspectos incluso "civiles" de dicha recuperación historicista. De hecho, el episodio de la reconstrucción del Parlamento de Londres (1840-1860, realizada por C. Barry, y en cuyos detalles ornamentales habría intervenido Pugin), destruido por un incendio en 1834, y cuyas bases de concurso para el nuevo edificio obligaban a un "estilo gótico o isabelino", sentaba las bases para una indudable cobertura oficial de dicha opción lingüística: de ese modo el gótico era asumido como un "estilo nacional", al tiempo que era considerada la modalidad más adecuada para abordar incluso conjuntos funcionales de carácter "laico", debido a su gran poder de representación.

Con Pugin (quien en 1836 escribió el importante libro *Contrasts: or a Parallel between the Noble Edifices of Middle Ages, and the Corresponding Buildings of the Present Day, showing the*

---

[43] K. CLARK, *The Gothic Revival,* London, John Murray, 1962 (trad. it.: *Il Revival gotico,* Torino, Einaudi, 1970, p.149).

present decay of taste, y más tarde, en 1841, *The true Principles of Pointed or Christian Architecture*), adquiere especial validez una interpretación histórica según la cual, durante la Edad Media se alcanzó un equilibrio armónico entre los valores religiosos, las estructuras sociales y las formalizaciones arquitectónicas. Su batalla contra lo falso, contra la contaminación de los principios, contra el enmascaramiento de las formas de la construcción contemporánea, encuentra en el gótico un paradigma ejemplar, hasta el punto de redimir el presente y señalar el camino adecuado para una regeneración de la arquitectura actual. Lógicamente, en el caso de Pugin, el resurgimiento del gótico no tenía nada que ver con motivos superficiales. Se trataba más bien de recrear las condiciones de una disciplina realmente "comprometida" con la sociedad, que volviese a la sinceridad de los materiales y de los métodos constructivos, recuperando una tradición que era considerada más "verdadera" y nacional con respecto a las extenuaciones clasicistas de marca continental (sobre todo en los ámbitos italiano y francés), que eran vistas como el resultado de un mero parasitarismo académico. Por otra parte, el gótico no se enseñaba en las instituciones escolásticas, puesto que era valorado como un estilo "irracional", "sin normas ni principios", vinculado a obras de diletantes y, por tanto, expresión de artistas menores, expulsados oficialmente de la historia del arte canónica del país.[44]

En su lucha contra lo superfluo, guiada por una búsqueda sincera de la honestidad expresiva, Pugin subordinaba la decoración a la estructura, con vistas a la posibilidad de realizar obras en las que fuera claramente apreciable la relación vital entre la utilidad y la belleza ("...la interpretación de lo útil como vehículo de lo bello", p. 85).[45] Por ello su atención se centraba también en la necesaria recuperación del significado de los elementos ornamentales, en los que proliferaban las visiones degradantes de la arquitectura, y en los que se planteaba la cuestión urgente de una "moralización" de los comportamientos, tanto del proyectista como de los artesanos:

> "Es imposible enumerar la mitad de los absurdos de los metalistas modernos, derivados de la disparatada idea de *enmascarar* los objetos de utilidad en lugar de *embellecerlos.* ¡Cuántos objetos de uso corriente son monstruosos y ridículos sólo porque el artista, en vez de buscar la *forma más práctica,* y *luego adornarla,* incorpora alguna prodigalidad para ocultar la *finalidad del objeto!*" (p. 86)

La oposición a lo superfluo, o mejor, a todo aquello que no presenta una relación vital con las funciones asignadas a un objeto -o con la estructura, que para Pugin constituye su armazón conceptual, alcanza en algunas páginas las tonalidades de una invectiva loosiana y, por tanto, continuará identificando como una panacea omnipotente la auspiciada recuperación de las formalizaciones góticas:

---

[44] Con respecto a la enseñanza académica, ésta era la opinión de Pugin: "¿Cómo es posible que se llegue a buenos resultados mediante los principios actuales de la enseñanza de la arquitectura? ¿Cómo podemos esperar que salga un arquitecto cristiano de la Academia Real, en la cual se introducen nocivas mentiras en la mente de los estudiantes (...), lecturas paganas, dibujos paganos, láminas y modelos paganos (...) y, como recompensa del provecho de dichos estudios, un viaje pagano?" A.W.N. PUGIN, *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England, 1843.* Citado en: L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli. 1750-1990,* Milano, Città Studi, 1975, 1991, p.158.

[45] Las citas del texto de Pugin *The true Principles...* se refieren a los párrafos traducidos en la antología de este volumen, en las páginas 85-90.

> "La fundición es un fraude; nunca o rara vez se deja vista. Se disfraza con pintura, como si fuera piedra, madera o mármol. Esto es, simplemente, una falacia, y el rigor de la arquitectura gótica o cristiana se opone totalmente a cualquier engaño: es mejor una pequeña ostentación, sustancial y consecuente, verosímil, que una grande, pero falsa." (p. 90.)

En cualquier caso, Pugin resta importancia a los elementos ornamentales, que Ruskin, en cambio, defenderá apasionadamente. Si para éste la decoración *artesanal,* con todos sus valores intrínsecos, era de hecho la que definía artísticamente un edificio, para Pugin se trataba tan sólo del acabado de un sistema estructural -destinado a satisfacer necesidades materiales concretas-, al cual debían subordinarse claramente los detalles.

En definitiva, para este autor el dato de partida seguía siendo la arquitectura gótica, consagrada como una de las fuentes primeras e inequívocas: su recuperación en clave estética y constructiva servía básicamente para establecer una relación recíproca -que los tiempos modernos han eliminado violentamente- entre la sociedad y el arte, configurando un ideal armónico y logrado, muy lejano de la decadencia contemporánea.

Ruskin manifestó, por otra parte, una abierta hostilidad hacia Pugin ("(...)uno de los arquitectos más modestos que puedan imaginarse") y hacia la *Camden Society*[46], debido a su utilización de la arquitectura en clave preferentemente religiosa:

> "Sin embargo, entre todas estas fatuidades, la más baja es la de sentirse atraído hacia la Iglesia romana (...); la de verse inducido a cambiar de religión al son de los tubos de un órgano; la de verse inducido a profesar un nuevo credo por las guarniciones doradas de los ornamentos de los curas (...). No conozco otra forma de error más obtusa que ésta, ni estupidez más rotunda, ni traición más despreciable."[47]

La vida de Ruskin, en la que se registra una valoración positiva y nostálgica de los tiempos de la infancia (tanto del individuo como de la Humanidad), se contrapone también a la incapacidad objetiva de emitir palabras adecuadas para describir y comprender los nuevos acontecimientos de la Historia. Por un lado, se constata la imposibilidad de utilizar un lenguaje disponible, debido a su anacronismo. Por otro, sin embargo, se pone también de manifiesto la incapacidad de llegar a "proyectarlo" completamente *ex novo:*

> "A menudo, tanto entonces como ahora, me he esforzado vanamente en intentarlo, en encontrar palabras para contar las cosas hermosas. Pero la belleza ha existido en el mundo desde que el mundo fue creado, y el lenguaje humano puede transformarse para dar cuenta de ella, puesto que las peculiares fuerzas destructivas generadas por la vida en las ciudades modernas no han penetrado en el mundo

---

[46] La Cambridge Camden Society se constituyó en 1839. "La finalidad de esta sociedad -escribían sus fundadores- será promover el estudio de la Arquitectura Eclesiástica y de la Antigüedad, además de la restauración de los restos de las arquitecturas mutiladas." Pugin se hizo socio de la misma en 1841, y la abandonó en 1846 tras algunas críticas por su parte dirigidas a la gestión de la sociedad. Sobre estos temas, ver: K. CLARK, *op. cit.*, pp.145 y siguientes.

[47] Citado en: K. CLARK, *op. cit.*, p.191.

hasta más tarde. Y no existen para mí en el lenguaje suficientes términos conocidos para describir la forma de la inmundicia, o las modalidades de la destrucción."[48]

La alusión confiada al gótico por parte de Ruskin retoma las tesis de Pugin, subrayando en todo caso el sano primitivismo de la época medieval como valor a contraponer a los remilgos clasicistas, dominados por el desorientador concepto del "buen gusto". Se observa una cierta exaltación de lo *non finito,* de lo burdo, de todo aquello que permanece modestamente incompleto, desprovisto de la pretenciosa e inhumana perfección de los trabajos hechos a máquina: características que no sirven para dibujar fisonomías monumentales ni vanaglorias retóricas, sino que por el contrario dan testimonio de una honesta vitalidad y de una originalidad sineera de las obras, estrechamente vinculadas en estos casos a las vicisitudes de una creación individual.

La interpretación que hace Ruskin de la arquitectura religiosa del gótico no se corresponderá -como pasa en Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc-, con la identificación de un esquema estructural extrapolable a partir de las oportunidades concretas de su aplicación histórica, y transferible por analogía a la época actual. En el caso del teórico inglés, se trata principalmente de un modo de hacer en el que se percibe una unión orgánica entre la idea arquitectónica y las instancias espirituales de la sociedad que la ha generado.

La mitificación de una presunta vida armónica durante la Edad Media encuentra su máxima expresión en *The Stones of Venice.* Ruskin no duda en preferir aquella sociedad a los degenerados tiempos modernos, a pesar de todas sus desigualdades y de su ausencia de libertad consustancial:

"(...) y puede que hubiera más libertad en Inglaterra, a pesar de que las palabras más ligeras de sus señores feudales costaban la vida de hombres y a pesar de que la sangre del siervo rebelde se desparramaba por los surcos de sus campos, de la que hay ahora, cuando la animación de sus multitudes se manda como combustible a alimentar el humo de la fábrica, y su fuerza se malgasta cada día en la finura de una tela, o se desvanece en la exactitud de una línea."[49]

Para Ruskin, el gótico no constituye solamente el valor de un pasado caducado. Es del todo deseable que las mismas lógicas que lo hicieron surgir, así como las formas que lo resumían a los ojos de los usuarios, se reproduzcan en la realidad contemporánea. El gótico será pues, para el autor, el estilo del futuro, el más adaptable, el que condensa mejor la voluntad artística de un pueblo: el único que puede salvar realmente a la arquitectura y a la Humanidad:

"Exactamente en la misma medida en que la arquitectura griega y la romana están desprovistas de vida, no son aprovechables y no son cristianas, nuestro propio gótico antiguo está animado, es servicial y hace profesión de fe. Es flexible a cualquier obligación, perdurable en el tiempo, instructivo para todos

---

[48] J. RUSKIN, *Fiction-Fair and Foul,* p.154, citado en: G. LEVINE, *From 'Know-not-Where' to 'Nowhere'. The city in Carlyle, Ruskin and Morris,* en: H.J DYOS - M. WOLFF, (eds.), *op. cit.*, pp.507-508.

[49] J. RUSKIN, *Las piedras de Venecia,* en la antología de este volumen, p. 108.

> los corazones, honorable y sagrado para cualquier oficio. Es igualmente capaz para toda humildad y para toda dignidad, sea aplicado al porche de un *cottage* o a la entrada de un castillo. En el servicio de la casa es familiar; en el de la religión, sublime. Es sencillo y provechoso, de modo que hasta los niños pueden comprenderlo, y está revestido de un poder capaz de imponer respeto al más poderoso, y de exaltar el más elevado de los espíritus humanos: es una arquitectura que inflama todas las facultades de sus artífices, y que dirige todas las emociones a sus propietarios; que en cada piedra que descansa en sus solemnes muros, eleva a algunos corazones humanos hacia un nivel cercano al cielo, y que desde su nacimiento ha ido siempre asociada a la vida, y que en todas sus formas es un símbolo de la fe, un símbolo de la Cristiandad."[50]

El rechazo de la ciudad, expresado de forma clara por Ruskin, lo llevó a soñar con bucólicas comunidades preindustriales, o a recuperar directamente mitologías pastorales, que no sólo esbozó en su literatura o en sus textos críticos, sino que incluso intentó poner en práctica durante los años 70 a través de la fundación del *Guild of St. George* y de una comunidad agrícola cerca de Sheffield. Fue una tentativa de "construir la utopía" que resultó ser un auténtico fracaso, pero que, en cualquier caso, alimentó el prolífico filón de las "alternativas" a la sociedad industrial inglesa.

Su juicio sobre la civilización urbana contemporánea es, sin embargo, categórico: esos receptáculos de perdición, donde los hombres se apiñan para las más perniciosas experiencias, como individuos y como colectividad, nunca podrán ser el origen de una *auténtica* creación arquitectónica, nunca podrán hacer germinar los valores estéticos que otras civilizaciones, más equilibradas que la actual, supieron impulsar:

> "Toda arquitectura bella estuvo destinada a ciudades de cielo despejado; a ciudades en que las plazas y jardines se abriesen en medio de la brillante población; a ciudades edificadas para que los hombres viviesen felizmente en ellas y se complaciesen diariamente de sus semejantes. Pero nuestras ciudades, edificadas en un clima nubloso que con su acumulación de niebla hace invisibles a distancia todos los objetos y además cubre de hollín los intersticios; ciudades que son meras masas de tiendas, almacenes y despachos (...); ciudades en que las calles no son paseos para el desfile de gentes felices, sino desguaces para la evacuación de un populacho atormentado, donde el único objeto de llegar a un punto es para trasladarse a otro; en que la existencia se convierte en un mero tránsito y cada criatura es sólo un átomo en un torbellino de polvo humano y una corriente de partes que se comunican entre sí, circulando aquí por túneles subterráneos y allí por tubos en el aire; para ciudades como éstas no es posible la arquitectura, más aún, no es posible que sus habitantes sientan gusto por ella."[51]

El arte de Ruskin se convierte en *religión,* refleja la manifestación infinita de la divinidad, que se ensimisma en la Naturaleza y en los hombres, erigiéndose en mensaje de unas verdades morales y espirituales que sobrepasan los fines puramente estéticos. En consecuencia, el artista sacerdote se

---

[50] J. RUSKIN, *The Stones of Venice,* New York, Da Capo Press, 1985, p.245.

[51] J. RUSKIN, *Obras escogidas,* Madrid, La España Moderna, (1920-1940?), pp.4-5.

presenta como el intermediario legítimo entre esta energía pánica superior y el conjunto de los hombres, utilizando, no la razón ni las certidumbres científicas ni la aplicación fría de sistemas teóricos, sino sus potencialidades intuitivas, predispuestas a alcanzar una unión empática con una dimensión fundamentalmente trascendental. Para Ruskin, esta noción del arte se hace impracticable en el mundo industrial moderno. La máquina ha arrinconado la intervención del hombre -el único que puede cualificar la producción de objetos-, rompiendo la unidad entre la ideación y la realización, unidad que, en cambio, sigue felizmente vigente en las producciones artesanales.

Aunque la crítica social (de la cual el arte será uno de los paladines más activos) puede asumir a veces tonalidades ferozmente anticapitalistas, influyendo en las corrientes de pensamiento reformistas y en las primeras manifestaciones de los movimientos socialistas, en realidad Ruskin nunca llevó a cabo un auténtico análisis de los mecanismos modernos de la división del trabajo, y pasó por alto las discriminaciones de clase establecidas en la sociedad industrial. Al preocuparse más bien de examinar los efectos del sistema capitalista sobre el trabajador individual, y sobre los posibles desequilibrios espirituales que ello podía generar, su crítica se situará en todos los casos a un nivel específicamente *superestructural.*

De acuerdo con estos parámetros generales, el gran artista (como, por ejemplo, Turner) deberá ser capaz de establecer distinciones dentro de la complicada madeja de los fenómenos naturales, no por medio de su registro realista, sino a través de la comprensión -en virtud de la intuición creativa- de las leyes secretas, aparentemente inabarcables, que gobiernan nuestros destinos, y las transmitirá del modo más inmediato, invitando a presentir la existencia de Dios. Si el arte debe remitirse por definición a un gradiente didascálico, la principal cualidad de Turner será su *"truth to nature"*. Para Ruskin, este pintor se convierte en la expresión de la quintaesencia de la espiritualidad cósmica, aspecto que, sin embargo, no se traduce en un servil realismo mimético.

> "Shakespeare os descubrió la humanidad, Verulam los *principios* de la Naturaleza, y Turner su *aspecto*. (...) Nadie antes de Turner había alzado el velo del rostro de la Naturaleza; la majestad de las montañas y de los bosques no habían tenido interpretación, y las nubes habían pasado sin dejar rastro por la faz de los cielos que ornaban y de la tierra a la que socorrían."[52]

Sus obras representan la potencia energética de los elementos naturales, frente a los cuales el hombre y sus creaciones se mantienen en un papel inferior de subalternos. Su único destino consistirá en intentar *sentir* empáticamente dichas fuerzas, y en concebirse a sí mismo como partículas de ese inescrutable universo superior, soporte de cualquier moral existencial. El conflicto que Turner escenifica en sus cuadros -el que se produce entre una luz diáfana y la *"blazing incomprehensible mist"*- constituye para el crítico inglés la medida simbólica de la lucha entre una exposición máxima de la verdad y la amenaza de las tinieblas, y es una señal del compromiso espiritual del pintor, de su búsqueda trascendente, guiada por una fe verdaderamente ultramundana que no tiene nada que ver, por ejemplo, con el esteticismo vacuo de Whistler.

---

[52] J. RUSKIN,*ivi.*, p.257.

A lo largo de su carrera, Turner acumula en sus obras muchos referentes: los acontecimientos históricos y las leyendas míticas, las descripciones de ciudades y la desolación de los desiertos, todo forma parte de un *unicum* en el que se trata de verificar relaciones, de activar correspondencias. En su iconografía -sobre todo en las obras tardías-, la configuración nebulosa de los objetos, inmersos en una luminosidad lechosa, tiende a confundir, a borrar los límites del mundo físico, induciendo una lectura global que encuentra en la luz la principal causa de la espiritualidad. A veces sus cuadros aparecen completamente velados por una nube mística, en la que ya no se logra distinguir el mar, el cielo, el sol y todo aquello que, solamente gracias a una iluminación ascética, podrá poner en escena su "visibilidad".

A fin de cuentas, todo lo que se puede apreciar en el Turner estudiado por Ruskin indica hasta qué punto la mentalidad romántica -frente a las teorías empíricas que consideraban la mente humana como un receptor pasivo de estímulos, que la capacidad artística debía simplemente ser capaz de combinar- asigna un papel primario a aquel vigor imaginativo que puede trastornar lo real, no para reproducirlo sino para *crearlo,* en concordancia con ciertos alientos espirituales.

No se trata de la mímesis de las apariencias naturales, sino del intento de transcribir su realidad interior. El objetivo será transmitir emociones, sensaciones y pensamientos producidos por una percepción que indaga las potencias trascendentales de la Naturaleza, de la cual también el hombre forma parte. No es, por tanto, una pintura ilustrativa, óptica, sino una exploración que, si bien se desarrolla en los registros de lo sensible, permite intuir la *verdad* de los fenómenos.

> "Por tanto, podemos estar seguros (aunque estas formas sean demasiado misteriosas y demasiado delicadas como para poder analizarlas, aunque todo se encuentre tan abarrotado y tan interrelacionado que resulte imposible aislar parte individual alguna mediante leyes concretas) de que incluso sin este aislamiento tal infinidad sólo puede basarse en la verdad, de que *debe* tratarse de la misma Naturaleza, ya que el hombre no pudo haber estado en su origen, y puesto que cada forma debe estar llena de fe y ninguna de ellas es igual a las demás."[53]

En cualquier caso, la utopía que se pretende alcanzar será la de un Arte desprovisto de sectorializaciones, imbricado con la vida en todas sus ramificaciones, dirigido a la creación de un campo poliédrico de experiencias estéticas, donde se pueda llegar místicamente a la identificación total entre "arte" y "vida". Si la lógica de la producción contemporánea introduce cada vez más diversificaciones y separaciones, distribuyendo la riqueza de un modo desequilibrado, además de polarizar los papeles y las competencias, Ruskin tomará partido por una estilización artística general de las formas de vida, capaz de reconducir el conjunto de las actividades humanas hacia una unificación benéfica.

En este sistema, la arquitectura parece agotarse casi en la escultura y en el ornamento, asumiendo el papel decisivo de conjunción entre las teorías estéticas y las aspiraciones hacia una redención social milenarista, y destinada además, como un mediador oportuno, a establecer

---

[53] J. RUSKIN, *Infinity,* en: D. BIRCH, *Ruskin on Turner,* London, Cassell Publ., 1990, p.35.

interacciones efectivas entre el patrimonio heredado del pasado histórico y un presente en actitud palingenética.

La arquitectura deberá mantener un diálogo eficaz con la Naturaleza; una Naturaleza incontaminada, lejos de las agresiones de la civilización, tal como se mostraba en el pintoresquismo de los "paisajes" ingleses, cuyo valor educativo nunca fue discutido; paisajes que, sin embargo, se definían también como lugares de sedimentación de la memoria, tanto personal como colectiva, para demostrar una riqueza que iba mucho más allá del aspecto agradable de sus representaciones externas.

La arquitectura debe alimentarse, por tanto, de una interacción creativa con este mundo que todavía no ha sido manchado por el veneno de lo artificial. Debe ser capaz de tomar prestado de la Naturaleza su ímpetu *gnómico,* encarnando paradigmas morales que permitan reconocerla como "verdadera":

> "Tal vez no podamos recomendar una arquitectura buena, o bella u original; pero podemos exigir una arquitectura honrada. (...) Las mentiras arquitectónicas pueden ser estudiadas, de un modo general, desde tres puntos de vista: 1º) La sugestión de una infraestructura o sostén distinto del verdadero (...). 2º) La pintura de las superficies con objeto de fingir un material distinto de aquél de que están formadas realmente. (...) 3º) El empleo de adornos modelados o hechos a máquina."[54]

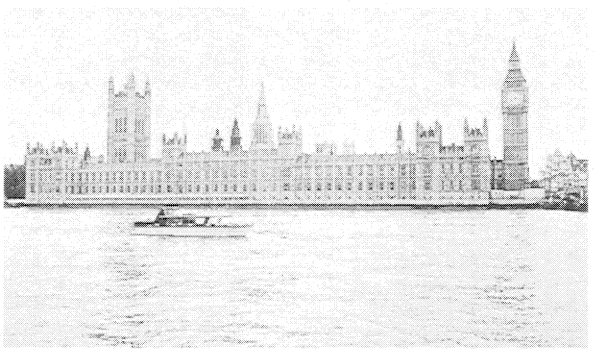
La abjuración ruskiniana de la máquina se debía, bien al rechazo de cualquier objeto realizado en serie, considerando que el uso de moldes conllevaba, inevitablemente, una baja calidad del producto, bien a su "falta de honestidad", puesto que el proceso mecánico, además de instaurar el principio de una repetición mezquina, facilitaba la copia por parte de otras industrias, traicionando su "unicidad" esencial con el artesano.

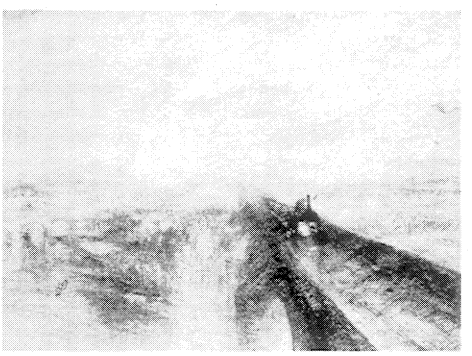
Al fin y al cabo, el trabajador que produce una obra utiliza la inteligencia, vuelca en su trabajo la vida entera, sus emociones, su saber, caracterizando el resultado de esta peculiar actividad como algo irrepetible, "personal", que da lugar incluso a una gratificación subjetiva de su esfuerzo. Aspectos que son negados completamente por la mecanización, mientras que, por el contrario, el producto artesano se recubre de una pátina de experiencia que es señal de vitalidad: la de su autor, que queda incorporada a su realidad física, que impregna todo el objeto, y que le otorga una cualidad excepcional y universal. E inversamente, el objeto industrial se muestra frío, neutro, cadavérico en su identidad abstracta, preparado para un mercado en el que lo único que cuenta es su valor de cambio:

> "(...) la sustitución del trabajo manual por el de molde o de máquina (...). Dos razones de igual peso están en contra de esta práctica: la primera, que todo trabajo con molde o a máquina es malo como trabajo; la segunda, que es innoble. (...) El verdadero encanto de la decoración depende de que podamos descubrir en ella un testimonio de ideas, de intenciones, de pruebas y osadías, de conquistas y de triunfos gozosos. (...) No es, en efecto, la materia, sino la ausencia de trabajo humano lo que quita a

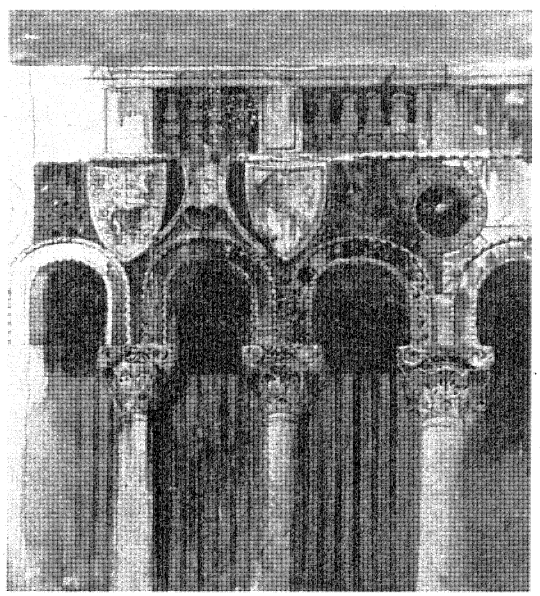
---

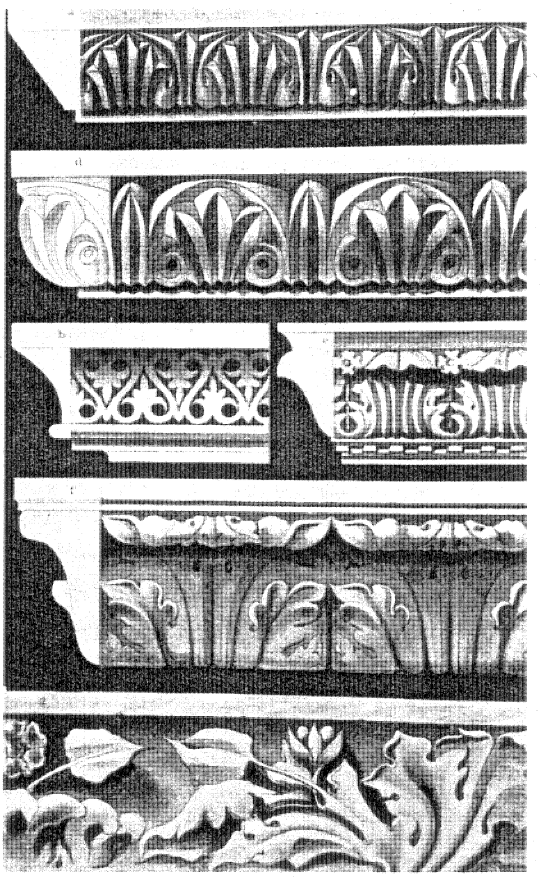
54 J. RUSKIN, *Las siete lámparas de la arquitectura,* Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1988, pp.37-38.





34. Charles Barry - August Welby Northmore Pugin, Parlamento de Londres (1840-60).
35. Joseph Mallord William Turner, *Ruin, Steam and Speed - The Great Western Railway* (1844).
36. John Ruskin, Estudio de la fachada de la casa Loredan, Venecia (1845).
37. John Ruskin, Decoración de cornisas, *The Stones of Venice,* vol. I (1851).





la obra todo su valor. Un trozo de tierra cocida o de yeso mate trabajado por la mano del hombre vale por todos los bloques de Carrara tallados a máquina."[55]

Como escritor y como diseñador, Ruskin concentrará su atención en los detalles, en las perpectivas en escorzo, en los elementos a pequeña escala (capiteles, decoraciones, ventanas, cornisas), en las variaciones cromáticas casi imperceptibles. La suya es una actitud que pone por delante el dibujo de las superficies, la apreciación de las películas exteriores de los objetos y de los edificios, allí donde destacan las *textures,* las incidencias de la geometría y de las aplicaciones del color. Es una aproximación que acrecenta lo pequeño, infiltrándose en aquellos resquicios en los que del modo más inesperado encontramos la huella de la Naturaleza, que descubre sus valores secretos y, sobre todo, sus irregularidades, su *vitalidad.*

Es una acercamiento a los pormenores que versa sobre lo sensitivo, en una relación casi táctil con el objeto observado, sin eludir el aspecto *erótico* que se pueda deducir de dicha visión. Por lo demás, no es difícil encontrar una analogía explícita entre las imágenes arquitectónicas, que Ruskin acumula en miles de croquis y dibujos, y su valoración, que pasa siempre a través de la comparación decisiva con alguna manifestación de la Naturaleza: por ejemplo, la repetición de las cubiertas de un pueblo de montaña alude a la maraña lineal de las cadenas montañosas, o el vano de una ventana gótica recuerda la silueta de una hoja.

Por otra parte, el ornamento, en tanto que virtualidad básica de la arquitectura, no puede estar sujeto, para Ruskin, a instancias estructurales. Debe ser válido "en sí mismo": el suyo es un mundo autosignificante. Esta noción *epistemológica* del ornamento implica un énfasis prioritario en el detalle, el cual gobierna unilateralmente el juicio último de una arquitectura determinada. Es en relación a esta escala microscópica como se lleva a cabo la valoración, porque en ella se encuentra condensada la *verdad* de un edificio.

Sea o no sea la decoración el fundamento de la actividad constructiva, queda de todos modos confirmado que la cualidad artística del trabajo arquitectónico reside en que es ajeno a cualquier otra motivación externa. Ninguna razón (económica, social o funcional) puede reivindicar un derecho de legitimación sobre su valor estético. Su "belleza", completamente autógena, no necesita justificaciones, y en una civilización dominada por la máquina, en la que todo parece tener que responder a un requisito de uso instrumental, la arquitectura artística, según Ruskin, será total y provocativamente *inútil:*

---

[55] J. RUSKIN, *ivi.*, pp.58-61. Véase también ésa otra declaración del autor: "Entendamos esto claramente: podemos enseñar a un hombre a dibujar una línea recta y a recortarla; a trazar una curva y a grabarla; y a copiar y grabar cualesquiera formas o líneas con admirable rapidez y perfecta precisión, y encontramos su trabajo perfecto en su especie. Pero si le pedimos que reflexione acerca de cualquiera de esas formas, que piense si no puede hallar algo mejor en su propia cabeza, se para; su trabajo se vuelve vacilante; piensa, y una de cada diez veces se equivoca; una de cada diez veces comete un error en el primer toque que da a su obra como ser pensante. Pero hemos hecho de él un hombre gracias a ello. Antes sólo era una máquina, una herramienta animada. Obsérvese que nos hallamos ante una drástica elección en este tema. O bien hacemos de la criatura una herramienta, o bien hacemos de ella un hombre." J. RUSKIN, *Las piedras de Venecia,* en la antología de este volumen, p.107.

> "El nombre de arquitectura debe quedar reservado para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes del edificio, imprime a su forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otros puntos de vista."[56]

Por otra parte, la Naturaleza, modelo indiscutible de nuestras acciones, incluye un principio que se halla totalmente ausente en la arquitectura coetánea: el principio de la *variación.* En ella todo está justificado, en la similitud y en la diversidad, y nada nos repele, porque excluye cualquier repetición pedante de formas. La realidad "orgánica" mantiene las analogías, pero anula en la práctica la aparición de copias. En consecuencia, una arquitectura auténtica debería adaptarse a estos presupuestos, reconociendo que en la Historia sólo la arquitectura gótica ha logrado asimilar oportunamente tales principios y representarlos en sus formalizaciones específicas.

> "El cambio o la variedad son una necesidad del corazón y del cerebro humano tanto en los edificios como en los libros. No existe mérito alguno, aunque haya cierto uso ocasional, en la monotonía. Y no debemos seguir esperando que se genere placer o provecho de una arquitectura cuyos ornamentos están hechos con un único patrón, y cuyos pilares tienen una sola proporción, sacados de un mundo en el que las nubes presentan una sola forma y los árboles una sola dimensión. (...) Todo el goce que la gente del siglo XIX obtiene del arte proviene de la pintura y de la escultura, objetos menores de gran virtud, o de la arquitectura medieval ; no se obtiene placer alguno en ninguna parte de los edificios modernos, y vemos cómo los hombres con sentimientos auténticos escapan de las ciudades modernas hacia los escenarios naturales: de ahí ese especial amor hacia el paisaje que caracteriza nuestra época."[57]

La reconocida vertiente "detallista" de Ruskin lo aproxima a un grupo de artistas que tuvo en gran estima: los "prerrafaelitas" (William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti), pintores que descomponían la realidad de la imagen en una miríada de partículas preciosistas, sobre las que insistían en busca de la reproducción de una perfección inalcanzable en su totalidad.

> "Y este vínculo fraternal (...) se descubrirá que es un esfuerzo de los jóvenes artistas por representar (...) las cosas tal como son, o eran, o pueden ser, y no, de acuerdo con las costumbres de sus instructores y los deseos del público, las cosas como *no* son, como nunca fueron y como nunca podrán ser."[58]

Aun cuando trabajaban con materiales contemporáneos, estos artistas rechazaban las escenas urbanas o industriales, reafirmando en el culto a una belleza esotérica el carácter evasivo de gran parte de la cultura inglesa del Ochocientos, culto ratificado, por lo demás, por el carácter narrativo de sus representaciones y por la persistencia de mensajes morales.

---

56 J. RUSKIN, *ivi.*, p.6.

57 J. RUSKIN, *The Stones..., cit.*, p.167.

58 J. RUSKIN, *Prerrafaelitas,* en la antología de este volumen, p.99.

Además, y no por casualidad, "la" ciudad de Ruskin -así como la de Turner- será Venecia. No sólo por las consideraciones estereotipadas sobre la riqueza de su patrimonio y sobre la unicidad de su realidad física -en la que prevalece manifiestamente el arte medieval-, sino porque Venecia, en el pictoricismo de sus elementos más visibles, es una ciudad reducida a una sucesión de superficies (fachadas) cuyo carácter plano queda acentuado por el reflejo del agua. Su dimensión óptica dominante, según la cual se orienta la percepción de la ciudad, anula la tridimensionalidad, sugiriendo una secuencia de pantallas en las que se ensalzan las virtualidades del detalle, la espectacularidad de los difuminados cromáticos o la casualidad escenográfica de las perspectivas en escorzo.

1.8 El fracaso de la utopía: del socialismo morrisiano a la teoría de la ciudad jardín

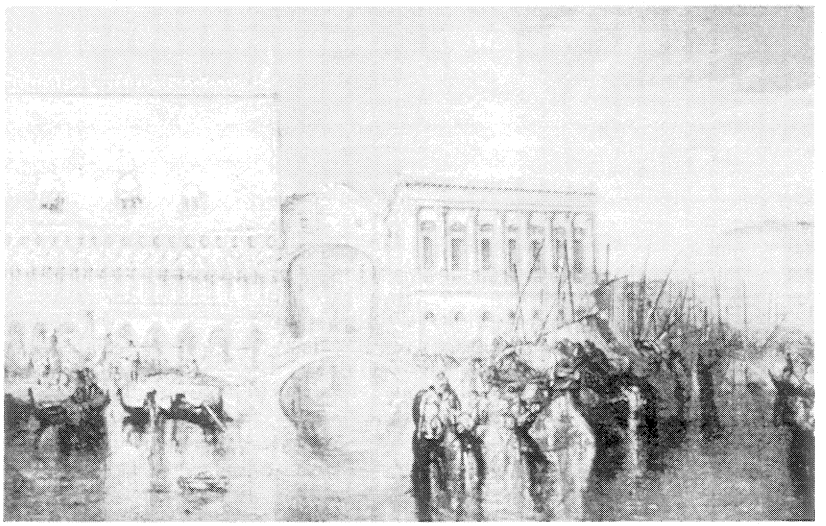
William Morris, en estrecha relación con la élite intelectual y artística de la cual formaban parte los propios prerrafaelitas (fue precisamente Rossetti, a quien conoció en 1856, quien lo convenció de que abandonara los estudios de arquitectura para dedicarse por completo a la pintura), lleva a la práctica un aislamiento altivo y crítico con respecto a las convenciones burguesas, censurando las concesiones conservadoras y enfocando su búsqueda hacia la prefiguración de unas reglas nuevas para la convivencia civil. Su posición viene marcada por un individualismo contestatario, que mira hacia un horizonte anarco-católico (y hacia un catolicismo programáticamente "primitivo"), preocupado por la resolución de los problemas que afligían a la mayoría de la población injustamente explotada por la economía capitalista, pero que nunca llegó a tomar la forma de un compromiso conscientemente *político.*

Siguiendo las reflexiones de Ruskin, Morris veía en el trabajo "justo" la posible materialización de una alegría existencial. Era una apreciación que, en su caso, alimentaba el proyecto de instaurar un socialismo humanitario, caracterizado por el hecho de apelar -por lo que respecta a los modelos de referencia- a la humildad y a la franqueza del mundo medieval. La recuperación del gótico no se debía, sin embargo, solamente a motivos estéticos. Era más bien el reconocimiento de un método racional, de "una arquitectura pura en sus principios, razonable en la práctica, y bella a los ojos de todos los hombres".

En diversas conferencias públicas, en las que explicita su adhesión a las teorías socialistas, Morris describe con detalle la perspectiva de un acuerdo interclasista basado en la liberación del trabajo. Tal planteamiento debería haber llevado a la eliminación de los conflictos de clase, anticipando, más que una revolución del sistema, la institución de un organismo social marcado por un carácter puramente *comunitario*[59]. Se trata de una propuesta de futuro que asume las connotaciones de

[59] W. MORRIS, *Cómo me hice socialista* (1894), en: *Arte y sociedad industrial,* Valencia, Fernando Torres Ed., 1975: "...lo que entiendo por socialismo es un estado de la sociedad en que no haya ni ricos ni pobres, ni dueños ni esclavos, ni ociosos ni oprimidos, ni intelectuales de mente enferma ni trabajadores de espíritu decaído; en una palabra, en la que todos los hombres vivan en igualdad de condiciones, se ocupen de sus asuntos sin desperdiciar nada, y con la convicción plena de que dañar a uno significa dañar a todos (...), la realización de la palabra COMUNIDAD." En el mismo texto, más adelante (p.31), Morris clarifica su relación con Ruskin: "Por medio de él aprendí a dar forma a mi descontento (...). Aparte del deseo de producir cosas bellas, la mayor pasión de mi vida ha sido y es el odio a la civilización moderna."

38. John Everett Millais, *John Ruskin* (1854).
39. William Holman Hunt, *The Awakening Conscience* (1852).
40. Joseph Mallord William Turner, *Venice, the Bridge of Sights* (1840).



una auténtica palingenesia: una vez alcanzado dicho objetivo, gracias a la desautorización del trabajo mecánico, incluso el territorio adoptaría *de un modo natural* una configuración más equilibrada, mientras que la mala calidad de los productos industriales sería eclipsada completamente por el valor de las nuevas mercancías. Las actividades laborales, en las cuales todas las capas sociales se verían implicadas, deberían caracterizarse, por tanto, por el gradiente intrínseco del "placer", induciendo a una organización de la vida en comunidad completamente "unitaria" y exenta de contradicciones.

El vínculo entre Ruskin y Morris es directo, y en ambos personajes confluyen temáticas que se corresponden. Sin embargo, dentro de algunos parámetros referenciales comunes (el arte como expresión de la vida social y de su posible redención; la evocación con fines didascálicos de la época medieval, paralela al rechazo del Renacimiento o de cualquier otra época *clasicista;* la confrontación entre el trabajo "liberado", que hizo posible el levantamiento de las catedrales góticas, y el trabajo "servil" de la era industrial), en realidad, frente al tono más *estetizante* de Ruskin, que insiste en el placer de la visión y en una percepción de la realidad guiada por modelos específicamente sensitivos, en Morris encontramos una mayor insistencia en los efectos salvadores de un trabajo desarrollado en función de cánones que permitan una expresión plena de su potencialidad reformista, y que sólo se pueden obtener mediante la recuperación íntegra de las modalidades artesanales de producción.

Concretamente, si el trabajador debe ante todo reencontrar el placer en el cumplimiento de sus tareas principales, y dicha implicación emotiva debe trasladarse, pues, a la calidad de los objetos por él producidos, la ornamentación será el primer campo en que se hará realidad tal participación empática; una ornamentación inspirada en gran medida en motivos de la Naturaleza, aunque no sea en términos pedantemente miméticos:

> "(...) todo lo hecho por la mano del hombre tiene una forma, que tiene que ser o bella o fea; bella si está de acuerdo con la Naturaleza, y la ayuda; fea, si es discordante con la Naturaleza, y la entorpece; no puede ser de otro modo. (...) Formas e intrincaciones que no necesariamente imitan a la Naturaleza, pero en las cuales la mano del artesano es llevada a trabajar de igual forma que la Naturaleza, hasta que el tejido, la taza, o el cuchillo, parecen tan naturales, incluso tan adorables como el campo verde, la ribera del río, o el pedernal de la montaña."[60]

Sin embargo, la continuidad entre Ruskin y Morris se rompió cuando, durante una conferencia pronunciada en 1883, Morris acentuó el tono marxista de su discurso, provocando la repulsa categórica de su viejo maestro. De hecho, sobre todo durante el período 1877-1883, su postura política pareció radicalizarse: en 1883 se afilia a la *Democratic Federation,* participando en ella como militante activo y como líder relevante, y posteriormente encabeza, con el apoyo de Engels, una facción de la misma, que constituye el embrión de la Liga Socialista. No obstante, también en este autor se advierte una interpretación más bien "superestructural" del sistema económico del momento. Es decir, Morris se enfrenta a las injusticias sociales provocadas por una mala organización del mundo del trabajo, denuncia la alienación de los métodos de producción o la degradación ambiental, pero no

[60] W. MORRIS, *Las artes menores,* en la antología de este volumen, p.114.

analiza en profundidad las "causas" de tales desequilibrios. Cualquier noción del socialismo morrisiano quedará siempre subordinada a la exigencia de una renovación moral, que cualifica tales tesis como *éticamente* superiores a la degradación de las condiciones de vida.

Semejante posición se propone una unificación completa y redentora de las actividades humanas, en la cual, por supuesto, la arquitectura adquiere la condición de un arte de pleno derecho. La "integración", en tanto que proyecto que otorga un sentido a la convivencia humana, afecta no sólo a las relaciones entre los diversos componentes de la sociedad, y a las que existen entre la sociedad y la organización del trabajo, sino también a la humilde vida cotidiana y al propio ambiente físico. Al sustituir, finalmente, en su valor de vía de liberación, la religión por el arte, éste último se convertirá en el terreno de la principal hipóstasis del principio de la utopía, elevándose hasta una dimensión idealizada que contiene de un modo casi exclusivo todas las pretensiones de la Humanidad con respecto a la modificación de una realidad totalmente *negativa,* en la cual se encontraba peligrosamente inmersa:

> "Ese arte hará nuestras calles tan bellas como los bosques, tan enriquecedoras como las laderas de las montañas; llegar del campo abierto a una ciudad será un placer y un descanso, y no una carga para el espíritu; la casa de cada hombre será bella y decente, dulcificadora de su mente y provechosa para su trabajo. Todos los trabajos del hombre que tratamos y entre los que vivimos estarán en armonía con la naturaleza, serán razonables y bellos. Aunque todo será sencillo e inspirador, no será pueril ni deprimente; ya que ni un ápice de la belleza o esplendor que la mente o la mano del hombre puede producir estará ausente de nuestros edificios públicos, tampoco en ninguna vivienda privada habrá signo alguno de superfluidad, pompa, o insolencia, y cada hombre tendrá su parte de lo *mejor.*"[61]

En su actividad profesional, Morris se dedicó sobre todo a tareas de diseño y de *art decorator*, recibiendo en gran medida la influencia de Henry Cole y de Owen Jones, por un lado, y de las investigaciones formales de los prerrafaelitas por otro. Ambos filones le proporcionaron los paradigmas artísticos adecuados para a plantear una oposición decidida a la cultura imperante del clasicismo. Sus posiciones inspiraron la creación del movimiento de las *Arts and Crafts,* el cual, como resultado de las opiniones de Ruskin y Morris, pretendía recuperar los métodos y el espíritu de la producción artesanal medieval, en tanto que respuesta válida a la pérdida general de calidad de los productos y a la degradación de los métodos de trabajo de la era industrial.

El momento sintético de explicitación de las teorías de Morris se produce sin duda con la realización de la *Red House* (Phillip Webb, 1859-1860). Planteada como la adaptación de una construcción de inspiración *gótica* a la cultura inglesa de la vivienda, asumió el carácter de un polémico manifiesto de la "nueva" arquitectura, sobre todo por el empleo estructural y estético del ladrillo rojo, la ausencia de decoración "superflua" y el pintoresquismo de la composición del conjunto. Por lo demás, la casa, en tanto que ensayo explícito de un modo distinto de hacer

---

61 W. MORRIS, *ivi,* p. 128.

arquitectura, fue decorada con la participación del propio Morris y de sus amigos Rossetti, Burne-Jones y Ford Madox Brown.

A partir de esta experiencia, nació el proyecto de crear una empresa de diseño de interiores (*Morris-Marshall-Faulkner & Co.,* 1861), la cual se dedicó a realizar decoraciones murales, vitrales, muebles, pinturas al fresco, diseños sobre tela y en madera, tapicerías o remodelaciones de jardines. Resulta, no obstante, significativa la afirmación confesada por Morris hacia el final de su vida, en la que parece hacer brecha una especie de autocrítica dirigida a una actividad que, al fin y al cabo, había sido "selectiva" en alto grado, destinada a un público aristocrático que podía permitirse los altos costes de los productos de su firma, invalidando de hecho cualquier veleidad de un arte "socialista":

> "He gastado, lo sé, gran cantidad de tiempo diseñando mobiliario y papel de pared, alfombras y cortinas; pero después de todo me inclino a pensar que todo ello es una especie de basura, y que preferiría, en lo que a mi vida personal se refiere, vivir entre las paredes más sencillas pintadas de blanco y con sillas y mesas de madera."[62]

La ideología profundamente antiurbana de Morris, que tuvo ocasión de manifestar públicamente repetidas veces [63], encontró su máxima expresión en la novela *News from Nowhere* (cuyo título quizá pueda ser leído también como "*News from Now-here*"), publicada en 1891, y cuyo protagonista, durante un viaje rutinario entre su casa y el lugar de trabajo en un maltrecho transporte público, se queda dormido y sueña que es conducido hasta el Londres del año 2003. Con un lenguaje directo, llano, construido mediante una retórica naturalista fácilmente comprensible, Morris traza un futuro cuya única salvación posible vendrá determinada por el triunfo de la metáfora igualitaria inscrita en un universo orgánico, y por el fin del sistema urbano basado en la explotación mercantilista. A todos los aspectos negativos de la metrópoli moderna y de la sociedad del momento, Morris contrapone de un modo maniqueo una fantasmagoría onírica:

> "¡Cuánto había cambiado todo en una noche! Las fábricas de jabón, con sus altas chimeneas vomitando negro humo, habían desaparecido, los talleres de metalurgia, las fundiciones de plomo, las tenerías, todo había desaparecido, y el viento del Oeste no traía de Thorneycroft ningún ruido de las máquinas y de los martillos de la fábrica de clavos."[64]

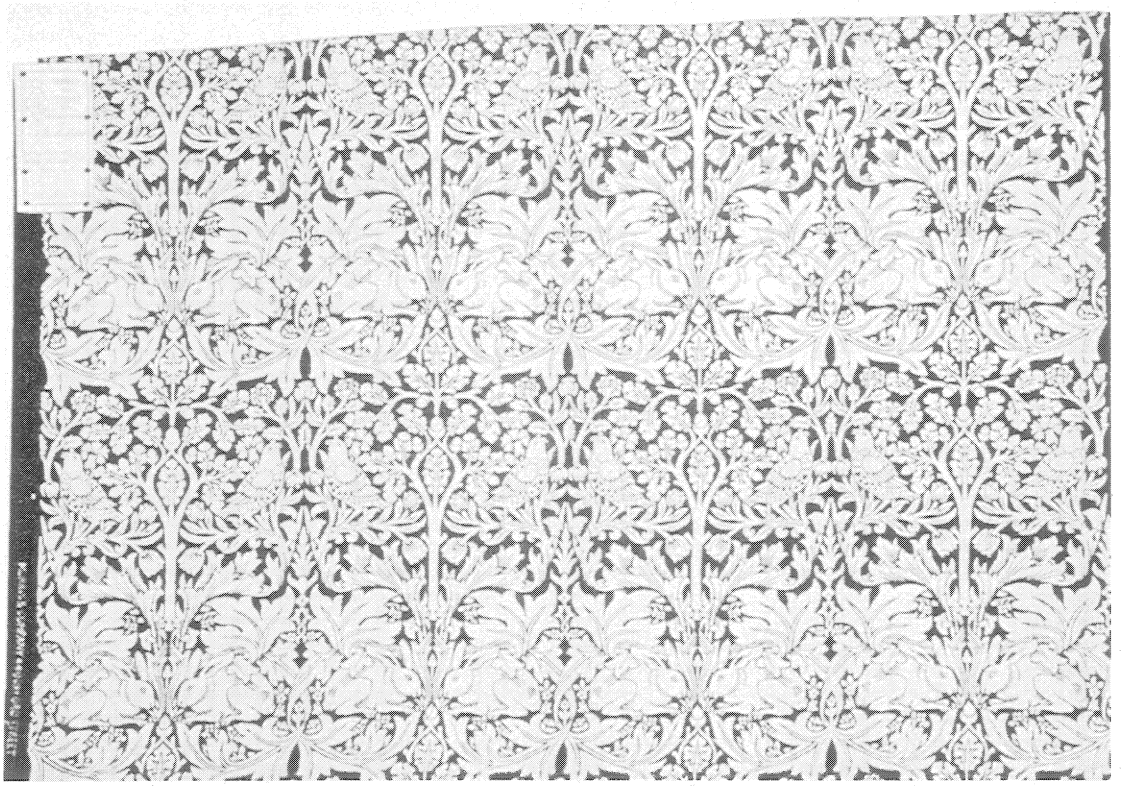
---

[62] Declaración citada en: E.P. THOMPSON, *William Morris. Romantic to Revolutionary,* New York, Pantheon Books, 1976 (trad. cast.: *William Morris. De romántico a revolucionario,* Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1988, p.110).

[63] En *Arte y Socialismo* (1884) se lee, por ejemplo: "Pensad en la úlcera de Londres, que se agranda, que devora de modo repugnante campos y bosques y brezales, despiadada y desesperadamente, burlándose de nuestros débiles esfuerzos para atajar algunos de sus males menores, y los cielos cargados de humos, los ríos infectos. Pensad en el horror sombrío y en la indiferente suciedad de nuestros distritos industriales (...). Pensad en el mismo campo abierto en el que, para sustituirlas por miserables edificios de ladrillo y pizarra construidos apresuradamente, se echan a un lado esas viviendas sólidas y grises que aún se encuentran esparcidas a nuestro alrededor, emblemas apropiados, debido a su sencillez alegre y bella, de los campesinos libres del campo inglés. (...) Por todas partes, en resumen, un cambio de lo viejo a lo nuevo implica, aun dudando de todo lo demás, una certeza: el empeoramiento del aspecto del país." W. MORRIS en: *Arte y sociedad industrial,* Valencia, Fernando Torres Ed., 1975.

[64] W. MORRIS, *Noticias de ninguna parte* (1891), Barcelona, José Batlló Ed., 1984, p.14.

41. Una rama de la Liga Socialista, con William Morris en primer término, de pie, con barba, ligeramente a la derecha del estandarte.
42. William Morris, *Brother Rabbit,* algodón estampado (1880-81).



La descripción de estos parajes idílicos asume en las palabras de Morris el tono de una auténtica transfiguración. Absolutamente todo es propuesto con un nuevo ropaje, dotado de interés en virtud de una especie de metamorfosis mágica:

> "En el parapeto se veían pequeños edificios elegantes y caprichosos, que supuse fuesen barracas y tiendas, coronadas por veletas y agujas pintadas y doradas. La piedra tenía la pátina del tiempo, pero no el aspecto negruzco que estaba acostumbrado a ver en todo monumento de Londres que contara más de un año."[65]

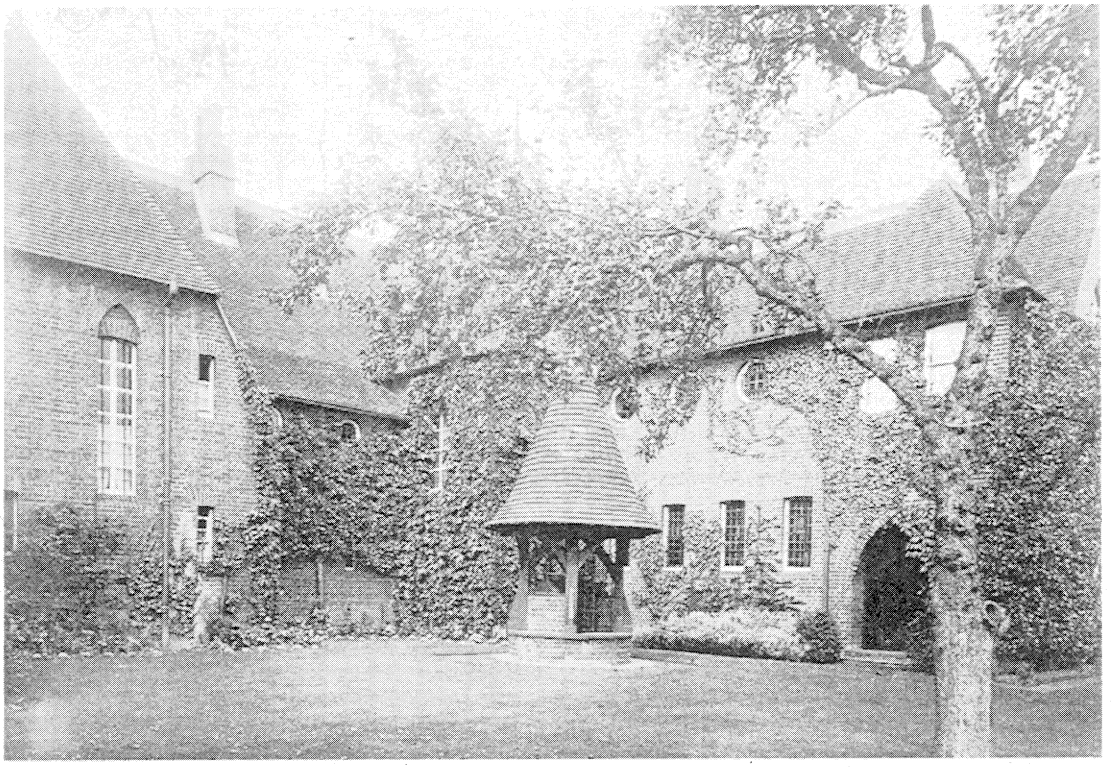
En el *nowhere,* la identidad topográfica de "Londres", en tanto que concentración caótica de edificios insalubres y de mano de obra explotada de un modo inhumano, queda completamente disuelta. La implantación soñada descompone el tejido habitado en una miríada de pueblos, en los que desaparecen todos los aspectos nocivos de un núcleo urbano y, como dato fundamental para alcanzar tal espejismo paradisíaco, se hará realidad el rechazo absoluto de la "máquina". El proceso de descentralización de la densidad corre paralelo a la abjuración de la mecanización contemporánea, mientras que el triunfo de los principios naturales permite el redescubrimiento del placer, no sólo en el trabajo, sino también en la propia vida social o en la lograda armonía que impregna todo el ambiente. Resulta significativo que en este esbozo utópico de una sociedad del futuro, la arquitectura se convierta en el "Arca", representando el orden de la paz y la igualdad social, retomando así el papel mesiánico que le había sido negado por la civilización industrial.

Los anhelos reformistas que han ido tomando fuerza a lo largo de la era victoriana, y que en muchas ocasiones han visto en la arquitectura -como instrumento disciplinar destinado a la construcción física de un "mundo nuevo"- un referente fundamental, coincidieron en términos operativos en la defensa de un proyecto urbano claramente opuesto a los esquemas de la enferma ciudad contemporánea: la teoría de la ciudad jardín, hipótesis urbanística y arquitectónica cuyo mayor exponente fue Ebenezer Howard (en 1898 se publicó *Tomorrow, a peaceful path to real reform,* reeditado en 1902 bajo el título de *Garden cities of tomorrow*), más allá de presentarse como una posible solución para las excesivas densidades residenciales de la metrópoli, se proponía como una vía válida para controlar los procesos de crecimiento urbano, y para luchar contra la proliferación de los *slums* industriales, perfilándose también como un "buen negocio" para aquellos ahorradores capaces de invertir en terrenos a un coste bajo, lejos del caos de la metrópoli. Entre sus precedentes es preciso mencionar, sin ir más lejos, las experiencias de descentralización realizadas en las colonias industriales, aunque en el caso de Howard el empresario individual era sustituido por una entidad colectiva, constituida por las distintas asociaciones cooperativas de pequeños propietarios, en las que, por otra parte, no se prescindía del principio de la propiedad privada.

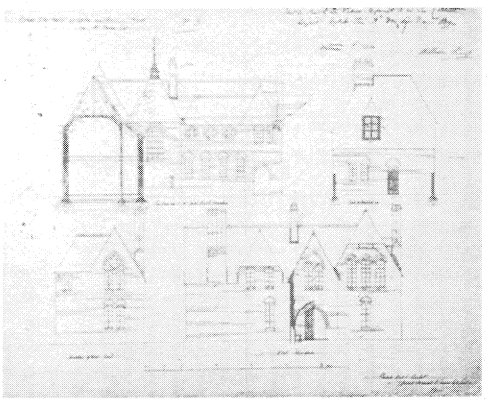
La idea fundamental de su reflexión teórica (una compenetración perfecta entre el ambiente ciudadano y el rural) era un denominador común de muchos pensadores de la época victoriana, como Charles Kingsley, John Henry Newman o Herbert George Wells, quienes , si bien en versiones

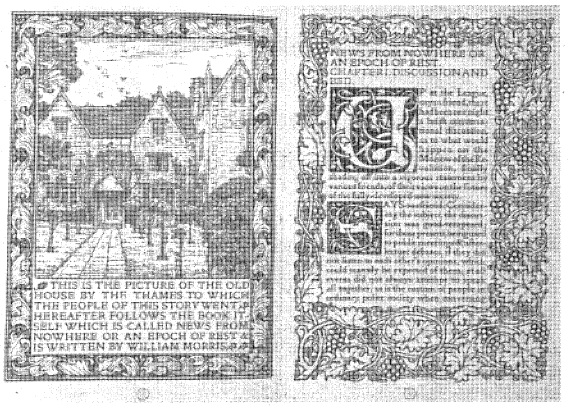
---

[65] W. MORRIS, *ivi,* p.15.



43. Phillip Webb, Red House (1859). Vista.
44. Phillip Webb, Red House (1859). Fachadas.
45. William Morris, *News from Nowhere,* Kelmscott Press (1893).





distintas, en las que se mezclaban veleidades reformistas de la clase media burguesa con influencias del socialismo humanitario, pretendían prefigurar nuevos modelos residenciales que fueran capaces de superar la clásica dicotomía entre el campo y la metrópoli[66]. Sin embargo, el texto que le inspiró de un modo más directo fue la novela de ciencia-ficción de Edward Bellamy, *Looking Backward,* editada en Boston en 1888, que Howard insistió en publicar en Inglaterra, y gracias a la cual quedó fascinado por la idea de una organización de la sociedad sobre bases completamente renovadas, de tipo cooperativo.

En definitiva, el proyecto de Howard se propone crear unas condiciones de vida favorables, capaces de *atraer* adecuadamente a los futuros habitantes. Se trata de la conocida tesis de los tres polos magnéticos, donde la particular propuesta de su autor se presenta como una síntesis superior de las vertientes positivas y recíprocas del ruralismo y de la urbanidad, conciliadas y ensalzadas como valores que cualifican el nuevo conjunto residencial:

> "Al contrario de lo que se cree habitualmente, existen en realidad no sólo dos alternativas -la vida en la ciudad y la vida en el campo-, sino que existe una tercera, en la cual todas las ventajas de la vida más enérgica y activa de la ciudad, añadidas a la belleza y el bienestar del campo, pueden quedar garantizadas en una combinación perfecta."[67]

En el polo magnético "ciudad-campo" sólo podremos encontrar, por tanto, virtudes positivas, como "la belleza de la Naturaleza", "las oportunidades sociales", "los parques fácilmente accesibles", "los bajos precios del suelo", "los salarios altos", "la libertad", "la cooperación", etc. Por otra parte, en términos morfológicos, la ciudad jardín asume la forma simbólica de una circunferencia, confirmando a través de su implantación urbanística su carácter fundacional de ciudad "acabada" (estaba prevista una cantidad limitada de habitantes, a partir de la cual era preciso planificar otro asentamiento), cuyo centro vacío es tratado significativamente como un oasis verde, al tiempo que unos ejes viarios de claro carácter metropolitano (los bulevares) atraviesan amplias zonas verdes:

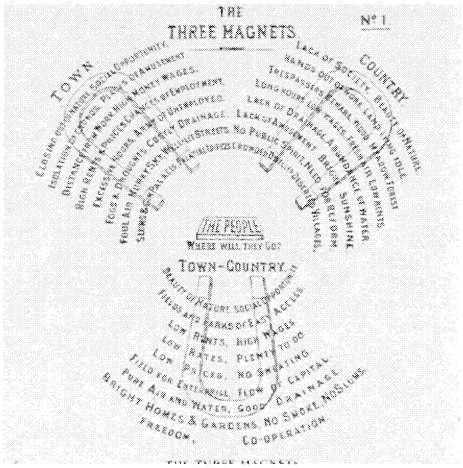
> "La ciudad jardín debe tener una forma circular (...). Seis magníficas avenidas atraviesan la ciudad a partir del centro de la circunferencia, dividiéndola en seis distritos iguales. En el centro se encuentra un espacio circular de unos cinco acres y medio, concebido como un hermoso jardín bien regado. Y, rodeando dicho jardín, cada uno de ellos dentro de amplios terrenos, se encuentran los edificios públicos: el Ayuntamiento, la sala de conferencias y conciertos, el teatro, la biblioteca, el museo, la galería de arte y el hospital. El resto del amplio espacio rodeado por el Palacio de Cristal está ocupado por un parque público."[68]

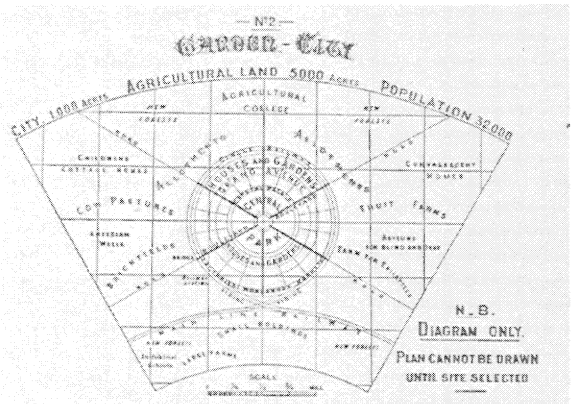
---

[66] Sobre estos temas, véase: S. PIERSON, *The Way Out,* en: H.J. DYOS - M. WOLFF (eds.), *op.cit.*

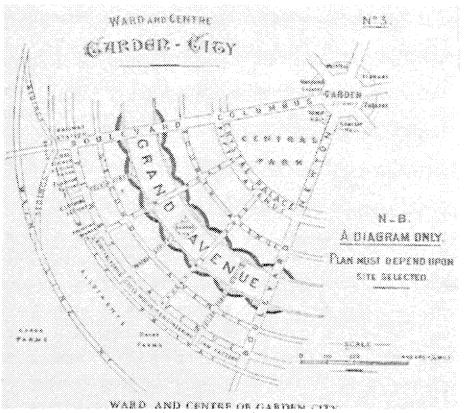
[67] E. HOWARD, *Garden cities of tomorrow* (1902), London, Faber and Faber, 1944, pp.45-46.

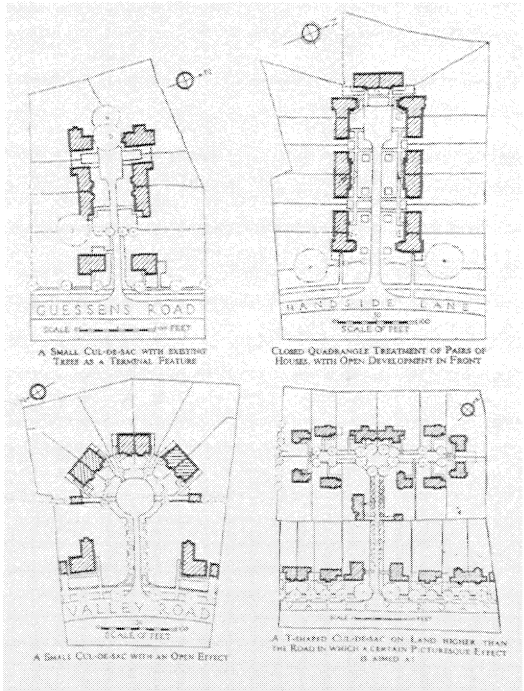
[68] E. HOWARD, *ivi* , pp.51-53.





46. Ebenezer Howard, *Garden cities of tomorrow* (1902). *"The three magnets"*.
47. Ebenezer Howard, *Garden cities of tomorrow* (1902). *"Garden city and rural belt"*.
48. Ebenezer Howard, *Garden cities of tomorrow* (1902). *"Ward and centre of garden city"*.
49. Núcleos residenciales en Welwyn Garden City.





En resumen, el programa prevé la planificación de un éxodo "voluntario" de trabajadores desde la congestionada ciudad; la limitación de los procesos de crecimiento hipertrófico de las metrópolis existentes, manteniendo densidades residenciales muy bajas; el establecimiento de una relación armónica entre el mundo natural y el artificial, sacando el máximo provecho tanto de las ventajas del campo como de la ciudad, por medio de una arquitectura que reafirme las tradiciones de la edificación doméstica inglesa; y la organización de nuevos núcleos habitados según unidades de barrio capaces de conformar comunidades sociales elementales, defendiendo una división urbana por compartimentos, de modo que garanticen su autosuficiencia vital.

Concretamente, a partir de 1899 se constituye la *Garden City Association,* mientras que en 1904 se inicia la construcción de Letchworth, en un terreno comprado por Howard, según proyecto de Raymond Unwin y Richard Barry Parker, única tentativa, junto a la posterior de *Welwyn Garden City*, de hacer realidad las ideas de Howard. Sin embargo, este episodio pronto se convertirá en un testimonio explícito de las limitaciones de la iniciativa: el carácter exiguo de las estructuras productivas, la falta de servicios públicos con un carácter representativo y la arquitectura modesta de sus casas unifamiliares, quedarán muy lejos de la constitución del cuerpo fundacional de una utopía capaz de articular una vía de salida creíble frente a la evolución de la metrópoli, reduciéndose en la realidad -gracias a las zonas verdes y a una mayor tranquilidad- a un "agradable" suburbio dormitorio para las clases medias, empleadas casi siempre en puestos de trabajo localizados en otras ciudades.

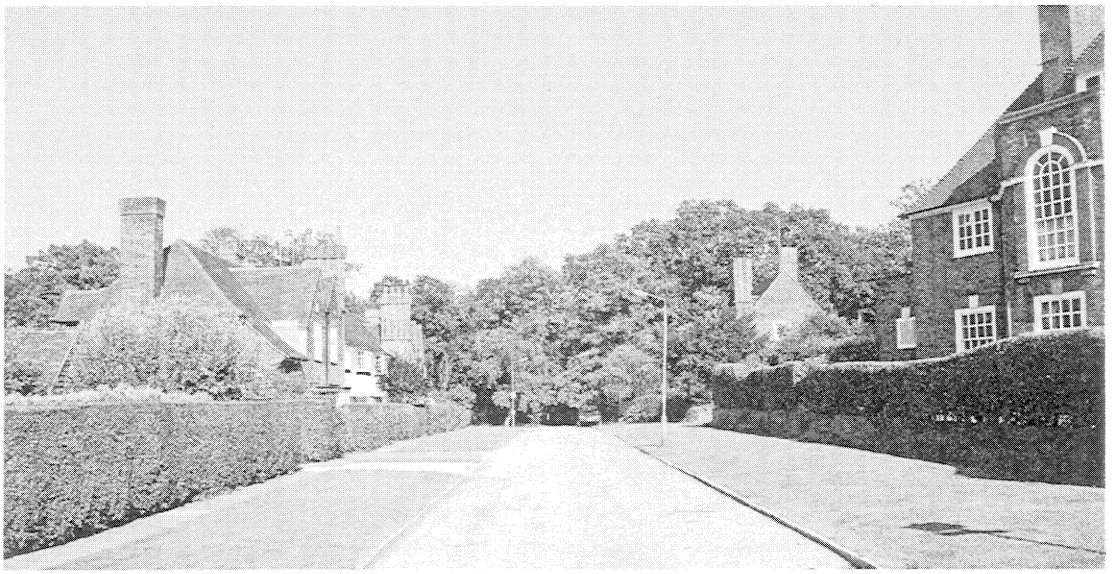
Cabe señalar, sin embargo, que, a diferencia de otras prefiguraciones utópicas, la idea de Howard tiene en cuenta la *necesidad* de garantizar un mínimo nivel de concentración urbana, intentando salvaguardar un criterio de cohesión ciudadana a fin de poder otorgar un sentido al proceso -jamás negado por su autor- de la *urbanización,* sin renunciar de hecho a los nuevos recursos tecnológicos (contrariamente, por ejemplo, a las propuestas de Morris).

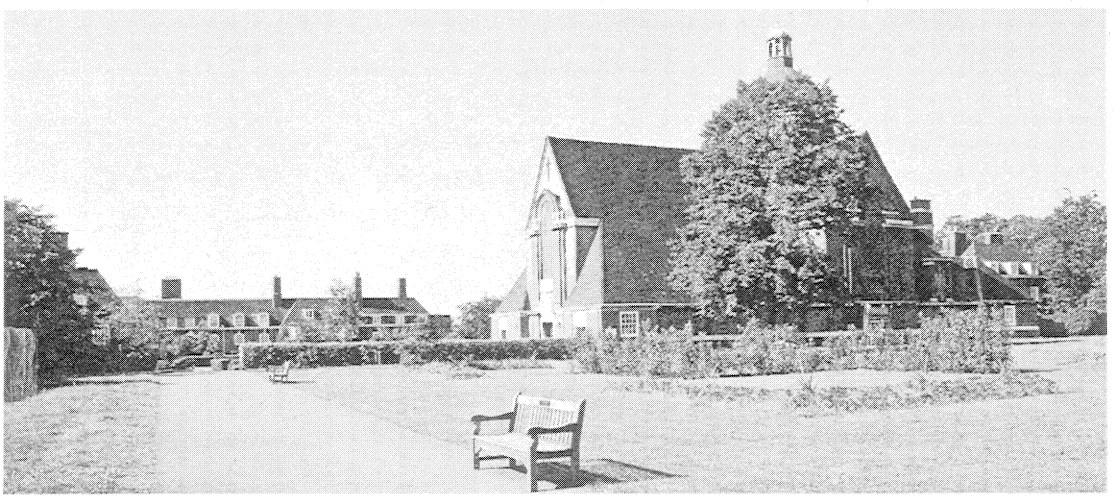
Raymond Unwin seguirá con bastante fidelidad el discurso planteado en términos generales por Howard, centrando su atención cada vez más en el usuario y dando prioridad a sus necesidades *humanas.* La arquitectura debe servir, por tanto, para satisfacer todo aquello que pueda mejorar y hacer más confortable la vida cotidiana, impregnándose de opiniones muy comunes en la época, como el valor indiscutible de las comunidades medievales o la fe en un posible futuro *socialista.* Al interpretar la ciudad como una obra de arte contemporánea, que no puede dejar de recoger la espiritualidad de sus habitantes, Unwin favorece el paso de la idea de ciudad jardín a otra idea en realidad mucho más prosaica: la del suburbio jardín.

El caso de Hampstead Garden Suburb (Unwin y Parker, 1905-1914) confirma la gran impronta de Camillo Sitte en las tesis de este autor:

> "Retrasar individualmente algunos edificios respecto a la calle no sólo produce el efecto de romper la monotonía de la hilera, sino que ofrece además la oportunidad de crear jardines delanteros en algunos edificios, los cuales, si se tratan adecuadamente, resultan encantadores, y también permite introducir vegetación en el ambiente."[69]

[69] R. UNWIN, *Práctica de la planificación urbana,* en la antología de este volumen, p.152.





50-51-52. Parker & Unwin, Lutyens, Baillie Scott y otros, *Hampstead Garden Suburb* (1906 y ss.).

Desaparece aquí toda noción compleja de ciudad, al reducirse dicha experiencia a la referencia nostálgica a las comunidades rurales, en las que se aprecia el embrión de una estrategia organizativa destinada simplemente a crear un cautivador *confort* suburbano. La insistencia de Unwin en la definición tipológica cerrada (tipo patio) de los espacios exteriores, en modelos muy diversos de agregación de las unidades residenciales, en un trazado de calles rico en irregularidades perspectivas, muestra con claridad los objetivos de un bienestar residencial de clase media, ya completamente ajenos a cualquier proyecto de reestructuración a escala "urbana" de las lógicas del habitar.

2. Antología de textos. Londres

August Welby Northmore PUGIN (1812-1852)

Pugin, uno de los principales impulsores del *revival* gótico en Inglaterra, es más importante para nosotros por sus libros, dirigidos a la recuperación de una dimensión ética renovada para la arquitectura, que por su incansable actividad como proyectista y constructor.

Pugin era hijo de un conocido experto en arquitectura gótica, junto al cual empezó a trabajar desde muy joven, diseñando los muebles para la restauración del castillo de Windsor y numerosas escenografías para el Covent Garden (1831). Durante este período, en el cual la pasión por el estudio se mezcla con las aventuras personales (naufraga con un pesquero en el mar del Norte; es encarcelado por deudas; se casa dos veces), termina en 1834, año en que Pugin se convierte al catolicismo. Desde entonces su actividad se centra en la elaboración de numerosos proyectos, libros y construcciones, hasta su muerte, en 1852, sumido en la locura.

Entre sus obras principales destacan: la vivienda propia en Salisbury (1833); el Scarisbrick Hall, en Lancashire (1837-1852), terminada por su hijo Edward; la iglesia de St. Marie en Derby (1838-1839); la iglesia de St. Wilfred en Hulme (1839-1842); 'The Grange' (vivienda del propio Pugin entre 1841 y 1843, en Ramsgate; Alton Towers, residencia de John Talbot, su amigo y mecenas; y, en Londres, la habilitación del Palacio del Parlamento (1840-1868), en colaboración con Ch. Barry.

El texto aquí traducido es un fragmento de *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), dedicado al análisis de todo el utillaje para muebles y complementos realizados en metal. En él, Pugin critica con dureza los diseños contemporáneos, utilizando siempre los ejemplos medievales como paradigma positivo. Para Pugin, la metalistería moderna rompe la coherencia entre las formas y la naturaleza de los materiales, de acuerdo con el modo más propio de trabajarlos y la apariencia auténtica que deben mostrar. Para él, cualquier forma es correcta si expresa en su apariencia lo que realmente es y el procedimiento con que ha sido hecha. El diseño contemporáneo, según Pugin, está desvirtuado por la voluntad de aparentar cosas que no son, de representar mentiras con un afán absurdo de ostentación.

Para Pugin, las formas debían ir acompañados por atributos de sinceridad y de honestidad, y tener, por tanto, una dimensión claramente ética. En busca de estas cualidades, Pugin recurrió al gótico y a la Edad Media como referencias, alimentadas además por el espíritu del cristianismo que las había generado.

Los verdaderos principios de la arquitectura cristiana u ojival
Metalistería y herraje ornamental

(PUGIN, August Welby Northmore ; *The True Principles of Pointed or Christian Architecture : set forth in two Lectures delivered at St. Marie's, Oscott,* London, John Weale, 1841. Edición utilizada para la traducción : PUGIN, Augustus Welby Northmore ; *The True principles of pointed or christian architecture*, London - New York, Academy Editions - St. Martin's Press, 1973, Cap. III, IV, V. pp.22-38).

Los artistas medievales seguían rigurosamente idénticos principios de adaptación del diseño al material y de decoración en todas sus producciones en metal, fuera precioso u ordinario.

Los goznes, las cerraduras, los cerrojos, los clavos, siempre *disimulados en los diseños modernos,* se convirtieron, en la arquitectura gótica, en *exquisitos y hermosos adornos*, no sólo en las puertas y guarniciones de los edificios, sino también en armarios y muebles pequeños.

Los goznes de la primera época cubrían toda la superficie de las puertas con un variado y fluido arabesco. De este tipo son los de Notre-Dame en París, los de la iglesia de Santa Elizabeth en Marburg y las puertas occidentales de la catedral de Litchfield y de la Sala Capitular de York, así como de centenares de iglesias tanto en Inglaterra como en el Continente (figs. 1[1] y 1[3]).

Los goznes de este tipo no son sólo bellos en cuanto a su diseño, sino también *ventajosos en el aspecto práctico.* Según la ley de la palanca, las charnelas modernas de una puerta pueden ser arrancadas fácilmente tirando del borde exterior (fig. 1[2]). Éste no podía ser el caso de los antiguos goznes, que abarcaban toda la anchura de la puerta, y estaban empernados por diversos puntos. En las puertas de los graneros y en las verjas todavía se utilizan, aunque están desprovistos de cualquier elegancia en la forma, pero han sido religiosamente desterrados de los edificios públicos por su fealdad, tan sólo porque la actual generación de artistas no se vale del mismo ingenio de épocas anteriores en la interpretación de *lo útil* como vehículo de lo bello. Las mismas observaciones son válidas para las cerraduras, que ahora se ocultan y empotran en los montantes de las puertas, a menudo ahuecados para albergarlas (fig. 1[4]).

Una cerradura era un objeto en el que los antiguos herreros se deleitaban, ejercitando los últimos recursos de su arte. Las cerraduras de los cofres eran generalmente las más elaboradas y bellas. Todavía se conserva un espléndido ejemplo de cerradura antigua en Beddington Manor House, en Surrey, que está grabada en el trabajo de mi padre en Examples. En las iglesias es frecuente

encontrar cerraduras embellecidas con grabados de escenas sagradas, con las más ingeniosas estratagemas mecánicas para ocultar el ojo. Las llaves también se adornaban convenientemente, aludiendo a las cerraduras a las que pertenecían; e incluso las guardas se convirtieron en preciosos emblemas e iniciales (fig. 1[5]).

En todo el antiguo herraje ornamental es posible apreciar un peculiar modo de ejecución, admirablemente adaptado al material, y bastante distinto del de la piedra o la madera. Por ejemplo, las tracerías se producían mediante la superposición de diferentes capas de láminas horadadas (fig. 1[6]).

Las hojas y flores no se *tallaban* o *modelaban* para luego *moldearlas,* sino que se recortaban en delgadas láminas de metal y se doblaban con alicates (figs. 2[1] y 2[2]), mientras que las líneas de corte se burilaban o se soldaban por encima. De este modo se reproducía la ligereza, naturalidad y precisión de la vegetación real con un coste mucho menor que el del pesado follaje uniforme, generalmente moldeado y grabado. Asimismo, puede apreciarse que los indispensables cerrojos del herraje siempre se dejaban a la vista y se ornamentaban. Los pernos, los clavos y los roblones, lejos de ser feos, debidamente tratados son hermosos elementos de adorno y activos enriquecimientos (fig. 2[3]).

Las tracerías grandes se elaboraban con hierro redondo, como un pedúnculo doblado en las intersecciones, o con barras de hierro plano de diferentes espesores, clavadas unas junto a otras, y con los bordes achaflanados mediante limado.

Las verjas no eran *vaciados de exiguas tracerías de piedra* (fig. 2[4]), sino elegantes combinaciones de barras de metal, reguladas según su fuerza y resistencia (fig. 2[5]).

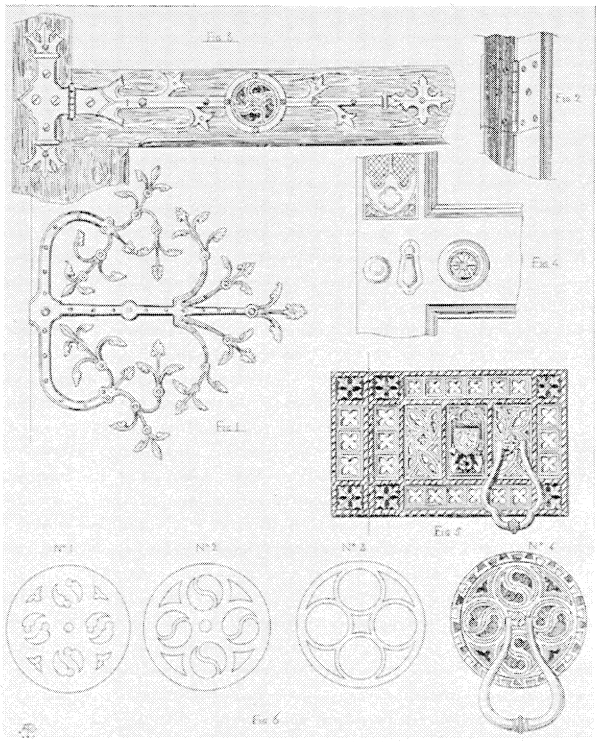
Alrededor de los sepulcros había gran número de bellos ejemplares de este estilo de enrejado, y la abadía de Westminster era rica en tales ejemplos, pero fueron desmontados y vendidos para chatarra por orden del que entonces era deán, y ni siquiera se respetó el delicado arabesco perteneciente al sepulcro de la reina Leonor (fig. 2[6]). La reja de hierro del sepulcro del rey Eduardo IV, en la capilla de San Jorge, en Windsor, es un magnífico ejemplo del antiguo herraje.

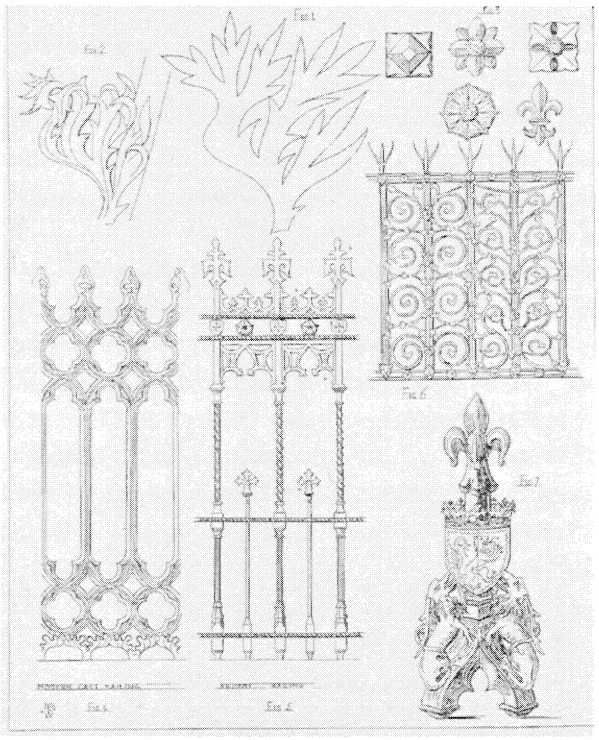
Los morillos (fig. 2[7]), que sustentaban la leña en el hogar, o las parrillas para el carbón, eran con frecuencia de espléndido diseño. Los adornos eran generalmente heráldicos, y era habitual trabajar con latón las piezas más delicadas para realzar el color y la riqueza del resultado.

Éstos contrastan sorprendentemente con las incoherencias de los hogares modernos, que a menudo representan diminutos alzados de edificios almenados o eclesiásticos con torreones, aspilleras, ventanas y portales, en un espacio de cuarenta pulgadas.

El guardafuego es una especie de parapeto almenado, con un portal en cada extremo, la punta del atizador es un afilado pináculo y en la cúspide de las tenazas hay un santo. Es imposible enumerar la mitad de los absurdos de los metalistas modernos, derivados de la disparatada idea de *enmascarar* los objetos de utilidad en lugar de *embellecerlos.* ¡Cuántos objetos de uso corriente son monstruosos y ridículos sólo porque el artista, en vez de buscar *la forma más práctica* y *luego adornarla,* incorpora alguna prodigalidad para *ocultar la finalidad real del objeto!* En un reloj, no es insólito que se moldee un guerrero romano en un veloz carro, en cuyas ruedas, tras una minuciosa inspección, es posible leer las horas; o que se reduzca el alzado de una catedral a unas pocas pulgadas de altura, con la esfera

Fig. 1-2.





del reloj ocupando la posición de un magnífico rosetón. Probablemente, el inventor de este reloj nunca pensó que, de acuerdo con la reducción del edificio, la esfera podría medir casi 60 metros de diámetro, un monstruo capaz de aniquilar las proporciones de cualquier edificio que sea posible erigir. Pero esto no es nada comparado con lo que continuamente se engendra en las inagotables minas del mal gusto: Birmingham y Sheffield. Pináculos para escribanías, monumentales cruces para quinqués, muros piñón colgados de tiradores de puertas, y cuatro portales y un grupo de columnas para sostener una lámpara francesa; mientras que un par de *pináculos* que sustentan un arco se consideran un escariador de diseño gótico, y una composición nervada de cuatrifolios y tracerías flabeliformes, un banco de monasterio. Quienes diseñan estas abominaciones jamás tienen en cuenta la escala relativa, la forma, la finalidad, o la armonía de estilo; con la simple incorporación de un cuatrifolio o de un arco agudo, el objeto, cuyo perfil y estilo nunca habían sido más modernos ni más degradados, se considera y se vende inmediatamente como gótico.

No sería impropio mencionar otros disparates, que no estarían fuera de lugar a pesar de no pertenecer a la metalistería, como los denominados papeles para techos de diseño gótico, donde la lamentable caricatura de un edificio ojival se repite desde el zócalo hasta la cornisa en gloriosa confusión (puerta sobre pináculo y pináculo sobre puerta). Es el gran favorito de hoteleros y taberneros. Los papeles sombreados son, en principio, defectuosos; por lo que, como el papel se coloca en una habitación, el ornamento debe oscurecerse a menudo por la cara iluminada.

La variedad de estos miserables diseños es sorprendente; y, puesto que el gasto de cortar un bloque para una mala figura es el mismo, si no mayor, que para una buena, no existe ni la sombra de un pretexto que justifique su continua reproducción. Una breve reflexión debe poner de manifiesto lo disparatado de *repetir una perspectiva* sobre una gran superficie desde centenares de puntos de vista diferentes: un entrepaño o una pared pueden enriquecerse y decorarse a voluntad, pero siendo tratados siempre de modo coherente.

Los papeles aterciopelados son excelentes sustitutos de las antiguas colgaduras, pero en ese caso deben constar de un diseño *sin sombras,* con las formas aligeradas mediante la introducción de colores armoniosos. Los luminosos manuscritos de los siglos XIII, XIV y XV podrían proporcionar un gran número de exquisitos diseños para este propósito.

Estas observaciones son aplicables a las alfombras modernas, cuyos diseños son generalmente *sombreados.* Nada puede ser más ridículo que caminar sobre una *bóveda aparentemente invertida,* o los follajes altamente aligerados y las tracerías dentadas en la decoración de un suelo.

Las antiguas baldosas son bastante consecuentes con su finalidad, ya que se adornan simplemente con un diseño sin relieve aparente, sólo mediante el *contraste de colores*, y las alfombras podrían ser tratadas exactamente de la misma manera. Las alfombras de Turquía, que son, con mucho, las más elegantes entre las que actualmente se fabrican, no tienen sombras en su diseño, sino sólo una intrincada combinación de intersecciones coloreadas.

La tapicería moderna, una vez más, se ha convertido en un sorprendente vehículo del gusto nocivo e insignificante, especialmente cuando se ensayan sutilezas.

Para disponer las cortinas, con coherencia y verdadero gusto, es necesario reflexionar sobre su uso e intención: penden tras las ventanas y otras aberturas para evitar el paso del frío y del viento, y como no siempre es necesario que estén corridas, se cuelgan de argollas que se deslizan por una varilla, siendo posible correrlas o descorrerlas a voluntad ; puesto que necesariamente debe haber un espacio entre esta varilla y el techo, a través del cual pasaría el viento, se ha inventado una caja de madera delante de la cual se cuelga una doselera para evitar el paso del aire.

Las cortinas pueden ser de materiales ricos o sencillos, fimbriadas densa o ligeramente, bordadas o no con cargas heráldicas, según el lugar donde deban colgarse, pero su uso real debe ser rigurosamente salvaguardado. Por lo tanto, los modernos sistemas de suspensión de enormes pliegues de tela sobre las varas son completamente contrarios al uso y finalidad de las cortinas, y de pésimo gusto, y el único propósito al que responden los interminables festones y las arracimadas borlas es aumentar las facturas y los beneficios de los tapiceros, inventores de estas estrafalarias y repugnantes colgaduras, que no son sólo inútiles para la protección del frío en el aposento, sino que se convierten en almacenes de gruesas capas de polvo, y en Londres son con frecuencia baluartes para los parásitos.

No es menos ridículo ver baldaquines de sepulcro y retablos erigidos sobre las ventanas, en lugar de la apropiada doselera o del baldaquín de antaño. Resulta oportuno explicar el origen y la conveniente aplicación del fleco, poco comprendida. El fleco, en su origen, no era otra cosa que el borde descosido de la tela, lazado en manojos para evitar un mayor enmarañamiento. Ello sugirió la idea de fabricar el fleco a modo de ribete ornamental, pero el buen gusto requiere *un diseño y una aplicación consecuentes.*

En primer lugar, el fleco nunca debe constar de *partes gruesas,* sino sencillamente de hebras lazadas en diseños ornamentales.

En segundo lugar, un fleco ancho debe suspenderse de una doselera estrecha.

En tercer lugar, una doselera no debe constar totalmente de flecos, puesto que el fleco sólo puede utilizarse como ribete ornamental de determinados tipos de tela.

En cuarto lugar, el fleco no debe coserse *sobre* la tela, sino siempre *en los bordes.* Es admisible en el remate superior.

Volviendo a la metalistería, es necesario reflexionar sobre el empleo de la fundición, cuya invención es de gran valor mecánico, pero de escasa aplicación ornamental.

El hierro es un material mucho más recio que la piedra, por lo que es necesaria una cantidad mucho menor para conseguir la misma resistencia; en consecuencia, los parteluces de las tracerías de fundición deben reducirse, mostrándose así excesivamente ligeros, desprovistos de sombras, y desproporcionados respecto a las aberturas en las que se fijan. Si, para resolver estos inconvenientes, las piezas de fundición se construyen de las mismas dimensiones que las de piedra, se incurre en una enorme incoherencia con respecto al material y, lo que es un argumento mucho más poderoso para la mayoría de la gente: se triplica su coste habitual.

Por otra parte, todas las piezas de fundición deben carecer de ese efecto de luz y sombra que es consecuencia de un vigoroso relieve y de profundos hundimientos, tan necesario para causar una buena impresión.

Asimismo, la fundición es una fuente de continua repetición, un elemento subversivo de la variedad e imaginación del diseño gótico. Un molde para piezas de fundición es un objeto costoso; una vez obtenido, debe ser elaborado. Por ello se coloca la misma ventana en un invernadero, en una casa de portero, en una iglesia y en una habitación; la misma hoja, unas veces perpendicular, otras horizontal, otras suspendida, otras de canto; aunque, según los principios del diseño puro, estas posiciones diversas requieren tratamientos distintos.

La fundición es un fraude; nunca o rara vez se deja vista. Se difraza con pintura, como si fuera piedra, madera o mármol. Esto es, simplemente, una falacia, y el rigor de la arquitectura gótica o cristiana se opone totalmente a cualquier engaño: es mejor una pequeña ostentación, sustancial y consecuente, verosímil, que una grande, pero falsa. La fingida magnificiencia de mal gusto estimula a las personas a adoptar una apariencia de ornamento por encima de sus recursos o de su posición, y por esta razón todas esas parodias de esplendor llegan incluso a las viviendas de las clases más bajas de la sociedad. El ornamento deslumbrador, ostentoso y de oropel nunca había estado tan en boga como en la actualidad, hecho que desacredita todas las ramas del arte y de las manufacturas, y que debería ser corregido mediante una seria reflexión de quienes desean conocer los principios legítimos del arte restaurado.

Reparemos ahora brevemente en las delicadas obras de los antiguos orfebres y plateros. Puesto que los reformadores y puritanos no nos legaron nada -sólo el nombre de los gloriosos altares y ornamentos que antiguamente enriquecían nuestra catedral y otras iglesias-, y puesto que la violencia revolucionària y herética fue casi igualmente destructiva en el Continente, excepto en unos pocos lugares que preservaron sus antiguos tesoros, deberíamos ser incapaces de concebir el arte, el talento y las exquisitas bellezas de esta clase de ornamentos eclesiásticos. En la sacristía de Aquisgrán hay un tesoro de inestimable valor, consistente en altares, relicarios, cruces, coronas, ampollas, cálices, píxides, libros de los Sagrados Evangelios, paces e imágenes esmaltadas de plata, realizados durante los períodos más depurados del arte cristiano, en los que la exquisitez del material era eclipsada únicamente por la del diseño. Enumerar una décima parte de estas maravillosas obras de orfebrería ocuparía demasiado tiempo para mi actual propósito, pero haré algunos comentarios para aclarar la intención de mi conferencia.

Su construcción y realización es, decididamente, de *índole metálica.* El ornamento se produce *horadando, engastando, grabando y esmaltando:* muchas piezas se formaban primero con finas láminas de metal, y luego se modelaban con los alicates. El grabado es un estilo ornamental característico del metal. Los antiguos orfebres fueron indudablemente los inventores de las actuales planchas estereotipadas. Incrementaron la fuerza de los grabados ornamentales, vaciando el fondo en determinadas partes y rellenándolo con esmaltes de color. El grabado adjunto de una antigua píxide muestra el estilo del trabajo con plata realizado durante la Edad Media. Hay exquisitos ejemplos de pies de cáliz esmaltados con motivos sagrados en la sacristía de la catedral de Maguncia, y un relicario circular en Aquisgrán, que el doctor Rock considera que pudo haber sido usado como paz, y que es un ejemplar sobresaliente del arte del esmaltado. Las cubiertas de los grandes libros de los Sagrados Evangelios se enriquecían con grabados, esmaltes e incluso con joyas: la crucifixión de Nuestro Señor

en el centro, y los emblemas de los Evangelistas en las esquinas de un elaborado margen. Piedras preciosas de toda clase se tachonaban en estos ornatos, ofreciendo una maravillosa combinación de riqueza y belleza, obtenida con esmalte de oro de varios colores y gemas centelleantes, de acuerdo con el más puro diseño y el efecto más armonioso.

Estos tesoros, que ahora sólo Aquisgrán posee, no son superiores a un gran número de espléndidos ornamentos eclesiásticos antiguamente existentes en las principales iglesias de esta región, pero que cayeron presas del rapaz tirano Enrique y de sus cómplices, en el naufragio general de la religión y el arte ocurrido en el momento de su lamentable cisma.

Los plateros no son artistas. Elaboran cucharas panduriformes, jícaras rechonchas, incómodas soperas y refrigeradores para la vinificación. Sus bandejas de mal gusto se recubren de desgarbado rococó, orlado con un confuso diseño de uso universal que bien podría denominarse, condescendientemente, el *sempiterno Sheffield.* Angarillas, teteras, candelabros, salseras, bandejas, salvillas y grandes teteras son ribeteados con ese insignificante diseño que, herido de muerte, ni siquiera posee el mérito del relieve. Al igual que todo lo demás, la platería se ha convertido en un mero negocio, y el arte ha sido excluido inflexiblemente de sus planes.

Antiguamente, los herreros eran grandes artistas, como, por ejemplo, Quentin Matys, cuyo hermoso brocal permanece frente a la catedral de Amberes y su espléndido grabado del sepulcro de Nuestro Señor es el mejor ornamento del museo de esta ciudad. Quentin Matys no es, sin embargo, de nuestra generación. Si necesitas un objeto elaborado con hierro algo distinto de lo normal, y vas a un herrero a quien le expones tus deseos e intenciones, la mirada distraída del desdichado mecánico pronto te convencerá de que el labrado de una herradura es lo máximo a que alcanza su erudición en los misterios de la herrería. Entonces le preguntas por otro herrero, por una *mano decisiva,* y si fuese lo suficientemente sensato como para comprender tu intención, te diría que lo que deseas está totalmente fuera de su línea, que él sólo elabora un determinado tipo de cerradura, y que no cree que haya un solo hombre en el oficio capaz de encargarse de este trabajo, que después de todo es quizá una simple copia de una pieza ordinaria de antiguo herraje. Esta es la auténtica imagen de la mayoría de los artesanos del siglo XIX, la era ilustrada de las asociaciones mecánicas y científicas.

Las asociaciones de mecánicos son una mera estratagema destinada a corromper las mentes de los operarios con doctrinas paganas y radicales. La Iglesia es la verdadera asociación de mecánicos, la más antigua y la mejor. *Fue la principal escuela en la que se formaron los grandes artistas de los días de fe.* De acuerdo con sus consejos, ellos dedicaron las más maravillosas obras de su arte a la gloria de Dios, y con nuestra fervorosa oración, la Iglesia podría cultivar de nuevo, como antaño, los talentos de sus hijos para el progreso de la religión y el bienestar de sus propias almas. Sin tales resultados, los talentos son inútiles y las mejores obras de arte se convierten en una abominación.

Textos del autor

PUGIN, A.W.N. *Contrasts, or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and corresponding Buildings of the Present Day, showing the Present Decay of Taste*, London, 1836.

PUGIN, A.W.N. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London, 1841.

PUGIN, A.W.N. *An Apology for the Revival of Christian Architecture,* London, 1843.

PUGIN, A.W.N. *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Furniture,* London, 1844.

PUGIN, A.W.N. *Floriated Ornament,* 1849.

Textos críticos

ATTERBURY, P.(ed.) *A.W.N.Pugin: Master of Gothic Revival*, New Haven, Yale University Press,1996

CLARK, K. *The Gothic Revival*, London , Constable 1928, Penguin 1962.

FERREY, B. *Recollection of A.N. Welby Pugin and his Father, August Pugin,* London, 1861.

FURNEAUX JORDAN, R. *Victorian Architecture,* Harmondsworth, 1966.

GLOAG, J. *The English Tradition in Architecture,* London, 1963.

GWYN, D. *Lord Shrewsbury, Pugin and the Catholic Revival,* 1946.

MONEO R.-SOLA MORALES I. *Apuntes sobre Pugin, Ruskin, Viollet le Duc*, Barcelona, ETSAB,1975.

SUMMERSON, J. "Pugin at Ramsgate", *Architectural Review CII*, abril 1948.

TRAPPES-LOMAX, M. *Pugin, a Mediaeval Victorian,* London, 1933.

John RUSKIN
(1819-1900)

Nacido en Londres en el seno de una familia adinerada, muy pronto reveló sus precoces dotes artísticas y literarias. Durante la década de los treinta realizó diversos viajes por toda Europa, y posteriormente estudió en Oxford, donde llegaría a ser profesor de historia del arte. En 1837 publica una serie de artículos titulados "The Poetry of Architecture" en el *Architectural Magazine*, y en 1839 gana el Newdigate Prize. Ese mismo año conoce a Wordsworth, y al año siguiente a Turner, que serán las dos amistades que más le influirán.

En 1843 comienza la publicación de *Modern Painters,* la serie de libros que -entre esta fecha y 1860- ofrecerá la formulación de sus teorías estéticas relacionadas con los artistas contemporáneos, y que pronto inspirará a William Holman Hunt, a John Everett Millais, y a Dante Gabriel Rossetti el deseo de emular la mezcla, realizada por Tintoretto, de realismo visual y elaborado simbolismo. Éstos serán precisamente algunos de los artistas -además de Turner, su gran pasión estética- que Ruskin defenderá con más ahínco en los años venideros.

En 1849 publica *The Seven Lamps of Architecture*, y a partir de esta fecha pasa largas temporadas en Venecia, realizando los estudios de la historia y la arquitectura de la ciudad que confluirán en la publicación (entre 1851 y 1853), de *The Stones of Venice.* A medida que avanza la década de los sesenta, Ruskin se dedica cada vez más a la reflexión política, económica y social, con publicaciones como los *Essays on Political Economy* (1862-63, reunidos en libro en 1872) o *Time and Tide* (1867), y con la realización de numerosos programas prácticos, que revelan un compromiso cada vez más firme y exhaustivo, que no decaerá con el pasar de los años. Durante esta época, ejerce también el profesorado en Oxford, actividad que, sin embargo, deberá interrumpir en múltiples ocasiones por diversas causas, desde las luchas políticas o estéticas (es famoso su radical enfrentamiento con Whistler) hasta sus cada vez más frecuentes problemas de salud.

Durante la década de los ochenta publica sus conferencias de Oxford con el título de *The Art of England*, que incluyen extensos y elaborados comentarios sobre la obra de Hunt, Rossetti, Burne-Jones, y otros artistas victorianos, y hacia 1885 comienza la redacción de *Praeterita*, su autobiografía.

Polígrafo excepcional, sus obras completas ocupan treinta y nueve volúmenes, entre los que se encuentran estudios sobre los temas más variados, desde el arte y la arqueología hasta la política o la mineralogía. Personalidad compleja, escribió con una prosa tan emotiva como brillante, defendiendo ideas a menudo utópicas y contradictorias desde el punto de vista social e histórico, pero

siempre cristalinas desde el punto de vista de su compromiso ético con la realidad artística y social. Así, de sus teorías estéticas debemos recordar principalmente su contraposición entre la sociedad industrial disgregada, a la que corresponde un arte mercantilizado, y la unidad cultural del gótico, cuya arquitectura revela la propia condición del arte como expresión de la moralidad, que es sin duda una de las ideas clave del pensamiento de Ruskin.

Prerrafaelitas

(RUSKIN, John ; *Pre-Raphaelites,* en: *The Three Colours of Pre-Raphaelitism,* 1877. Edición utilizada para la traducción : RUSKIN, John ; *The Lamp of Beauty: Writings on Art,* London, John Evans Ed., Phaidon Press, 1959, 1995, pp.160-168.)

No hace mucho estuve en una casa de campo en la que, a cada lado de la ventana del salón, había un cuadro perteneciente a lo que, en el siglo XIX, debería llamarse viejos tiempos, es decir, la *Anunciación* de Rossetti y la *Muchacha ciega* de Millais, mientras que en la misma habitación, en la esquina de la chimenea, había un pequeño dibujo de un baile de boda, de Edward Burne-Jones.

La primera de las pinturas que he mencionado, la *Anunciación* de Rossetti, fue, a mi entender, una de las primeras de la llamada escuela *prerrafaelita* que atrajo algún tipo de atención del público. La situada frente a ella, la *Muchacha ciega* de Millais, es de las más características de esta escuela en su más pura esencia. Y la tercera, aunque menor y poco importante, no deja de ser representativa en sus cualidades esenciales del pensamiento del más grande de los maestros que esta escuela ha dado.

La *Anunciación* de Rossetti difiere de cualquier concepto previo del tema que yo conozca, en la representación del ángel despertando a la Virgen de su sueño, para darle su mensaje. El mensajero difiere también de los otros ángeles, tal como se suelen representar comúnmente, al no depender, para reconocer su carácter sobrenatural, de la introducción de alas de pájaro en sus hombros. Si por algo debemos reconocerlo como un ángel es por la simple expresión de juventud en su rostro y, a la vez, de seria humanidad. Ni su cuerpo es transparente, ni su presencia luminosa, ni sus ornamentos dorados; viste una túnica lisa y larga, de color blanco; proyecta una sombra normal y natural, y aunque bajo sus pies hay unas llamas que lo elevan, de modo que no llega a tocar el suelo, la Virgen no las ve.

Ella es una muchacha inglesa, no judía, de dieciséis o diecisiete años, de belleza tan pálida y pensativa como Rossetti fue capaz de imaginar. Está medio erguida, no sobresaltada, al ser despertada, y no está mirando al ángel, sino sólo pensativa, con la mirada soñadora, acaso creyendo que se encuentra en medio de un extraño sueño. La luz de la mañana llena la habitación, y muestra, a los pies de su pequeño camastro, su obra bordada, que ella dejó la noche anterior, y un lirio vertical.

Vertical, precisamente vertical, al igual que los lados del marco, al igual que la silueta planeando del ángel, al igual que el escorzado primer plano de la Virgen misma. Ha sido estudiado

-puesto que ha sido estudiado- con un delgado ejemplar; y la colcha revuelta tiene pliegues angulares confusos, lo que no insinúa ninguna gracia de niña. Por ello, para un espectador poco inclinado al elogio de la estéril verticalidad y acostumbrado, al contrario, a esperar resplandor en los arcángeles y gracia en las vírgenes, la primera impresión de este diseño debe ser extremadamente desagradable, y la primera impresión es, en la mayoría de los aficionados al arte actuales, probablemente la última.

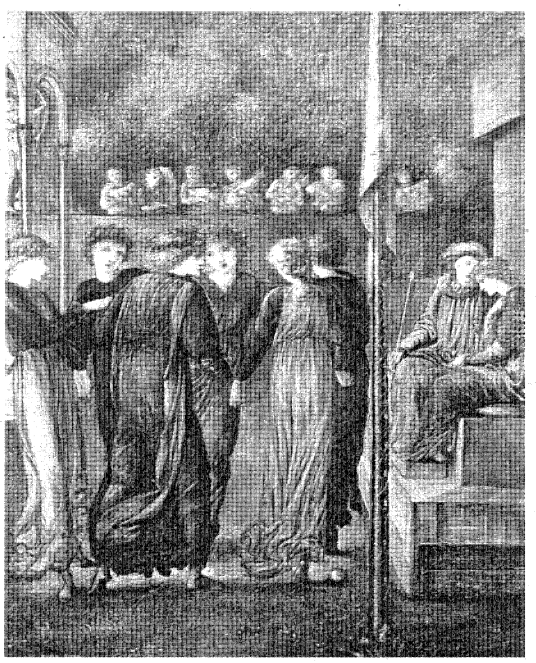
El fondo de la segunda pintura *(Muchacha ciega,* de Millais), es la campiña inglesa, rodeada por las ordenadas casas de un pueblecito próspero, en un distrito rural londinense. No tengo ninguna duda de que corresponde a un paisaje real, situado a no más de 30 kilómetros de Londres, y pintado en su mayor parte *in situ.* Las casas carecen totalmente de interés, aunque son decentes y limpias, como deberían ser los hogares humanos.

La campiña es un terreno espacioso de pastos desiguales, con un par de asnos pastando y una o dos vacas, y al lado de la carretera que la cruza, la muchacha ciega está sentada para descansar un rato. Es una simple mendiga, ni poética ni maliciosa; al ser una viajera con un instrumento musical encajaría, creo, en la descripción general de cualquier vagabundo, una muchacha entre dieciocho y veinte años, de facciones muy normales, simplemente descansando, como cualquiera de nosotros, no porque esté muy cansada, sino porque el sol ha salido en este momento tras un chaparrón y el olor de la hierba es agradable.

El chaparrón ha sido fuerte y todavía lo es a lo lejos, donde el doble arco iris, muy brillante, se ve sobre un fondo de nubes tormentosas. La hierba húmeda está esplendorosa con el sol recién salido; es un mediodía en su estado más puro, los mismos asnos bañados de humedad provocan el efecto de un prisma en sus dorsos toscos, mientras pastan; las hierbas silvestres, al lado de la muchacha, brillan como un esmalte bizantino encajado en verónica azul. Su cara erguida, toda ella brillando con la luz que busca su camino a través de sus pestañas humedecidas por la lluvia. Está muy quieta, tan quieta que una radiante mariposa se ha posado en su hombro y toma allí el tibio sol. Contra su rodilla, en la que reposa el desdichado instrumento de la mendicidad (un acordeón), se apoya un niño cuya edad es la mitad de la suya: su guía. Indiferente al sol o a la lluvia, está cansado de esperar. Apenas se ve la mitad del perfil de su cara, que es absolutamente inexpresiva, pero no por ello menos hermosa.

Ambas pinturas son óleos. La tercera, *La Boda* de Burne-Jones, es una pequeña acuarela, apenas un esbozo, pero con toda la profundidad y el colorido posibles. Este esbozo es mucho menos representativo del nivel artístico de Burne-Jones que cualquiera de los dos óleos ya descritos, en los que sus autores han invertido mucho más tiempo y esfuerzo, mientras que esta acuarela ha sido quizá pintada en una tarde de verano. Mide apenas 15 por 9 centímetros; las figuras son de un tamaño similar a las de los altares de Fra Angélico o de otros, y las cabezas, del tamaño de una moneda de Corinto o Siracusa. Los novios aparecen en un trono ligeramente elevado, a un lado del cuadro, la novia situada más cerca de nosotros; su cabeza se ve de perfil, un poco inclinada. Delante de ellos, las tres damas de honor y los pajes bailan en círculo cogidos de la mano, descalzos y vestidos con largas túnicas de tono azul oscuro. Sus siluetas apenas se destacan sobre el fondo oscuro, que es una mezcla intencionada de sombras y luces, tal como el artista ha querido colocarlas, sin que

3. Edward Burne-Jones, *The King's Wedding* (1870).
4. Dante Gabriel Rossetti, *The Annunciation (Ecce Ancilla Domini)* (1849-50).
5. John Everett Millais, *The Blind Girl* (1856).



representen, según creo recordar, nada en particular. El tono denso de la obra deja varias de las caras en la oscuridad, y ninguna de ellas está dibujada con excesivo cuidado, ni siquiera la de la novia, aunque en su caso es suficiente, eso sí, para mostrar que sus rasgos son, por lo menos, tan bellos como los de una diosa griega, mientras que la profundidad del distante fondo destaca su pálido semblante a la débil luz de la luna. Las flores azules y blancas de su estrecha diadema, aunque son *simplemente* blancas y azules, brillan, no se sabe por qué, como gemas. El novio se inclina un poco para mirarla, de modo que podemos ver su rostro de frente, y también que la ama.

Siendo tal el esfuerzo y el diseño respectivo de los tres cuadros -aunque de momento no entro a considerar ninguna cuestión que tenga que ver con su destreza manual-, creo que el lector debe percibir que, como obras de artistas jóvenes, presentan -incluso vinculado a las reglas académicas- una suerte de reto luterano hacia los entonces reconocidos como maestros en todas las escuelas europeas de arte: quizás demasiado estridente y petulante en su tono, pero curiosamente resoluto y estable en su triple fraternidad.

En efecto, nos hemos acostumbrado, desde que estas tres pinturas fueron exhibidas por primera vez, a muchas formas de innovación, tanto agradables como desagradables ; pero considérese, en aquellos tempranos tiempos, que las personas piadosas estaban acostumbradas a ver vírgenes vestidas con ropas azules escrupulosamente plegadas, de exquisita caída y ribetes bordados de oro, y también a encontrarlas sentadas bajo los arcos de la más exquisita arquitectura de Bernini, y a observarlas reverentemente recibiendo el mensaje del ángel, con las manos cruzadas sobre el pecho, en las posiciones más gráciles, con los misales que estaban leyendo abiertos sobre sus rodillas; considérese, repito, el *shock* en el sentimiento de estas personas de mente delicada cuando se les pedía imaginar una Virgen despertando de su sueño en un camastro, en una habitación sencilla, sorprendida por inesperadas palabras y por una fantasmal presencia que ella no comprendía, preguntándose qué tipo de saludo estaba recibiendo.

De nuevo, considérese, respecto a la segunda pintura, que los entendidos poseedores de obras de reputación reconocida, realizadas por los antiguos maestros, clásicamente catalogadas como *paisaje con figuras,* consideraban como ley eterna del arte que tales pinturas debían consistir en una simple piedra junto la que crece un castaño español, y tres bandidos con casco y plumas, o un templo corintio, construido junto al mar, con la reina de Saba debajo, preparándose para embarcar y visitar a Salomón, todo ello ensombrecido con barniz de ámbar; imagínese la consternación inicial y la indignación final de estos *cognoscenti* al solicitárseles contemplar detenidamente y hasta el último jirón de su túnica, con el objeto principal de calificar un cuadro terminado, a un vagabundo que debería ser enviado inmediatamente al orfanato, y hierba realmente verde y flores azules, tal como las podemos ver cualquier día en la campiña inglesa.

Y, finalmente, permítasenos imaginar, si la imaginación no nos falla, la mucho mayor y más intensa indignación de un público acostumbrado a contemplar habitualmente pinturas de bodas realizadas con la pompa y el esplendor estrictamente cristianos, con un obispo como oficiante, asistido por un deán y por un diácono; el recato de la novia expresado por el velo del más caro encaje *valenciennes,* y las ropas de las damas de honor diseñadas por el mejor artista parisino, completados

con petirrojos rellenos o finezas similares; piensen con qué sentido de inaudita impropiedad el público británico habrá recibido el cuadro de una boda en la que la novia ostenta una simple corona de flores, en el que las damas de honor bailan descalzas, y donde nada se sabe del novio, ni se puede imaginar, excepto su amor.

Es tal la manifiesta oposición y el carácter antagónico de estos tres cuadros (y admitiendo, lo cual yo le pediría al lector que hiciera por un momento, que su valor y capacidad real son considerables), que seguramente se convierte en un asunto de no poco interés descubrir cuál es el espíritu que tienen en común, que, reconocido como revolucionario en las mentes de los artistas jóvenes, les llevó, con mayor o menor firmeza, a constituirse en sociedad parcialmente monástica, parcialmente predicatoria, denominada *prerrafaelita;* y también reconocida como tal con indignación por el público, hasta el punto que llegó a ser contemplada con varios grados de desprecio -que se convirtió en enfado (como ofensa a la dignidad personal), y en algunos casos amargura- entre algunas clases de personas, llegando incluso a un cierto tipo de rechazo instintivo.

Yo creo que el lector descubrirá, reflexionando sobre ello, que realmente existe sólo un impulso común y compasivo en estos tres cuadros, por otra parte tan distintos en propósito y ejecución. Y este vínculo fraternal, si se reflexiona cuidadosamente, se descubrirá que es un esfuerzo de los jóvenes artistas por representar -mientras posean la voluntad y la capacidad- las cosas tal como son, o eran, o pueden ser, y no, de acuerdo con las costumbres de sus instructores y los deseos del público, las cosas como *no* son, como nunca fueron y como nunca podrán ser: este esfuerzo está profundamente fundado en la convicción de que es en primer lugar mejor, y en último lugar más agradable para la mente humana, representar las cosas como son, que no como no son.

Rossetti, por tanto, en éste y en los siguientes trabajos del mismo tipo, creyó mejor para él y para su público hacer un esfuerzo hacia una noción real de lo que realmente pasó en la casa del carpintero en Nazaret, originando las subsiguientes tradiciones descritas en los Evangelios, más que crear simplemente una variedad de modelos de vírgenes, de modelos del vestido de la Virgen, y de modelos de la casa de la Virgen, tal como habían sido creados por los joyeros del siglo XV.

Así mismo, Millais, en éste y en los siguientes trabajos de este tipo, creyó más oportuno pintar la hierba y el follaje que había visto en Kent, en Surrey y en otros condados ingleses fácilmente accesibles, que imitar los campos más elíseos esmaltados por Claude, o los rincones más tenebrosos del bosque de Hades arrendado por Salvator. Es más: prefirió manifestar su fuerte sentimiento personal de que la humanidad, no menos que la hierba a nuestro alrededor, es lo que constituye el primer deber del pintor en sus obras ; y que, si Wordsworth estaba en lo cierto cuando creía que la flor más simple puede provocar "pensamientos que a menudo son demasiado profundos para llorar", para cualquier corazón sensible debe ser también cierto que el más pobre de los vagabundos puede ocasionarlos.

Y si al principio -o incluso siempre, para los de miras estrechas-, la tercera de estas pinturas puede parecer opuesta a las otras dos, hasta el punto de elegir entre lo que es y lo que no es, con toda su fuerza para dar fe de la realidad, este cuadro, por medio de la más simple confesión, expresa extensamente un sueño, pero en la separación existente entre los otros añade su poder y fija su

fraternidad, extendiéndose más allá de ellos hasta la verdad absoluta de las cosas, no sólo lo que una vez fue, y no sólo lo que ahora es, sino lo que es lo mismo ayer, hoy y siempre: el amor que ordena el mundo y todo lo que habita, vive, se mueve y existe, por el que las estrellas se regocijan en sus trayectos, y por el que las vírgenes del Israel inmortal se regocijan en el baile, y en cuya constancia el hacedor da luz a las estrellas, y el amor a los hombres; Él es feliz en la creación de Su mano, día tras día proclamando a Su Iglesia de todas las épocas. "Como el novio se regocija con la novia, así mismo Vuestro Señor se regocija con vosotros."

Así, lo que el lector encontrará, si le interesa aprenderlo, es realmente el sentido y la fuerza de estos tres dibujos, en la medida en que pudo ser llevado a cabo semejante esfuerzo por manos jóvenes, y en tiempos de problemas y censura. De su visible debilidad, con la mejor justicia que pueda, de sus méritos verdaderos, con la mejor percepción que pueda, y de la más lejana historia de la escuela que estos maestros fundaron, espero se me permita hablar más, y de las ramas que no "recuerdan su verde felicidad (...)"

El tronco central de la escuela representada por la pintura arriba descrita ("La muchacha ciega") era esencial y vitalmente inculta. Fue encabezada, en su capacidad literaria, por Wordsworth; pero el primer ejemplo puro de su concepción y forma artística, tan opuesto a las escuelas eruditas y artificiales, se encontrará, por cuanto yo sé, en el canto de Molière: *J'aime mieux ma mie.*

(...)

Su poder mental consistía en discernir lo que era adorable en la naturaleza, y en la emoción moral pura que a ella se refería.

Su poder físico, en una intensa veracidad de realización directa para el ojo.

En tanto que Millais vio qué había de bello en los vagabundos, o en los campos, o en los cuervos, o en los asnos, o en la paja debajo de los pies de los niños del arca (no importa si de Noé o de cualquier otro), en Huguenot y sus amas, o en la hiedra detrás suyo, en la cara de Ofelia, o en las flores flotando encima como hundiéndose; es más, en tanto que vio la gran pasión, comprensible instantáneamente, que se puede encontrar en la forma de un pañuelo, en el murmullo de tres palabras: "confía en mí" u otras parecidas, él predominó, y predominó correctamente, por encima de todo prejuicio y oposición; hasta ese punto tendrá en lo que ha hecho, o podrá hacer, un honorable lugar entre los reformistas de nuestros días.

Pero no se daba cuenta de que eran cosas hermosas, pero sí que eran esenciales y siempre comunes (lo que Dios no había purificado), y no veía verdaderamente lo que pensaba que veía (como por ejemplo en este dibujo, tras una rápida mirada, cuando él pinta la chispa de luz en el ojo de un cuervo a cien yardas de distancia, como si sólo estuviera pintando una miniatura de un cuervo cercano). Por ello fracasó en sus intenciones y sus ilusiones; pero hasta qué punto, no tengo ni la capacidad ni la disposición para mesurarlo.

La escuela representada por el cuadro de Rossetti, y adoptada por Holman Hunt, manifestó necesariamente su condición de culta, para representar cosas que habían sucedido antaño de forma

creíble para cualquier contemporáneo nuestro que estuviera interesado en ellas. El valor para nosotros de esta escuela depende necesariamente de las cosas que elija para representar, más allá de la infinita historia de la humanidad (...) Lo que nuestros pintores han realizado en este estilo ha sido demasiado pobre en relación a sus capacidades reales. Rossetti invirtió más de la mitad de sus fuerzas en la literatura, y en la misma precisa medida desequilibró su destacada tarea en la pintura; mientras que Hunt, sin conocer la necesidad de los maestros más que cualquiera del resto de nuestros pintores, y dando demasiada importancia a lo externo de la vida de Cristo, se separó durante largos años de toda disciplina de las leyes reconocidas de su arte, y cayó en errores que lamentablemente redujeron su mano y desacreditaron su causa -en la que de nuevo reservo mi parte de obligación de entrar. Pero estos trabajos, tal y como cualquiera de estos pintores los han realizado, no muestran antagonismos ni ostentación, y responden a sus propios instintos verdaderos; al igual que todos los dibujos de Rossetti sobre la vida de Cristo, pero especialmente la *Madonna* recogiendo las hierbas ásperas para la Procesión cuando Él tenía doce años, y el de la *Magdalena* dejando a sus compañeros para irse con Él; ésos, junto con todas las escenas mitológicas que pintó de la *Vita Nuova* y del *Paradiso* de Dante, tienen un poder y un valor del todo imperecederos, como también muchos de los poemas a los que él dio parte de su fuerza de pintor. De la "Luz del Mundo" y el "Despertar de la Conciencia" de Holman Hunt he escrito y hablado públicamente, durante muchos años, como estándares en su estilo (...)

Pero la escuela representada por la tercera pintura, *La Boda*, es aquella en la que los mayores maestros de *todas* las épocas coinciden, y en la que son encerrados como en los Campos Elíseos, solamente accesibles para las almas reverentes y queridas, de algún modo ya entre los muertos (...)

Las piedras de Venecia
Capítulo VI. La esencia del gótico

(RUSKIN, John ; *The Stones of Venice,* Vol.II, Cap.VI, *The Nature of Gothic*, 1851-53. Edición utilizada para la traducción : RUSKIN, John ; *The Lamp of Beauty: Writings on Art*, London, Ed. John Evans, Phaidon Press, 1959, 1995, pp.253-261.)

La principal dificultad que entraña el descubrir hasta qué punto la arquitectura veneciana alcanzó el estilo gótico universal o perfecto surge del hecho de que cada edificio del período gótico se diferencia de todos los demás en algún aspecto importante, y muchos incluyen características que, si se encontraran en otros edificios, no serían en absoluto consideradas góticas; así que todo lo que nos queda para basar nuestros razonamientos es meramente, si se me permite la expresión, un mayor o menor grado de *goticidad* en cada edificio que examinamos, y es esta goticidad -el carácter que, según se encuentre en mayor o menor medida en un edificio, lo hace más o menos gótico- aquello cuya esencia quiero definir. La misma dificultad hallo al hacerlo que la que hallaría cualquiera que se propusiera explicar, por ejemplo, la esencia del rojo, sin tener de hecho ninguna cosa roja que señalar, sino sólo cosas naranjas y violetas. Supongamos que sólo contara con una rama de brezo y una hoja muerta de roble. Podría decir: "El color que se halla mezclado con el amarillo de esta hoja de roble y con el azul de este brezo sería rojo si lo separáramos"; pero sería difícil, sin embargo, hacer la abstracción perfectamente inteligible, y lo es en un grado mucho mayor el hacer inteligible la abstracción del carácter gótico, porque el mismo carácter en sí está formado por muchas ideas mezcladas, y sólo puede consistir en su unión. Es decir, los arcos apuntados no constituyen el gótico, ni los techos abovedados, ni los arbotantes, ni las esculturas grotescas, sino todas o algunas de estas cosas, junto con muchas otras, cuando se unen para cobrar vida.

Observad también que, en la definición propuesta, sólo intentaré analizar la idea que supongo que ya existe en la mente del lector. Todos tenemos alguna noción, y la mayoría de nosotros una noción muy determinada, del significado de la palabra gótico, pero sé que muchas personas tienen esta idea en sus mentes sin ser capaces de definirla. Es decir, a pesar de que entienden que la abadía de Westminster es gótica, y la catedral de San Pablo no lo es, que la catedral de Estrasburgo es gótica, y la basílica de San Pedro no lo es, no tienen una noción clara de qué es lo que reconocen en una o echan en falta en la otra, que les permite decir hasta qué punto el estilo de Westminster o de

Estrasburgo es puro, y menos aún decirlo de cualquier edificio no muy definido como Saint James' Palace o el castillo de Windsor, cuántos elementos verdaderamente góticos hay en él, y cuántos no lo son. Considero esta investigación agradable y provechosa y, además, creo que hallaremos algo más interesante de lo usual, al delimitar esta imagen gris, sombría y coronada de pináculos que tenemos del espíritu gótico, y discerniendo qué comunión hay entre ella y nuestros corazones norteños. Y si yo, en cualquier momento de la investigación, interfiriera con alguna concepción previamente formada del lector, y utilizara el término gótico en algún sentido con el que éste no estuviera de acuerdo, no le pido que lo acepte, sino sólo que examine y entienda mi interpretación como necesaria para la inteligibilidad de lo que queda de trabajo.

Tenemos, pues, el carácter gótico sometido a análisis, de la misma forma que el mineral en bruto se somete al del químico, mezclado con otras muchas sustancias extrañas, quizás en ninguna parte puro en sí, o jamás obtenible o visible en su pureza más de un instante, pero sí algo de naturaleza definida y autónoma, por muy inextricable o confuso que sea en apariencia. Ahora bien, observemos que el químico define su mineral a través de dos tipos distintos de cualidades, uno externo : su forma cristalina, dureza, lustre, etc., y el otro interno : las proporciones y naturaleza de sus átomos constituyentes. Exactamente de la misma manera podemos comprobar que la arquitectura gótica tiene formas externas y elementos internos. Sus elementos son determinadas tendencias mentales de sus constructores, expresadas en ella de forma legible, como la fantasía, el amor por la variedad y por la riqueza, y otras parecidas. Sus formas externas son los arcos apuntados, techos abovedados, etcétera. A menos que tanto los elementos como las formas se encuentren en él, no tenemos ningún derecho a decir que un estilo es gótico. La forma no es suficiente, si no tiene además poder y vida. Tampoco es suficiente que tenga el poder, si no tiene la forma. Debemos pues investigar cada uno de estos caracteres sucesivamente; y determinar primero cuál es la expresión mental, y después cuál es la forma material de la arquitectura gótica que merezca este adjetivo.

Primero: poder o expresión mental. ¿Debemos descubrir qué caracteres amaban los constructores góticos, o instintivamente expresaban en sus obras, a diferencia de todos los demás constructores?

Volvamos por un instante a la química, y observemos que, al definir un mineral por las partes que lo constituyen, no es ni una ni la otra la que puede formar el material, sino la unión de todas ellas. Por ejemplo, ni el carbón ni el oxígeno ni la cal pueden formar la tiza por sí solos. Sólo la combinación de los tres en determinadas proporciones; los tres se hallan en cantidades muy distintas en la tiza, y tampoco se parecen a la tiza el carbón o el oxígeno, pero son necesarios para su existencia.

Así ocurre con los diversos caracteres mentales que forman el alma del gótico. No es uno en concreto el que la produce, sino la unión de todos ellos en cierta medida. Cada uno de ellos se halla en muchas otras arquitecturas, aparte del gótico, pero el gótico no puede existir donde no estén presentes, o, al menos, donde su lugar no esté satisfecho de alguna manera. Sólo existe una gran diferencia entre la composición del mineral y la del estilo arquitectónico, y es que si sustraemos a la piedra uno de sus elementos, su forma cambia totalmente y deja de existir como tal mineral, pero, en cambio, si

quitamos al estilo gótico uno de sus elementos mentales, sólo es un poco menos gótico que antes, y la unión de dos o tres de sus elementos es ya suficiente para otorgar una cierta goticidad de carácter, que gana intensidad a medida que añadimos los demás, y pierde otra vez a medida que los retiramos de nuevo.

Creo, pues, que los elementos morales o característicos del gótico son los siguientes, expuestos por orden de importancia: 1) Carácter Salvaje. 2) Variabilidad. 3) Naturalismo. 4) Tendencia a lo grotesco. 5) Rigidez. 6) Redundancia.

Estos caracteres están expresados como pertenecientes al edificio; como atributos del constructor, se expresarían así: 1) Salvajismo o rudeza. 2) Amor al cambio. 3) Amor a la naturaleza. 4) Imaginación perturbada. 5) Obstinación. 6) Generosidad. Retirar uno o dos cualesquiera, repito, no destruirá el carácter gótico de un edificio, pero sí eliminar la mayoría de ellos (...)

El salvajismo. Sería un error lamentable tanto resistirse a reconocerlo como un carácter esencial de la arquitectura norteña, como admitir como deseable, aunque pueda serlo, este estado salvaje del pensamiento, y esta tosquedad del trabajo. Este aspecto de hermanamiento entre la catedral y la montaña, esta magnificencia de robusto poder, son expresados con una energía aún mayor debido a que el fino tacto de los dedos se entumeció con el viento helado, y el ojo se nubló con la niebla de los páramos, o se cegó con el granizo: este espíritu fuerte, exhibido con franqueza, de hombres que no podían cosechar el fruto sobrante de la tierra, ni gozar de un sol benigno de ensueño, sino que debían quebrar la roca para tener pan, y talar el bosque para hacer fuego, y mostrar, incluso en lo que hacían por placer, algunos de los duros hábitos del brazo y del corazón que adquirieron blandiendo el hacha o empujando el arado.

Sin embargo, si el carácter salvaje de la arquitectura gótica, como mera expresión de su origen en las naciones norteñas, puede ser considerado, de algún modo, un carácter noble, posee una nobleza más alta aún considerado como un indicio, no del clima, sino de principios religiosos.

Ya he dicho antes que los sistemas de ornamento arquitectónico que así merecen ser llamados, pueden ser divididos en tres: 1) Ornamento servil, en el que la realización o poder del artesano inferior está enteramente sujeto al intelecto del superior. 2) Ornamento constitutivo, en que el poder de ejecución inferior se halla hasta cierto punto emancipado e independiente y posee voluntad propia, pero, no obstante, confiesa su inferioridad y rinde obediencia a poderes más altos. 3) Ornamento revolucionario, en el cual no se admite ningún tipo de inferioridad ejecutiva. Debo explicar aquí la naturaleza de estas divisiones con más detenimiento.

Del ornamento servil, las principales escuelas son la griega, la ninivita y la egipcia; pero sus servilismos son de distinto tipo. El maestro artesano griego era mucho más avanzado en sabiduría y poder que el asirio o el egipcio. Ni él ni aquéllos para quienes trabajaba podían soportar la presencia de la imperfección en nada; en consecuencia, los ornamentos que encargaba a sus subordinados estaban compuestos de meras formas geométricas -volutas, estrías y follaje perfectamente simétricos- que podían ser ejecutadas con absoluta precisión con regla y cordel, y eran tan perfectas a su manera, una vez terminadas, como su propia figura escultórica. Los asirios y egipcios, al contrario, menos conocedores de la forma exacta de las cosas, permitían que su escultura figurativa fuera ejecutada por

artesanos inferiores, pero rebajaban el método de su tratamiento a un estándar que todos los artesanos pudieran alcanzar, y entonces los entrenaban con una disciplina tan rígida que no había ninguna posibilidad de que cayeran por debajo del estándar fijado. Los griegos no daban al inferior artesano ningún tema que no pudiera ejecutar a la perfección. Los asirios le daban temas que no podía realizar perfectamente, pero fijaban un estándar legal de imperfección. El artesano era, en ambos sistemas, un esclavo.

Pero en el sistema de ornamento medieval, o especialmente en el cristiano, esta esclavitud ya no existe, pues la cristiandad reconoció, en las cosas grandes y pequeñas, el valor individual de cada alma. Y no sólo reconoce su valor, sino que confiesa su imperfección, confiriendo dignidad al reconocimiento de la indignidad. Esa admisión del poder perdido y la naturaleza caída, que los griegos o ninivitas sentían como intensamente dolorosa y que rechazaban en la medida de lo posible, el cristiano la hace cada día y hora, contemplando tal hecho sin miedo, como algo que tiende, al final, a la mayor gloria de Dios. Por lo tanto, a cada espíritu que la Cristiandad subyuga a su servicio, le ordena: haz lo que puedas, y confiesa francamente lo que no puedas hacer; no dejes que tu esfuerzo disminuya por miedo al fracaso, ni que tu confesión se silencie por miedo a la vergüenza, y es, quizás, lo más admirable de las escuelas góticas de arquitectura, que así reciben los resultados de la labor de mentes inferiores, y a partir de fragmentos llenos de imperfección, y demostrando su imperfección en cada parte, yerguen con indulgencia un todo majestuoso e irreprochable.

Pero la moderna mente inglesa tiene esto en común con la del griego: que desea intensamente, en todas las cosas, la máxima perfección compatible con su naturaleza. Éste es un carácter noble en abstracto, pero se vuelve innoble cuando nos hace olvidar las relativas dignidades de esa naturaleza en sí, y preferir la perfección de la naturaleza inferior a la imperfección de la superior, no teniendo en cuenta que, si juzgáramos con tal regla, todos los animales brutos serían preferibles al hombre, por ser más perfectos en sus funciones y especie y, sin embargo, siempre se consideran inferiores a él, y lo mismo ocurre con las obras del hombre: las que son más perfectas en su tipo son siempre inferiores a las que son, en su naturaleza, susceptibles de más fallos y defectos. Pues cuanto más refinada sea la naturaleza, más defectos mostrará a través de su claridad, y es una ley del universo que las mejores cosas son las que más raramente son vistas en su mejor forma. La hierba salvaje crece fuerte y bien, año tras año, pero el trigo es, por la mayor nobleza de su naturaleza, susceptible de las plagas más implacables. Por eso, mientras que en todas las cosas que vemos o hacemos, tenemos que desear la perfección y esforzarnos en lograrla, no debemos, sin embargo, situar lo ruin, completo pero limitado, por encima de lo noble, con su poderoso curso; no estimar la insignificancia refinada por encima de la majestad hecha pedazos; no preferir la victoria ruin a la derrota honorable; no bajar el nivel de nuestras aspiraciones, para estar más seguros de disfrutar la complacencia del éxito. Pero, por encima de todo, en nuestros tratos con las almas de otros hombres, debemos ser cuidadosos en cómo controlamos, mediante restricciones o precauciones estrictas, esfuerzos que podrían llevarnos a un noble resultado; y más aún en cómo negamos nuestra admiración a grandes excelencias, porque están mezcladas con toscos defectos. Ahora bien, en la naturaleza de cada hombre que empleamos en labores manuales, por muy rudo o simple que sea, hay algunos poderes para lograr cosas mejores: un

poco de imaginación lenta, torpe capacidad de emoción, vacilantes pasos de pensamiento ; los hay, incluso en los peores, y en la mayoría de los casos es culpa nuestra que sean lentos o torpes. Pero no pueden ser fortalecidos, a menos que nos contentemos con admitirlos en su debilidad, y a menos que los premiemos y honremos en su imperfección por encima del mejor y más perfecto talento manual. Y esto es lo que debemos hacer con todos los trabajadores: buscar su parte *pensante* y extraérsela, perdamos lo que perdamos en ello, sean cuales sean los defectos y errores que debamos aceptar con ello. Pues lo mejor que hay en ellos no puede manifestarse, si no es acompañado de muchos errores. Entendamos esto claramente: podemos enseñar a un hombre a dibujar una línea recta y a recortarla; a trazar una curva y a grabarla; y a copiar y grabar cualesquiera formas o líneas con admirable rapidez y perfecta precisión, y encontramos su trabajo perfecto en su especie. Pero si le pedimos que reflexione acerca de cualquiera de esas formas, que piense si no puede hallar algo mejor en su propia cabeza, se para; su trabajo se vuelve vacilante; piensa, y una de cada diez veces se equivoca; una de cada diez veces comete un error en el primer toque que da a su obra como ser pensante. Pero hemos hecho de él un hombre gracias a ello. Antes sólo era una máquina, una herramienta animada.

Obsérvese que nos hallamos ante una drástica elección en este tema. O bien hacemos de la criatura una herramienta, o bien hacemos de ella un hombre. No se pueden hacer las dos cosas. Los hombres no están hechos para trabajar con la precisión de las herramientas, para ser precisos y perfectos en todos sus actos. Si hacemos que tengan tal precisión, y hacemos que sus dedos midan grados como engranajes, y que sus brazos tracen curvas como compases, debemos deshumanizarlos. Toda la energía de sus espíritus estará invertida en hacer de sí mismos engranajes y compases. Toda su fuerza y su atención deben emplearse en la realización del acto limitado. El ojo del alma debe concentrarse en la punta del dedo, y la fuerza del alma debe llenar todos los nervios invisibles que la guían, diez horas al día, para que no pueda desviarse de su inflexible posición, y así, alma y visión se gastan, y el entero ser humano se pierde al fin -un montón de serrín, por lo que a su trabajo intelectual en este mundo se refiere, salvado sólo por su corazón, que no puede transformarse en engranajes o compases, sino que se expande, pasadas las diez horas, en la humanidad del hogar. Por otra parte, si hacemos de la criatura trabajadora un hombre, no podemos hacer una herramienta. Dejemos que empiece a imaginar, a pensar, a intentar hacer algo que valga la pena, y la precisión de la máquina se pierde de golpe. Aparece entonces toda su rudeza, toda su torpeza, toda su incapacidad; vergüenza tras vergüenza, defecto tras defecto, pausa tras pausa: pero aparece también toda su majestad, y sólo conocemos su altura cuando vemos las nubes cernirse sobre él. Y sean las nubes claras o oscuras, habrá transfiguración en y tras ellas.

Y ahora, lector, mira tu sala inglesa, de la que tan a menudo te has enorgullecido, porque su construcción es buena y fuerte, y sus ornamentos bien acabados. Examina otra vez esas precisas molduras, esos perfectos pulimentos y esos acertados ajustes de la madera secada y el acero templado. Más de una vez te has regocijado con ellos y has pensado qué grande era Inglaterra, porque su más insignificante trabajo estaba muy bien hecho. ¡Ay!, si se leen correctamente, estas perfecciones son signos de una esclavitud en nuestra Inglaterra mil veces mas dura y degradante que la del azotado africano o la del siervo griego. Los hombres pueden ser azotados, encadenados, torturados, uncidos

como ganado, exterminados como moscas de verano y seguir siendo, en un sentido, el mejor sentido, libres. Pero asfixiar sus almas, marchitar y tallar las tiernas ramas de su inteligencia humana para dejar un árbol podrido y desmochado, hacer de la carne y la piel que, después de la acción de los gusanos, verá a Dios, correas de cuero para uncir máquinas, esto es, desde luego, ser amos de esclavos; y puede que hubiera más libertad en Inglaterra, a pesar de que las palabras más ligeras de sus señores feudales costaban la vida de hombres y a pesar de que la sangre del siervo rebelde se desparramaba por los surcos de sus campos, de la que hay ahora, cuando la animación de sus multitudes se manda como combustible a alimentar el humo de la fábrica, y su fuerza se malgasta cada día en la finura de una tela, o se desvanece en la exactitud de una línea.

Y después, ve de nuevo a admirar la fachada de la antigua catedral, donde tan a menudo te has sonreído ante la fantástica ignorancia de sus viejos escultores; examina una vez más esos feos demonios, monstruos deformes y firmes estatuas, rígidas y sin anatomía, pero no te rías de ellos, pues son signos de la vida y de la libertad de cada artesano que golpeó la piedra; una libertad de pensamiento, y rango en la escala del ser, como ninguna ley, estatuto, ni caridad pueden garantizar, pero que debe ser el primer objetivo que toda Europa ha de recuperar para sus hijos.

Textos del autor

RUSKIN, J. *The Complete Works of John Ruskin*, London, et. E.T. Cook y A. Wedderburn, 1903-12 (39 volúmenes).

RUSKIN, J. *The Lamp of Beauty: Writings on Art,* ed. J. Evans, London, 1959, 1995.

RUSKIN, J. *The Literary Criticism of John Ruskin*, ed. de H. Bloom, London, 1965.

Textos críticos

ABSE J. *John Ruskin. The Passionate Moralist*, London, 1980.

BIRCH, D. *Ruskin on Turner*, London, Cassell Publishers Ltd, 1990.

BRADLEY, A. *Ruskin and Italy*, Rochester, 1987.

BROOKS, M.W. *John Ruskin and Victorian Architecture*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1987.

CASTERAS, S.P.-GORDON, S.P.-LACY GULLY, A. *John Ruskin and the Victorian Eye*, Phoenix, 1993.

CLARK K. *Ruskin Today*, Harmondsworth 1967.

DI STEFANO, R. *John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1983.

FORTI LEONE C. *John Ruskin: un profeta per l'architettura*, Genova, Compagnia dei Librai, 1983.

HELSINGER, E.K. *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge (Mass.),1982.

HEWISON, R. *John Ruskin and the Argument of the Eye*, London, Thames and Hudson, 1976.

HILTON, T. *John Ruskin : The Early Years*, New Haven, 1985.

KEMP, W. *The Desire of My Eyes : The Life and Work of John Ruskin*, London, 1992.

LANDOW, G.P. *The Aesthetic and critical theories of John Ruskin*, Princeton, 1971.

MERRILL, L. *A Pot of Paint : Aesthetics on Trial in Whistler V. Ruskin,* Washington, 1993.

MONEO R.-SOLA MORALES I. *Apuntes sobre Pugin, Ruskin, Viollet le Duc*, Barcelona, ETSAB,1975.

OTTESEN GARRIGAN K. *Ruskin on architecture. Thought and influence*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1973.

ROSENBERG, J.D. *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, London, 1963.

SOLÀ MORALES I., "John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura" en *Rivista di Estetica* nº28, Torino 1988; ("Introducción" en J.Ruskin, *Las siete palabras de la arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989)

SWENARTON M. *Artisans and architects. The ruskinian tradition in architectural thought*, London, The Macmillan press Ltd., 1989.

William MORRIS
(1834-1896)

Nacido en Walthamstow, población de Essex, en el seno de una familia acomodada, estudió desde los trece años en Marlborough; en 1853 ingresó como alumno en el Exeter College de Oxford, donde conoció a Edward Jones (el futuro pintor y diseñador Burne-Jones), el cual se convertiría en su amigo durante toda la vida. Ambos cultivaron sus vocaciones religiosas y estudiaron para ordenarse sacerdotes. Sin embargo, fue la lectura de los escritos de John Ruskin (y en especial el capítulo "La esencia del gótico" de *Las piedras de Venecia*) lo que convenció a Morris de que su verdadera vocación iba por otro camino. Tras licenciarse en 1856, trabajó para el arquitecto G.E. Street, partidario del llamado *Gothic Revival*, comenzó a practicar la pintura -que le ayudó a concretar su afición por el arte medieval, guiada por las enseñanzas de uno de los principales miembros del grupo prerrafaelita, Dante Gabriel Rossetti- y publicó sus primeros poemas.

En 1859 se casó con Jane Burden y le encargó a su amigo arquitecto Philip Webb la construcción de su casa en Bexleyheath; sin embargo, a la hora de decorarla y de amueblarla, Morris constató la inexistencia de mobiliario verdaderamente moderno, y esta circunstancia le condujo a formar, junto con sus amigos y colegas Ford Madox Brown, D.G. Rossetti, Ph. Webb y Burne-Jones, la empresa "Morris, Marshall, Faulkner & Company", dedicada a la construcción de "artesanía moderna", que tuvo un importantísimo éxito y que pronto se convirtió en el buque insignia de las nuevas ideas sobre el diseño.

Durante la década de los setenta, Morris se consagró activamente a la propaganda política socialista, primero desde las filas de la "Henry Mayers Hyndman's Democratic Federation", y más tarde desde la "Socialist League", de la que fue cofundador, y en cuya revista, *The Commonweal*, publicó algunos de sus escritos más importantes, como por ejemplo *News from Nowhere*, una visión idílica de una utopía rural socialista. Posteriormente, fundó la "Hammersmith Socialist Society", plataforma a la que consagró gran parte de su tiempo.

Durante la última etapa de su vida, Morris se dedicó especialmente al estudio de la tipografía y a la edición, desde su Kelmskott Press, de espléndidos libros de una radiante sencillez. Entre 1891 y 1898 esta imprenta publicó 66 volúmenes, algunos de los cuales fueron impresos con tres tipos de letra, basados en modelos antiguos que el propio Morris había diseñado.

El texto que presentamos es el de su primera conferencia pública, dada en 1877, y que originariamente llevó el título de "The Decorative Arts" ("Las artes decorativas"). Sin duda constituye

un magnífico ejemplo de la forma en que Morris compartió las ideas estéticas de su contemporáneo más admirado, John Ruskin, considerando que la belleza en el arte no es otra cosa que el resultado del placer del hombre en su trabajo.

Las artes menores

(MORRIS, William ; *The Lesser Arts,* conferencia dictada en las "Trade Guild of Learning" de Londres, con el título *The Decorative Arts*, 1877. Edición utilizada para la traducción : MORRIS, William ; *News from Nowhere and Other Writings*, London, ed. Clive Wilmer, Penguin Books, London, 1993, pp. 231-254)

En un futuro, en otra conferencia, espero tener el placer de ofrecerles un estudio histórico de las artes menores, también llamadas artes decorativas, y debo confesar que habría sido de mayor agrado para mí haber comenzado mi charla con ustedes entrando directamente en el tema de la historia de esta gran industria; pero, dado que, en una tercera lección, tengo algo que decir sobre varias cuestiones relacionadas con la práctica de la decoración entre nosotros hoy en día, siento que me encontraría en una situación equívoca ante ustedes, una posición que llevaría a la confusión o a una excesiva explicación, si no les hiciese saber lo que pienso sobre la naturaleza y el alcance de estas artes, sobre su condición en la actualidad y su proyección de futuro. Al hacer esto es muy posible que diga cosas con las que ustedes no estén en absoluto de acuerdo; por lo tanto, debo pedirles desde un principio que estén convencidos de que, condene lo que condene, o alabe lo que alabe, cuando pienso en lo que ha sido la historia, no tiendo ni a lamentar el pasado, ni a desdeñar el presente, ni a desesperar por el futuro; que creo que todos los cambios y la agitación que se dan entre nosotros son un signo de que el mundo está vivo, y que conducirán -por caminos que no podemos imaginar- a la mejora de la humanidad.

Bien, respecto al alcance y la naturaleza de estas artes debo decir que, aunque al adentrarme en los detalles del tema no entraré mucho en el gran arte de la arquitectura, y aún menos en las grandes artes comúnmente llamadas escultura y pintura, a pesar de que en mi mente, no puedo separarlas de las artes menores llamadas artes decorativas, de las cuales voy a hablar, ha sido en los últimos tiempos, y en las más complejas condiciones de vida, cuando se han separado unas de otras; y yo sostengo que el hecho de que estén fragmentadas es perjudicial para el conjunto de las artes: las menores se vuelven triviales, mecánicas, poco inteligentes, incapaces de resistir los cambios a que las someten la moda y la hipocresía; mientras que las mayores, a pesar de haber sido practicadas durante algún tiempo por hombres de grandes mentes y manos hábiles, al no ser ayudadas por las menores, al no ayudarse mutuamente, perderán con toda seguridad su dignidad como artes populares, y no serán otra cosa que

aburridos accesorios de una pompa sin sentido, o juguetes ingeniosos para unos pocos hombres ricos y ociosos.

De todos modos, no me he comprometido a hablarles sobre arquitectura, escultura y pintura, en el más estricto sentido de estas palabras, dado que, desgraciadamente, pienso que estas artes elevadas, estas artes más específicas del intelecto, están hoy en día divorciadas de la decoración en su sentido más estricto. Nuestro tema es ese gran conjunto de artes, por medio del cual el hombre se ha afanado siempre, en mayor o menor medida, en embellecer los quehaceres comunes de la vida cotidiana: un asunto amplio, una gran empresa, una parte importante en la historia del mundo, y al mismo tiempo, un instrumento de gran ayuda para el estudio de dicha historia.

Una gran empresa, en efecto, que comprende los oficios de la construcción, la pintura, el ensamblaje y la carpintería, la forja, la cerámica y la vidriería, la tejeduría, y muchas otras. Un conjunto de artes fundamental para el público en general, pero aún más para nosotros los artesanos, dado que no hay apenas nada que ellos utilicen, o que nosotros creemos, que no se haya considerado siempre inacabado hasta no tener un toque u otro de decoración. Cierto es que en muchos o la mayoría de los casos, nos hemos acostumbrado tanto a este ornamento, que lo consideramos como si hubiese crecido por sí mismo, y nos fijamos tanto en él como en el musgo en los troncos secos con los que encendemos nuestros fuegos. ¡Y eso es lo peor!, porque ahí *está* la decoración, o una pretensión de la misma, y tiene, o debería tener, un uso y un significado, dado que, y he aquí la raíz de la cuestión, todo lo hecho por la mano del hombre tiene una forma, que tiene que ser o bella o fea; bella si está de acuerdo con la Naturaleza, y la ayuda; fea, si es discordante con la Naturaleza, y la entorpece; no puede ser de otro modo. Nosotros, por nuestra parte, somos activos o perezosos, anhelantes o infelices, y nuestros ojos son susceptibles de volverse insensibles a esta profusión de formas de las cosas que continuamente contemplamos. Ahora bien, uno de los principales usos de la decoración, la parte principal de su alianza con la Naturaleza, es su deber de agudizar nuestros dormidos sentidos en esta cuestión. Con este fin se entretejen esas maravillas de intrincados diseños, se inventan esas extrañas formas en las que el hombre se ha deleitado tanto tiempo; formas e intrincaciones que no necesariamente imitan a la Naturaleza, pero en las cuales la mano del artesano es llevada a trabajar de igual forma que la Naturaleza, hasta que el tejido, la taza, o el cuchillo, parecen tan naturales, incluso tan adorables como el campo verde, la ribera del río, o el pedernal de la montaña.

Hacer que la gente se sienta bien con las cosas que debe *utilizar* forzosamente es una de las grandes funciones de la decoración; hacer que la gente se sienta bien con las cosas que debe *hacer* por fuerza, es su otra función.

¿No parece ahora nuestro asunto suficientemente importante? Yo digo que sin estas artes, nuestro tiempo de ocio sería vacío y carente de interés, nuestro trabajo mero aguante, mero desgaste de cuerpo y mente.

En cuanto a la última función de estas artes, el complacernos en nuestro trabajo, me cuesta encontrar palabras para expresarme con la suficiente; y si no supiera el valor que tiene repetir una verdad una y otra vez, debería excusarme ante ustedes por no decir nada más al respecto, cuando recuerdo cómo un gran hombre, contemporáneo nuestro, ha hablado sobre ello: me refiero a mi amigo

el profesor John Ruskin. Si leen el capítulo del segundo volumen de su *Stones of Venice*, titulado "Sobre la naturaleza del gótico, y el oficio de sus artesanos", leerán de inmediato las más elocuentes y verídicas palabras que se pueden decir al respecto. Lo que yo tengo que decir sobre ello apenas puede ser más que un eco. Con todo, repito que en alguna medida es útil reiterar una verdad para evitar que sea olvidada, así que añadiré algo más. Todos sabemos lo que la gente ha dicho sobre la maldición del trabajo, y lo duras, lamentables y vacías que son la mayor parte de sus palabras al respecto, cuando las verdaderas maldiciones de los artesanos han sido la maldición de la estupidez, y de la injusticia desde dentro y desde fuera; no, no puedo creer que haya aquí alguien a quien le parezca que sentarse mano sobre mano sin hacer nada es bueno o divertido; vivir como un señor, como dirían los tontos.

No obstante, *sí* que hay un arduo trabajo por hacer, y es una misión dura la de ordenar a los hombres hacer dicho trabajo y verles realizándolo, y yo preferiría hacerlo dos veces con mis propias manos antes que asumir semejante misión. Pero ahora, dejemos que las artes de las que estamos hablando embellezcan nuestra labor y se extiendan ampliamente, bien entendidas tanto por el creador como por el usuario, dejemos que se vuelvan *populares,* en una palabra, y así terminará el trabajo rutinario y su penosa esclavitud, y ningún hombre tendrá ya excusa para hablar del trabajo como castigo, ningún hombre tendrá ya excusa para evitar la bendición del trabajo. Creo que no hay nada que vaya a ayudar tanto al progreso del mundo como la consecución de todo eso. Declaro enérgicamente que no hay nada en el mundo que yo desee tanto como eso, ligado, estoy seguro, a cambios sociales y políticos, que de un modo u otro todos deseamos.

Ahora bien, si la objeción es que estas artes han servido al lujo, a la tiranía y a la superstición, debo decir que esto es verdad en cierto sentido; han sido así utilizadas, igual que lo han sido muchas otras excelentes cosas. Pero también es cierto que, en algunas naciones, las épocas más vigorosas y libres han sido las más florecientes para el arte; mientras que, al mismo tiempo, debo reconocer que estas artes decorativas han florecido entre pueblos oprimidos, sin aparente esperanza de libertad. Aún así, no creo que nos equivoquemos al pensar que, en tales momentos, entre aquellos pueblos, al menos el arte sí era libre; cuando no lo ha sido, cuando ha estado realmente oprimido por la superstición, o por el lujo, inmediatamente ha comenzado a degenerar bajo esa presión. Tampoco se debe olvidar que cuando la gente dice que papas, reyes o emperadores construyeron tales o cuales edificios es una mera forma de hablar. Si miráis en los libros de historia para averiguar quien construyó la abadía de Westminster, o quién construyó Santa Sofía en Constantinopla, os dirán que Enrique III o el emperador Justiniano. ¿Fueron ellos, o más bien hombres como vosotros y como yo, artesanos que no han dejado nombres tras de sí, sino tan sólo su trabajo?

Así como estas artes llaman la atención de la gente en sus quehaceres cotidianos, también, y creo que esto no es una cuestión sin importancia, llaman nuestra atención en todos los momentos de la historia de la que, como he dicho antes, son un componente tan importante, pues ninguna nación, ningún grado de civilización, por primitivo que haya sido, ha carecido por completo de ellas: incluso hay pueblos, y no pocos, de los que apenas conocemos nada salvo que consideraron ciertas formas como bellas. Es tan fuerte el vínculo entre historia y decoración, que la actual práctica de la segunda no se puede liberar de la influencia de los tiempos pasados. No creo que sea excesivo decir que ningún

hombre, por original que sea, puede sentarse hoy y dibujar el ornamento de una tela, o la forma de una vulgar vasija o mueble, que no sea más que un desarrollo o una degradación de formas usadas cientos de años atrás; y estas formas, que en la mayoría de los casos tuvieron en su momento un significado concreto, se han convertido en un simple hábito de la mano; formas que un día acaso fueron los símbolos misteriosos de adoraciones y creencias, ahora son apenas recordadas o totalmente olvidadas. Aquellos que han seguido diligentemente el precioso estudio de estas artes pueden contemplar la vida en el pasado como si mirasen a través de una ventana: los albores del pensamiento en culturas que ni siquiera podemos nombrar; los terribles imperios del antiguo Oriente; el libre vigor y la gloria de Grecia; el gran peso, el firme poder de Roma; la caída de su imperio temporal, que difundió tan ampliamente por el mundo todo aquel bien y aquel mal que el hombre nunca podrá olvidar ni dejar de sentir; el conflicto entre Este y Oeste, entre Norte y Sur, por su rica y fecunda hija Bizancio; el auge, las disidencias y el receso del Islam; el errante pueblo escandinavo; las Cruzadas; la fundación de los Estados de la Europa moderna; las luchas del pensamiento libre con el agonizante viejo sistema. La historia del arte popular está interrelacionada con todos estos hechos y sus significados; creo que el estudiante de decoración debe estar familiarizado con todo ello, por tratarse ésta de una industria histórica. Cuando pienso en ello, y en la utilidad de todo este conocimiento, en un momento en que el estudio de la historia se ha convertido en algo tan serio que nos ha dado, digamos, un nuevo sentido; en un momento en que tanto deseamos conocer la realidad de todo lo que ha sucedido, y en que no estamos dispuestos a perder más tiempo con las insulsas narraciones de batallas e intrigas de reyes y bribones ; cuando pienso en todo esto, decía, a duras penas encuentro el modo de decir que esta interrelación de las artes decorativas con la historia del pasado es de menor importancia que sus relaciones con la vida del presente; pues ¿no deberían estos recuerdos formar también parte de nuestra vida cotidiana?

Permítanme recapitular un poco antes de continuar, antes de comenzar el estudio de la condición de las artes en la actualidad. Estas artes, he dicho, son parte de un gran sistema inventado para expresar el deleite del hombre con la belleza: todas las culturas y épocas se han servido de ellas; han sido la alegría de las naciones libres y el consuelo de las oprimidas; la religión las ha utilizado y elevado, ha abusado de ellas y las ha degradado; están conectadas con toda la historia y son claras maestras de ella; y, sobre todo, dulcifican el trabajo del hombre, tanto el del artesano, cuya vida consiste en trabajar en ellas, como el de la gente en general que está influida por el hecho de verlas a cada momento del trabajo diario: hacen grato nuestro esfuerzo, y provechoso nuestro descanso.

Y ahora, si todo lo que he dicho no les parece sino una mera alabanza de estas artes, debo decirles que lo que les he expuesto hasta el momento no ha tomado esa forma en vano. Ha sido porque ahora he de plantearles esta cuestión: todas estas cosas buenas ¿las tomarán ustedes, las rechazarán? ¿Están sorprendidos ante mi pregunta, ustedes, la mayoría de los cuales, como yo mismo, están comprometidos en la práctica de las artes que son o deberían ser populares?

Como explicación debo repetir algo de lo que ya he dicho. Hubo un tiempo en que el misterio y las maravillas de las artes manuales fueron reconocidos por el mundo, cuando la imaginación y la fantasía estaban en todo cuanto hacía el hombre y en aquellos días todos los artesanos eran *artistas,*

como deberíamos llamarles ahora. Pero el pensamiento del hombre se volvió más intrincado, más difícil de expresar; el arte se convirtió en algo más difícil de tratar, y su trabajo se dividió entre grandes hombres, hombres menores, y hombres pequeños, hasta que ese arte, que en su día fue poco más que un descanso de cuerpo y alma, al usar la mano el telar o blandir el martillo, se convirtió para algunos hombres en una labor tan seria que sus vidas de trabajo han sido una larga tragedia de esperanza y temor, alegría y tristezas. Ésta fue la evolución del arte: como toda evolución, fue buena y fructífera por un tiempo; como toda evolución fructífera, cayó en la decadencia; como toda decadencia de algo que fue fructífero una vez, dará lugar a algo nuevo.

En la decadencia; porque las artes se dividieron en mayores y menores. Surgió desprecio en un lado, descuido en el otro, ambos fruto de la ignorancia de esta *filosofía* de las artes decorativas, un asomo de la cual he intentado exponerles. El artista surgió de los artesanos, y los dejó sin esperanza de elevación, mientras que él mismo se quedó sin la ayuda de tan inteligente y laboriosa colaboración. Ambos han salido perjudicados, el artista no menos que el artesano. Sucede con el arte lo mismo que con una compañía de soldados ante un reducto, cuando el capitán avanza lleno de ánimos y energía, pero no se vuelve para ver si sus hombres le siguen, y ellos se quedan atrás, sin saber por qué son conducidos a la muerte. La vida del capitán se pierde en vano y sus hombres son prisioneros resentidos en el reducto de la infelicidad y la brutalidad.

En palabras llanas, debo decir de las artes decorativas, de entre todas las artes, que no es tanto que nosotros seamos inferiores en ellas a cuantos nos han precedido, sino más bien que éstas están en un estado de anarquía y desorganización que hace necesario y seguro el cambio radical.

Así que les hago de nuevo mi pregunta. Todos estos buenos frutos que las artes deberían dar ¿los tomarán?, ¿los rechazarán? Este cambio que debe venir, ¿será un cambio para bien o para mal?

Nosotros que creemos en la continua vida del mundo, hemos de creer forzosamente que el cambio nos traerá provecho y no pérdidas, y esforzarnos en que así sea.

Pero ¿cómo puede responder el mundo a mi pregunta?, ¿quién puede decirlo? En su corta vida, un hombre sólo ve un pequeño camino frente a él, e incluso en el mío han ocurrido cosas maravillosas e inesperadas. Debo decirles que en esto radica mi esperanza, más que en todo lo que veo que sucede a nuestro alrededor. Aun sin discutir que, si las artes imaginativas perecen, algo nuevo, desconocido en el momento presente, *puede* aparecer para suplir su pérdida en la vida de los hombres, no puedo sentirme feliz ante esta perspectiva, ni puedo creer que la humanidad pueda resistir semejante pérdida para siempre. Pero mientras tanto, el presente estado de las artes y sus relaciones con la vida moderna y con el progreso me parece que apuntan, al menos en apariencia, a ese futuro inmediato; que el mundo, que durante mucho tiempo se ha ocupado de otras materias distintas a las artes, y las ha dejado hundirse cada vez más, descuidadamente, hasta el punto de que muchos hombres, no incultos, sino ignorantes de lo que fueron una vez, y desesperanzados de lo que pueden llegar a ser, las ven con desprecio; que el mundo, digo, así de agitado y confuso, hará un día borrón y cuenta nueva, y quedará completamente liberado en su impaciencia de todo este asunto con todos sus enredos y problemas.

Y entonces, ¿qué pasará entonces?

Incluso ahora, en medio de la miseria de Londres, es difícil imaginar lo que vendrá. La arquitectura, la escultura, la pintura, con la multitud de artes menores que les pertenecen, éstas, junto con la música y la poesía, estarán muertas y olvidadas, ya no excitarán o divertirán a la gente lo más mínimo, puesto que, una vez más, no debemos engañarnos, la muerte de un arte significa la muerte de todos los demás; la única diferencia en su suerte será que el más afortunado desaparecerá el último; el más afortunado o el más desafortunado. Todo lo que tiene que ver con la belleza, la invención y la ingenuidad del hombre habrá llegado a su fin; y la Naturaleza continuará con su eterna sucesión de maravillosos cambios -primavera, verano, otoño, e invierno; sol, lluvia y nieve; tormenta y calma; amanecer, mediodía y atardecer- demostrándole al hombre a cada momento que ha escogido deliberadamente la fealdad en lugar de la belleza, y vivir donde él es más fuerte, entre la miseria o el más absoluto vacío.

Como pueden ver, señores, apenas podemos imaginarlo; como no habrían podido imaginarlo nuestros antepasados del antiguo Londres, viviendo en esas casas bonitas, cuidadosamente blanqueadas, con la famosa iglesia y su enorme campanario elevándose por encima de ellas; como no habrían podido imaginarlo ellos, que paseaban por los bellos jardines que descienden hasta el ancho río, un condado entero o más cubierto de horribles casuchas, grandes, medianas y pequeñas, que un día habría de llamarse Londres.

Señores, digo que este vacío muerto de las artes, más que causar miedo, es difícil de imaginar incluso ahora; con todo me temo que debo decir que, si no se produce, será a causa de un giro en los acontecimientos que ahora no podemos prever; pero sostengo que, si sucede, sólo durará algún tiempo, que no será más que la quema de las malas hierbas acumuladas, a fin de que el campo pueda rendir con más abundancia. Sostengo que los hombres despertarán al cabo de algún tiempo, mirarán a su alrededor, encontrarán el vacío insoportable, y empezarán de nuevo a inventar, a imitar, y a imaginar como en tiempos anteriores.

Esa fe me reconforta, y puedo decir tranquilamente que si el vacío debe llegar, debe hacerlo, y en medio de su oscuridad debe brotar la nueva semilla. Así ha sido siempre: primero viene el nacimiento, y una esperanza apenas consciente de sí misma; luego la flor y el fruto de la maestría, con una esperanza más que consciente, dando lugar a la insolencia, así como la decadencia sigue a la madurez; y entonces, de nuevo, el nacimiento.

Mientras tanto, es claro deber de todo aquel que considere las artes seriamente hacer todo lo posible para salvar al mundo de lo que, en el mejor de los casos, será una pérdida, el resultado de la ignorancia y la imprudencia; para evitar, de hecho, el más desalentador de todos los cambios, el reemplazo de una brutalidad extinguida por otra nueva; más aún, aunque aquéllos a quienes realmente importan las artes, sean tan pocos y tan débiles que no puedan hacer nada más, será su tarea mantener viva una cierta tradición, una cierta memoria del pasado, a fin de que cuando venga la nueva vida no se desgaste más de lo necesario en crear formas totalmente nuevas para su nuevo espíritu.

¿Hacia dónde deben volverse en busca de ayuda, los que realmente comprenden las ventajas de un gran arte en el mundo, y la pérdida de paz y bienestar que su ausencia conllevaría? Pienso que deben empezar por admitir que el arte antiguo, el arte de la inteligencia inconsciente, como debería ser

llamado, que empezó sin una fecha concreta, por lo menos tanto tiempo atrás como esos extraños y geniales arañazos sobre huesos de mamut, como los hallados el otro día bajo tierra; que ese arte de inteligencia inconsciente es cualquier cosa menos un arte muerto; que lo poco que queda de él, persiste en los pueblos semidesarrollados, y está volviéndose más rudo, más débil, menos inteligente con el paso de los años; mejor dicho, está casi enteramente a merced de algunos accidentes comerciales, como la llegada de unos pocos cargamentos de tintes europeos o unas pocas docenas de encargos de comerciantes europeos. Esto deben reconocerlo y deben esperar, con el tiempo, ver su lugar ocupado por un nuevo arte de inteligencia consciente, el nacimiento de modos de vida más sabios, más simples, más libres que los que hay ahora en el mundo, que los que ha habido en el mundo hasta ahora.

He dicho, *ver* con el tiempo; no quiero decir que nuestros propios ojos lo vayan a ver. Puede que sea dentro de tanto tiempo, como de hecho les parece a algunos, que muchos pensarían que apenas merece la pena pensar en ello. Pero algunos de nosotros no podemos volver la cara hacia la pared, o sentarnos sin hacer nada, porque nuestro ánimo parezca algo decaído. De hecho, pienso que mientras que los signos de la última decadencia del viejo arte, con todos los males que deben acaecer en su trayecto, son tan obvios entre nosotros, por otra parte no faltan signos del nuevo amanecer más allá de esa posible noche de las artes, de la cual he hablado antes. Esto confirma principalmente que hay al menos unos pocos descontentos con el estado de las cosas, que anhelan algo mejor, o al menos algún augurio de mejoría. Éste es el mejor de los signos, porque presumo que si media docena de hombres en un momento dado fijan sus corazones ardientemente en algo que puede suceder, que no es discordante con la naturaleza, esto sucederá un día u otro; porque cuando a unos cuantos les viene una idea a la cabeza no es por accidente; más bien son empujados a ello, y forzados a hablar o actuar por alguna conmoción en el corazón del mundo que de otro modo quedaría sin expresión.

¿Por qué medios trabajarán, pues, aquellos que anhelan la reforma del arte, y a quién deben acudir para encender un deseo más ardiente de posesión de la belleza, y mejor aún, de desarrollo de la facultad que crea la belleza?

La gente me dice a menudo: si quieres que tu arte tenga éxito y sea floreciente, debes ponerlo de moda; una frase que confieso me enfurece, ya que quieren decir con esto que yo debería emplear un día en hacer mi trabajo y dos intentando convencer a la gente rica y supuestamente influyente de que se preocupen mucho por lo que realmente no les preocupa en absoluto, de modo que podría suceder lo que dice la expresión: "Nuestro guía salta por la ventana, y todos le seguimos." Bien, estos consejeros tienen razón si se conforman con que la cosa dure sólo un tiempo; digamos hasta hacer algo de dinero, si no te pillas los dedos con la puerta, que se cierra demasiado deprisa. De no ser así, están equivocados: la gente en la que piensan tiene demasiadas cuerdas en su arco, y puede dar la espalda demasiado fácilmente a una cosa que falla, como para que un trabajo sea seguro confiándolo a sus caprichos. No es su culpa, no pueden evitarlo, ellos no tienen la oportunidad de dedicar a las artes el tiempo necesario para conocer algo práctico sobre ellas, y deben por necesidad estar en las manos de los que emplean su tiempo en empujar la moda en esta o aquella dirección en beneficio propio.

Señores, no hay forma de escapar de estos últimos, o de los que se dejan llevar por ellos: la única ayuda verdadera para las artes decorativas debe venir de los que trabajan en ellas; no deben dejarse guiar, sino guiar ellos mismos.

Ustedes, que con sus manos hacen cosas que deberían ser obras de arte, deben ser todos artistas, y además buenos artistas, antes de que el público en general pueda adquirir verdadero interés por dichas cosas; y cuando lo hayan conseguido, les prometo que encabezarán la moda; la moda seguirá sus manos obedientemente.

Éste es el único modo en que podemos conseguir un aporte de arte popular inteligente; unos pocos artistas de los así llamados ahora, ¿qué pueden hacer trabajando en las fauces de las dificultades puestas en su camino por eso que llaman comercio, pero que deberían más bien llamar ansia de dinero? Trabajando en solitario, en medio de la multitud de los que son ridículamente llamados manufactureros, es decir, artesanos, a pesar de que la mayor parte de ellos no ha hecho un trabajo manual en su vida, y no son más que capitalistas y comerciantes. ¿Qué pueden hacer estos granos de arena, digo yo, entre la enorme masa de trabajo producido cada año, que pretende de algún modo ser arte decorativo, pero cuya decoración no importa a nadie excepto a los vendedores que tienen que conformarse con ello, y que tienen mucha dificultad en saciar las ansias del público por algo nuevo, más que por algo bonito?

El remedio, repito, es simple si puede ser aplicado: el artesano, abandonado por el artista cuando las artes se separaron, debe resurgir con él, debe trabajar mano a mano con él. Aparte de la diferencia entre un gran maestro y un alumno, aparte de las diferencias en la tendencia natural de la mente de los hombres, que harían de un hombre un imitador, y de otro un artista arquitecto o decorador, no deberían existir diferencias entre los que están empleados en el trabajo estrictamente ornamental y el conjunto de artistas que tratara esto debería animar con su arte a que todos los fabricantes de cosas fueran a su vez artistas, en proporción a las necesidades y usos de las cosas que hicieran.

Conozco las enormes dificultades, sociales y económicas, que se interponen en este camino, pero creo que parecen mayores de lo que son, y de una cosa estoy seguro, que ningún arte decorativo existente es posible si esto es imposible.

No es imposible, al contrario, es seguro que sucederá, si ustedes están francamente deseosos de impulsar las artes; si el mundo, en favor de la belleza y la decencia, sacrifica algunas de las cosas en las que está tan ocupado (muchas de las cuales no creo que sean merecedoras de tanta dedicación), el arte empezará a crecer de nuevo. Por lo que se refiere a esas dificultades arriba mencionadas, sé que algunas de ellas no desaparecerán en ningún caso antes del cambio firme de las condiciones relativas del hombre; el resto, la razón y la resuelta atención a las leyes de la naturaleza, que son también las leyes del arte, desaparecerán poco a poco: una vez más, el camino no habrá que buscarlo lejos, si la voluntad está con nosotros.

Aun así, asumida la voluntad, y aunque el camino se abre ante nosotros, no debemos desanimarnos si el viaje parece infructuoso al principio, tampoco si las cosas parecen empeorar por algún tiempo, ya que es bastante natural que el mismo mal que ha forzado el comienzo de la reforma

parezca más feo, cuando a un lado la vida y la sabiduría están construyendo lo nuevo y, al otro, la locura y la inercia abrazan lo viejo.

En esto, como en muchos otros temas, será necesario un lapso de tiempo para que las cosas empiecen a enderezarse, así como el coraje y la paciencia que no desprecia las pequeñas cosas que han de hacerse, y el cuidado y la atención, no sea que empecemos a construir la pared antes de que los cimientos estén bien asentados; y siempre, en todas las cosas, mucha humildad, que no se hunde fácilmente con un fracaso, que busca que le enseñen, y está dispuesta a aprender.

Ya que sus maestros deben ser la Naturaleza y la historia: de la primera, lo que tienen que aprender es tan obvio que no me extenderé en ello ahora; en el futuro, cuando tenga que hablar más sobre cuestiones de detalle, puede que deba hablar sobre el modo en que ustedes deben aprender de la Naturaleza. Con respecto a la segunda, pienso que ningún hombre, excepto un gran genio, podría hacer algo hoy en día sin un estudio profundo del arte antiguo, e incluso éste estaría muy limitado si careciese de él. Si piensan que esto se contradice con lo que decía sobre la muerte de ese arte antiguo, y la necesidad que yo insinuaba de un arte que debe ser característico del momento actual, sólo puedo decir que, en estos días de copioso conocimiento y de escasa producción, si no estudiamos el arte antiguo directamente y aprendemos a comprenderlo, nos encontraremos con que estamos siendo influenciados por el trabajo endeble que nos rodea, y estaremos copiando el mejor trabajo a través de los copistas *sin* entenderlo, lo cual no originará en modo alguno arte inteligente. Estudiémoslo por tanto sabiamente, que nos enseñe, que nos encienda; aunque tomando la determinación de no imitarlo ni repetirlo, para, o bien no tener arte en absoluto, o bien tener un arte creado por nosotros mismos.

A pesar de todo, casi me veo frenado cuando les incito a que estudien la Naturaleza y la historia del arte, al recordar que esto es Londres, y cómo es. ¿Cómo puedo pedir a los trabajadores que recorren estas horribles calles día tras día, que se preocupen por la belleza? Si se tratase de la política, por ella debemos preocuparnos; si se tratase de la ciencia, uno puede sin duda encerrarse en sí mismo estudiando hechos, y no preocuparse demasiado por lo que ocurre a su alrededor. Pero, ¡la belleza! ¿No ven las terribles dificultades que acosan al arte, debido a un largo abandono de éste, y a un abandono también de la razón en esta materia? El esfuerzo, el impulso por medio del cual uno puede desprenderse de estas dificultades es un tema tan duro que debo forzosamente dejarlo a un lado por el momento, y debo al menos esperar que el estudio de la historia y sus monumentos les ayudará a ello en alguna medida. Si pueden realmente llenar sus mentes con recuerdos de grandes obras de arte, y de los grandes momentos del arte, serán capaces, pienso, hasta cierto punto, de mirar a través del susodicho horrible entorno, y serán empujados a no contentarse con lo que hoy es descuidado y sucio, y espero que al menos estarán tan descontentos con lo que está mal, que decidirán no aceptar por más tiempo esa miope, imprudente y mísera brutalidad que tanto deshonra nuestra intrincada civilización.

Bien, de todas formas Londres es bueno por lo siguiente: está bien dotado de museos, los cuales francamente desearía que fueran accesibles siete días a la semana en lugar de seis, o al menos el único día en que un hombre normal ocupado, uno de los contribuyentes que los mantienen, puede, por norma, verlos tranquilamente; y ciertamente, cualquiera de nosotros que tenga una inclinación natural por el arte, debería obtener más ayuda de su frecuentación de lo que uno pueda decir. Es cierto, sin

embargo, que la gente necesita alguna instrucción previa para poder sacar todo el provecho posible de los prodigiosos tesoros artísticos que el país posee. Allí uno ve también las cosas de un modo fragmentado; es tal la muestra de violencia, destrucción, y negligencia que nos cuentan sus tesoros fragmentados que no puedo negar que hay algo de melancólico en un museo.

Pero, además, puede que algunas veces tengan la oportunidad de estudiar el arte antiguo de un modo más reducido pero más profundo, más amable, con los monumentos de nuestra propia tierra. Sólo algunas veces, dado que vivimos en medio de este mundo de ladrillo y cemento, y a nuestro alrededor nos queda poco exceptuando el fantasma de la gran iglesia de Westminster, arruinado como está su exterior por la estupidez del arquitecto restaurador, e insultado como está su glorioso interior por la disposición de las pomposas tumbas, por la vanagloria y la ignorancia de los últimos dos siglos y medio; poco más que eso y el incomparable Hall que hay cerca de ella. Pero cuando podamos ir más allá de ese mundo humeante, allí fuera, en el campo, todavía podremos ver las obras de nuestros padres, vivas aún en medio de la misma Naturaleza en la que se llevaron a cabo y de la que forman parte tan plenamente. Porque si, de hecho, en algún lugar hubo una total simpatía entre los trabajos del hombre y la tierra para la que se hicieron, fue allí, en el campo inglés, en los días en que la gente se preocupaba de tales cosas. La tierra es una tierra pequeña, demasiado encerrada entre los estrechos mares, por lo visto, para tener espacio suficiente para expandirse hasta la inmensidad. No hay grandes tierras baldías que abrumen con su monotonía, no hay grandes bosques solitarios, ni terribles acantilados vírgenes; todo está medido, mezclado, variado, deslizándose fácilmente una cosa sobre otra: pequeños ríos, pequeños llanos, creciendo, cambiando velozmente en la meseta, todo dominado por hermosos árboles regulares, pequeñas colinas, pequeños montes, cubiertos por una red de cañadas. Todo es pequeño, pero no absurdo ni vacío, sino serio y rico en contenido para aquellos que escogen buscarlo; no es una prisión ni un palacio, sino un hogar digno.

Todo ello, ni lo alabo ni lo condeno, sólo digo que es así. Algunos elogian demasiado esta sencillez, como si la tierra fuese el eje del mundo, pero yo no, como tampoco lo hará ninguno de los que no estén cegados por el orgullo de sí mismos y de todo lo que les pertenece. Hay otros que desprecian su insipidez; yo ya no, aunque sería realmente duro si no hubiera nada más en el mundo, ni deseos, ni temores, ni bellezas indescriptibles. A pesar de todo, cuando pensamos qué parte tan pequeña de la historia del mundo, pasado, presente y futuro, es esta tierra en que vivimos, y aún más pequeña en la historia de las artes, y cómo a pesar de todo nuestros antepasados se aferraron a ella, y con qué cuidado y sufrimiento la adornaron, esta tierra de Inglaterra, poco romántica y en apariencia carente de acontecimientos notables, -seguramente por eso también puedan conmoverse nuestros corazones y avivarse nuestra esperanza.

Tal como era la tierra, así era su arte mientras el pueblo se preocupaba aún de tales cosas; implicaba poco esfuerzo impresionar a la gente, bien con pompa o con ingenuidad. Pocas veces cayó en la trivialidad, raramente se alzó hacia la majestuosidad; aun así, nunca fue opresivo, nunca fue una pesadilla de esclavo, ni una ostentación insolente. Y en lo mejor de él tuvo una inventiva, una individualidad, que los grandes estilos nunca superaron. En sus momentos de esplendor, lo mejor de él fue entregado libremente tanto a la casa del labrador y a la iglesia del humilde pueblo, como al palacio

del señor o a la gran catedral. Nunca vulgar, si bien a menudo lo bastante rudo, dulce, natural y sencillo, un arte de campesinos más que de príncipes, mercantes o cortesanos; pienso que un corazón debe ser duro para no amarlo, tanto si se trata de un hombre nacido en él como nosotros mismos, como si ha venido, sorprendido por su simplicidad, desde ultramar. Un arte campesino digo, que se aferró rápido a la vida de la gente, y siguió viviendo entre los campesinos y labradores, en muchas partes del país, mientras las grandes casas se construían "francesas y finas". Siguió vivo también en muchos diseños de telares e imprentas singulares, y en la aguja de los bordadores, mientras la estúpida pompa de ultramar había extinguido toda naturaleza y libertad, y el arte se convirtió, especialmente en Francia, en la mera expresión de esta exitosa y exultante picardía, que no mucho tiempo después se hundió para siempre.

Así era el arte inglés, cuya historia está ante ustedes, apenas desarrollado de hecho y menguando año tras año, no sólo a través de la ávida destrucción, de la cual hay ciertamente menos de la que acostumbraba haber, sino también a través de los ataques de otro enemigo o adversario, llamado hoy en día "restauración".

No debo extenderme en esto, pero tampoco puedo pasarlo por alto, dado que les he insistido en que estudien estos antiguos monumentos. Así está la cuestión: estos viejos edificios han sido alterados y ampliados siglo tras siglo, a menudo hermosamente, siempre históricamente. Una gran parte de su valor reside en que han sufrido, casi siempre, el descuido y la violencia (esta última, una parte de la historia a menudo ni mucho menos falta de interés), pero una reparación obvia y común habría mantenido casi siempre duraderas estas piezas de la naturaleza y la historia.

Pero en los últimos años, un gran apogeo del fervor eclesiástico, coincidiendo con un gran incremento del estudio, y consiguientemente del conocimiento de la arquitectura medieval, ha conducido a la gente a gastar dinero en estos edificios, no sólo con el propósito de repararlos, de mantenerlos a salvo, limpios y protegidos del agua y el viento, sino de "restaurarlos" hacia algún estado ideal de perfección; borrando si es posible todos los signos de lo que les ha acontecido al menos desde la Reforma, y a menudo desde fechas más tempranas. Esto algunas veces se ha hecho con gran despreocupación por el arte y desde un fervor eclesiástico, pero con más frecuencia su intención con respecto al arte ha sido buena. Aun así, ustedes no habrán escuchado lo que he dicho esta noche si no ven que, desde mi punto de vista, esta restauración debe ser tan imposible de llevar a cabo, como destructivo para los edificios tratados es el intentarlo. Me gusta poco pensar que una gran parte de ellos ha quedado prácticamente sin utilidad para los estudiantes del arte y la historia. A menos que supieran ustedes mucho sobre arquitectura, apenas entenderían el terrible daño que se ha hecho a causa de esos "conocimientos escasos y peligrosos" en esta materia. Pero al menos es fácil entender que mostrar indiferencia ante los valiosos monumentos (nacionales) que, cuando se hayan ido, nunca podrán ser reemplazados por ningún esplendor del arte moderno, es hacer un mal servicio al Estado.

Podrán ver por todo lo que he dicho en este estudio del arte antiguo, que por educación entiendo incluso algo más amplio que la enseñanza de un arte definido en escuelas de diseño, y que debe ser algo que debemos hacer más o menos por nosotros mismos: me refiero con esto a una concentración sistemática de nuestros pensamientos en la materia, aun estudio de la misma en todos

los sentidos, a una práctica cuidadosa y laboriosa, y una determinación para no hacer nada excepto lo que se sabe que es bueno en la artesanía y el diseño.

Por supuesto, sin embargo, tanto como instrumento de este estudio del que estamos hablando, como de la práctica de las artes, se debería enseñar a dibujar a todos los artesanos; como, de hecho, debería enseñarse a dibujar a todo aquél que no esté físicamente incapacitado para aprender. Pero el arte de dibujar de manera tan instruida no sería el arte del diseño, sino sólo un medio hacia *ese* fin, *la habilidad general para abordar las artes.*

Pues yo deseo especialmente que se les quede grabado esto, que este *diseño* no puede ser enseñado en una escuela. La práctica continuada proporcionará a un hombre que sea por naturaleza un diseñador, una constante apreciación de la Naturaleza y el arte. No hay duda de que los que tienen alguna facultad para diseñar son aún numerosos, y necesitan de una escuela una cierta enseñanza técnica, al tiempo que necesitan herramientas. Actualmente, además, cuando la mejor escuela, la escuela de la práctica con éxito que sucede a nuestro alrededor, está en tal decadencia, necesitan sin duda alguna una instrucción en la historia de las artes; estas dos cosas las pueden proporcionar las escuelas de diseño. Pero el camino real de un conjunto de reglas deducidas de una falsa ciencia del diseño, que es en sí misma, no una ciencia sino otro conjunto de reglas, no llevará a ninguna parte, o mejor dicho, nos llevará a empezar otra vez.

Por lo que se refiere al tipo de dibujo que debería ser enseñado a los hombres comprometidos con el trabajo ornamental, hay sólo un *camino óptimo* para enseñar a dibujar, y éste consiste en enseñar al estudiante a dibujar la figura humana: tanto porque las líneas del cuerpo humano son mucho más sutiles que cualquier otra cosa, como porque si te equivocas puedes ser más fácilmente descubierto y corregido. Pienso que tal enseñanza, impartida a toda la gente que se preocupa por ello, ayudaría mucho al resurgimiento de las artes. El hábito de discriminar entre lo bueno y lo malo, la sensación de placer al dibujar una buena línea sería realmente, creo yo, educación en los dos sentidos de la palabra, para toda esa gente que lleva consigo las semillas de la invención. Como ya he dicho, en esta época del mundo sería mero amaneramiento pretender cerrar los ojos al arte de épocas pasadas, que nosotros también debemos estudiar. Si otras circunstancias sociales y económicas no se interponen en nuestro camino, es decir, si el mundo no está tan ocupado como para no permitirnos tener artes decorativas, éstos son los dos medios *directos* por los cuales las conseguiremos; es decir, un desarrollo general de los poderes de la mente, un desarrollo general de los poderes de la visión y la mano.

Quizá ésta les parezca una recomendación muy trivial, y un camino muy indirecto; en cualquier caso es seguro, si es que quieren llegar al nuevo arte por algún camino, que es mi tema esta noche. Si no es así, y si ese germen de la invención, que, como acabo de decir, es sin duda todavía bastante común entre los hombres, queda descuidado y sin desarrollar, las leyes de la Naturaleza se reafirmarán en esto como en otras cuestiones, y la misma facultad de diseñar se desvanecerá gradualmente de la especie humana. Señores, ¿nos acercamos a la perfección desechando una parte tan grande de esa inteligencia que nos hace *hombres*?

Y ahora, antes de terminar, quiero llamar su atención con respecto a ciertas cosas, que, debido a nuestro abandono de las artes en favor de otros asuntos, obstaculizan el buen camino hasta tal

punto que, hasta que no sean tratadas, será difícil incluso iniciar nuestro empeño. Y si mi discurso pareciera tornarse demasiado serio para nuestra materia, cosa que de hecho no debería suceder, les ruego que recuerden lo que dije antes, sobre cómo todas las artes van unidas. Ahora bien, hay un arte sobre el que pensaba el viejo arquitecto en tiempos de Eduardo III, el que fundó el *New College at Oxford*, cuando hizo de lo siguiente su lema: "Las costumbres hacen al hombre"; por costumbres se refería al arte de la moral, al arte de vivir dignamente, como un hombre. Yo también tengo que afirmar necesariamente este arte relacionado con mi materia.

Hay mucho arte falso en el mundo, dañino para el comprador, más dañino para el vendedor, si él lo supiera, y más dañino aún para el creador. Qué buena base sería para lograr un buen arte decorativo, es decir, la artesanía ornamental, si nosotros los artesanos decidiéramos no crear nada más que excelente artesanía en todo, en lugar de tener, como sucede ahora con demasiada frecuencia, una media de nivel de trabajo muy baja, que a menudo hacemos descender.

Yo no culpo de este tema ni a una clase ni a otra, las culpo a todas. Para diferenciar a nuestra propia clase de artesanos de aquéllos cuyos defectos ustedes y yo conocemos tanto que no necesitamos hablar más de ello, sé que el público en general quiere obtener las cosas baratas, siendo tan ignorantes que no saben cuándo, además, las obtienen malas; tan ignorantes que ni saben ni les importa si están dando a un hombre lo que se merece. Sé que los (así llamados) manufactureros están tan acostumbrados a competir hasta el extremo, a competir por la baratura, no por la excelencia, que hacen tratos con los cazadores de gangas, y los equipan alegremente con repugnantes mercancías al barato precio que se les pida, por medio de lo que no puede llamarse más que fraude. Inglaterra ha estado últimamente demasiado ocupada con los despachos y no lo suficiente con la tienda, con el resultado de que los despachos en el momento presente están más bien faltos de encargos.

Digo que todas las clases son culpables en esta cuestión, pero digo también que el remedio lo tienen los artesanos, que no ignoran estas cosas, como le ocurre al público, y no tienen la tentación de ser codiciosos y aislarse, como los manufactureros o los mayoristas. El deber y el honor de educar al público recae en ellos, y poseen en su interior las semillas del orden y la organización que facilitan esa labor.

¿Cuándo se ocuparán de esto y ayudarán a hacer hombres de todos nosotros, insistiendo en esa serie de importantes hábitos para que podamos adornar la vida con el placer de *comprar* alegremente artículos a su debido precio, con el placer de *vender* artículos de los que podríamos estar orgullosos tanto por su justo precio como por su bella confección, con el placer de trabajar de forma acertada y sin prisa en *realizar* artículos de los que podríamos enorgullecernos? El mayor placer de los tres es con mucho el último, un placer, pienso yo, como no hay otro en el mundo.

No deben decir que esta serie de hábitos queda fuera de mi competencia: es una parte esencial de ella, y de suma importancia, dado que les estoy proponiendo que aprendan a ser artistas, si es que el arte no ha de llegar a su fin entre nosotros. ¿Y qué es un artista más que un trabajador que está convencido de que, pase lo que pase, su trabajo debe ser excelente? O, en otras palabras: la decoración de la artesanía, ¿qué es si no la expresión del placer del hombre por la labor bien hecha?

Pero ¿qué placer puede haber en el trabajo *malo*, en la labor *in*fructuosa ?, ¿por qué deberíamos decorar*lo*?, ¿y cómo podemos soportar fracasar siempre en nuestro trabajo?

Al igual que la codicia de dinero fácil, queriendo ser pagados por lo que no nos hemos ganado, dificulta nuestro camino con esta maraña de trabajo mal hecho, de trabajo falso, el dinero amontonado que esa codicia nos ha traído, ya que la codicia se abrirá camino como todas las demás fuertes pasiones, ese dinero, digo, repartido en montones grandes y pequeños, con toda la falsa distinción que tan tristemente se impone entre nosotros todavía, ha levantado en contra del arte una barrera de amor al lujo y a la apariencia, que es el más difícil de superar de todos los obstáculos evidentes. Las clases más altas y cultivadas no se libran de su vulgaridad, las más bajas no se libran de su presunción. Les pido que recuerden, tanto como remedio como para explicar exactamente a lo que me refiero, que no puede ser una obra de arte lo que no es útil, es decir, lo que no satisfaga al cuerpo cuando sí atiende a la mente, o que no distraiga, tranquilice, o eleve la mente a un estado saludable. ¡Cuántas toneladas y toneladas de indescriptible basura, que pretenden ser obras de arte en alguna medida, expulsaría esta máxima de nuestros hogares londinenses, si fuera comprendida y se actuara en consecuencia! A mi modo de ver, en una casa acomodada, tan sólo aquí y allá (exceptuando en la cocina) pueden encontrarse cosas que tengan algún uso; por norma, toda la decoración (así llamada) es una muestra de ostentación, no del gusto personal. Repito, esta estupidez afecta a todas las clases sociales: las cortinas de seda del salón del lord no son para él más cuestión artística que el empolvado del pelo de su lacayo. La cocina en una casa de campo es por lo general un lugar agradable y acogedor, mientras que el salón es aburrido e inútil.

La sencillez de la vida, engendrando sencillez de gustos, es decir, un amor por las cosas agradables y nobles, es de todas las cosas la más necesaria para el nacimiento del nuevo y mejor arte que anhelamos; simplicidad en todo, tanto en el palacio como en la granja.

Aunque aún hay más cosas necesarias, limpieza y decencia en todo, tanto en la granja como en el palacio; la falta de ello es una *costumbre* extendida que debemos corregir, esta falta y todas las desigualdades de la vida, y el descuido y el desorden que la causan, acumulados durante tantos siglos. Y hasta ahora, tan sólo unos pocos hombres han empezado a pensar en un remedio a esta situación en su más amplio sentido; ni siquiera en su aspecto más restringido, en la desfiguración de nuestras grandes ciudades que trae consigo todo ese gran comercio, ¿quién se preocupa por ello?, ¿quién intenta controlar su miseria y fealdad? No hallamos más que despreocupación y desconsideración hacia este asunto, la impotencia de la gente que no vive lo suficiente para hacer algo por ella misma, o no tiene la hombría ni la presunción suficientes para empezar la tarea, y la dejan para los que vendrán después de ellos.

¿Debe acumularse el dinero? Cortad los bonitos árboles alrededor de las casas, derribad antiguos y venerables edificios por el dinero por el que se venderán unas pocas yardas cuadradas de la suciedad de Londres; ennegreced los ríos, esconded el sol, y envenenad el aire con humo y cosas peores, y nadie parecerá verlo ni intentará arreglarlo: esto es todo lo que el comercio moderno, el despacho que se olvida de la tienda, va a hacer por nosotros.

¿Y la ciencia? La hemos amado, y la hemos seguido diligentemente ; ¿qué hará? Temo que se debe tanto a los despachos que está demasiado ocupada, y por el momento no hará nada. Aunque hay temas que yo hubiera considerado fáciles para ella; digamos, por ejemplo, enseñarle a Manchester cómo consumir su propio humo, o a Leeds cómo deshacerse del tinte negro sobrante sin verterlo al río, cuestiones que deberían merecer tanto su atención como la producción de la más pesada de sus pesadas sedas negras, o la mayor de sus inútiles armas. De todos modos, se haga como se haga, a menos que la gente se preocupe por realizar sus tareas sin convertir el mundo en algo horrible ¿cómo podrá preocuparse del arte? Sé que costará mucho tiempo y dinero mejorar estas cosas, aunque sea sólo un poco, pero no veo cómo pueden emplearse mejor que en hacer la vida alegre y honrosa a los demás y a nosotros mismos; y el incremento de calidad de vida para el país que resultaría de que los hombres se implicaran seriamente en la mejora de la decencia de nuestras grandes ciudades no tendría precio, aun cuando las artes no se beneficiaran especialmente. No sé si llegará a suceder, pero podría volver a ver las cosas con esperanza si los hombres volvieran su atención hacia ellas y, repito, a menos que lo hagan, difícilmente podremos emprender con esperanza nuestros esfuerzos en pro de la mejora de las artes.

A menos que se haga alguna cosa para dar a todos los hombres placer a la vista y descanso a la mente, en el aspecto de sus propias casas y las de sus vecinos, hasta que el contraste entre los bosques donde viven los animales y las calles donde viven los hombres sea menos vergonzoso, supongo que la práctica de las artes debe estar principalmente en manos de unos pocos hombres altamente cultivados que, a menudo, capacitados por su educación a través de la contemplación de las glorias pasadas del mundo, puedan ir a bellos lugares para apartar de su vista las miserias de cada día, en las que se mueven la mayoría de los hombres. Señores, estoy convencido de que el arte tiene tanto que ver con una alegre libertad, con la franqueza y la realidad, y que enferma tanto bajo el egoísmo y el lujo, que no vivirá aislado y exclusivo. Iré incluso más allá, y diré que en estos términos no deseo que viva.

Proclamo que para un artista honesto sería una vergüenza disfrutar lo que ha acumulado de ese arte él solo, como lo sería para un hombre rico sentarse y comer suculentos manjares en un fuerte sitiado, entre soldados hambrientos.

No quiero arte para unos pocos, así como tampoco quiero educación para unos pocos, o libertad para unos pocos.

No, antes de que el arte tuviera que vivir esta pobre y frágil vida entre unos pocos hombres excepcionales, despreciando a los de clase inferior por una ignorancia de la que ellos mismos son responsables, por una brutalidad contra la que no lucharán; antes que esto yo preferiría que el mundo, en efecto, eliminara todo arte por un tiempo, como he dicho antes que pensaba que podría suceder; antes de que el trigo se pudriera en el granero del avaro, yo preferiría que lo tuviera la tierra, ya que quizás todavía tendría una oportunidad de revivir en la oscuridad.

Tengo una cierta fe, a pesar de todo, en que esta extinción de todo arte no sucederá, porque los hombres se volverán más sabios, así como más cultos; en que muchas de las complicaciones de la vida, de las que ahora nos enorgullecemos más de lo necesario, en parte porque son nuevas, en parte

porque han llegado con el logro de cosas mejores, se dejarán de lado por haber desempeñado ya su papel, y no ser ya útiles. Espero que tendremos una tregua en esta guerra comercial, así como en la guerra de bala y bayoneta; una tregua en el conocimiento que oscurece la deliberación; una tregua, sobre todo, de la codicia de dinero, y del deseo de esta distinción aplastante que ahora proporciona el dinero. Estoy seguro de que del mismo modo en que, incluso ahora, hemos conseguido la LIBERTAD, un día conseguiremos la IGUALDAD, que ella y sólo ella significa FRATERNIDAD y, por lo tanto, descansaremos de la pobreza y todas sus lamentables, sórdidas caras.

Así, habiendo descansado de todas estas cosas, en medio de la renovada sencillez de la vida, tendremos tiempo para pensar en nuestro trabajo, ese fiel compañero diario que ningún hombre osará nunca más llamar maldición, ya que seguro que entonces nos hará felices, cada cual en su lugar, sin que ningún hombre sienta rencor hacia ningún otro, sin que nadie sea obligado a ser el *sirviente* de nadie, y nadie esté dispuesto a ser el *amo* de nadie. Seguro que entonces los hombres serán felices en su trabajo, y seguro que esa felicidad traerá de aquí en adelante arte decorativo, noble, *popular.*

Ese arte hará nuestras calles tan bellas como los bosques, tan enriquecedoras como las laderas de las montañas; llegar del campo abierto a una ciudad será un placer y un descanso, y no una carga para el espíritu; la casa de cada hombre será bella y decente, dulcificadora de su mente y provechosa para su trabajo. Todos los trabajos del hombre que tratamos y entre los que vivimos estarán en armonía con la naturaleza, serán razonables y bellos. Aunque todo será sencillo e inspirador, no será pueril ni deprimente; ya que ni un ápice de la belleza o esplendor que la mente o la mano del hombre puede producir estará ausente de nuestros edificios públicos, tampoco en ninguna vivienda privada habrá signo alguno de superfluidad, pompa, o insolencia, y cada hombre tendrá su parte de lo *mejor.*

Esto es un sueño, dirán, de lo que nunca ha sido y nunca será; cierto, nunca ha sido y, por lo tanto, mientras el mundo esté vivo y moviéndose, mi esperanza es que un día será. Cierto, es un sueño; pero hasta ahora han sucedido sueños de cosas muy buenas y necesarias para nosotros, en las que apenas si pensamos más que a la luz del día, aunque hubo un tiempo en que la gente tuvo que vivir sin ellas, sin ni siquiera una esperanza de ellas.

De todos modos, dado que es un sueño, les ruego que me perdonen por exponérselo a ustedes, pues, siendo éste el motivo de todo mi trabajo en las artes decorativas, no se aparta jamás de mis pensamientos. Y esta noche, yo estoy aquí con ustedes para pedirles que me ayuden a realizar ese sueño, esa *esperanza.*

Textos del autor

MORRIS, W. *The Collected Works Of William Morris*, London, ed. M. Morris, 1910-14, 24 vols.

MORRIS, W. *William Morris, Artist, Writer, Socialist*, Oxford, 1934, 2 vols.

MORRIS, W. *The Ideal Book: Essays and Lectures on the Arts of the Book*, Berkeley, ed. William S. Peterson, 1982.

MORRIS, W. *William Morris by Himself: Designs and Writings*, New York, ed.. G. Naylor, 1988.

Textos críticos

AA.VV. *William Morris and the Middle Ages A Collection of Essays, together with a Catalogue of Works exhibited at the Whitworth Art Gallery*, Manchester, 1984.

AA.VV. *William Morris*, Madrid, MOPU, 1984.

AHO, G.L. *William Morris; A Reference Guide*, Boston, 1987.

BOOS, F. ;SILVERS, C.(eds.), *Socialism and the Literary Artistry of William Morris*,Columbia, 1990.

BRADLEY I. *William Morris and his World*, London, 1978.

CALVERA, A. *La formació del pensament de William Morris*, Barcelona, Ed. Destino, 1992.

FAULKNER, P. *Against the Age: An Introduction to William Morris*, London, 1980.

HARVEY, C. ; PRESS, J. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian England*, Manchester, 1991.

HENDERSON, P. *William Morris, His Life, Work, and Friends*, New York, 1967.

LATHAM, D. Y S. *An Annotated Critical Bibliography of William Morris*, London, 1991.

MACCARTHY, F. *William Morris: A Life for Our Time*, London, Faber and Faber, 1995.

MACKAIL, J. W. *The Life of William Morris*, London, 1899, 2 vols.

MANIERI, ELIA M. *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza,1976 (tr.cast.: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Barcelona, G.Gili, 1977).

MANIERI, ELIA M. (a cura di), *William Morris. Opere*, Roma-Bari, Ed.Laterza, 1985.

MARINO, B.G. *William Morris: la tutela dei monumenti come problema sociale*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1993.

MIELE, CH. (ed.) *William Morris on architecture*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1996.

PARRY, L.(ed.) *William Morris*, London, Philip Wilson Publishers, 1996.

PETERSON, W.S. *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*, Oxford, 1991.

RYSKAMP, C. (ed.), *William Morris And the Art of the Book*, Oxford, 1976.

STANSKY, P. *William Morris*, Oxford, 1983.

STANSKY, P. *Redesigning the world: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*, Princeton, 1985.

THOMPSON, E.P. *The work of William Morris*, London, Heineman, 1967.

THOMPSON, E.P. *William Morris. Romantic to Revolutionary*, New York, Pantheon Books, 1976 (tr.cast.: *William Morris. De romántico a revolucionario*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1988).

VALLANCE, A. *The Art of William Morris*, London, 1899.

WATKINSON, R. *William Morris as Designer*, London, 1990.

Ebenezer HOWARD (1850-1928)

El nombre de Howard está vinculado a su actividad como teórico de la ciudad jardín. En el eje de su obra escrita se halla uno de los puntales de la crítica moderna a las formas de desarrollo "salvaje" de la ciudad capitalista moderna, crítica desarrollada por él mismo en términos analíticos y muy pormenorizados.

Su interés por hallar formas alternativas a la desestructuración de la gran ciudad a lo largo del siglo XIX le llevó a la concepción de la denominada "ciudad jardín", a partir de la experiencia de su breve estancia en Chicago, ciudad célebre por aquel entonces por la abundancia de espacios verdes. En 1899 fundó la *Garden City Association,* y en 1902 publicó la primera versión de su obra capital, *Garden Cities of Tomorrow,* a la que pertenece el capítulo aquí traducido. En 1903 obtuvo la financiación necesaria para la construcción de Letchworth, la primera ciudad jardín hecha realidad. En 1919 construyó Welwyn, la segunda de ellas, con la ayuda financiera de sus amistades.

El texto siguiente es el último capítulo de su obra principal, *Garden Cities of Tomorrow,* donde presenta una visión apocalíptica del futuro de Londres a partir de las teorías desarrolladas a lo largo del libro. Según Howard, el principal motivo de la "desaparición" futura de Londres serían las grandes corrientes migratorias de sus habitantes hacia el campo, ahuyentados por los elevados precios del suelo en la gran capital y por el elevado coste de sus deudas con el municipio, motivadas a su vez por la gran deuda del municipio con los escasos propietarios del suelo. La accesibilidad del suelo rústico y las facilidades para construir en él iban a generar, en esta visión utópica pero teóricamente coherente, la fundación masiva de ciudades jardín por todo el territorio y la debacle definitiva de las grandes aglomeraciones urbanas.

El futuro de Londres

(HOWARD, Ebenezer ; *Tomorrow: a Peacefull Path to Real Reform,* London, Swan Sonnenschein, 1898. Edición utilizada para la traducción : HOWARD, Ebenezer ; "*The future of London*" en *Garden Cities of Tomorrow*, London, Faber and Faber, 1946, pp. 151-159)

Sería interesante considerar ahora algunos de los efectos más sorprendentes que se producirán en nuestras superpobladas ciudades actuales, como consecuencia de la creación de nuevos distritos con tantos empleos como el lector pueda imaginar. Nuevas ciudades y grupos de ciudades están surgiendo en algunas partes de nuestras islas, hasta ahora casi desiertas. Nuevos medios de comunicación, los más científicos jamás vistos en todo el mundo, han sido construidos; nuevos medios de distribución están llevando al distribuidor y al consumidor a una relación más cercana y, de este modo (reduciendo los impuestos, los honorarios y los beneficios del ferrocarril), están aumentando inmediatamente los precios para el productor y disminuyendo para el consumidor; parques y jardines, huertos y bosques están siendo plantados en medio del trajín de la gente, de modo que sean disfrutados en la mayor medida posible. Quienes han vivido en barrios bajos durante mucho tiempo están construyendo viviendas, los desempleados encuentran trabajo, quienes no poseen tierras las están encontrando, y a cada momento surgen oportunidades de gastar una energía contenida durante mucho tiempo.

Un nuevo sentido de libertad y alegría está impregnando los corazones de la gente, mientras despiertan sus facultades individuales y descubren, en una vida social que permite una acción realizada de común acuerdo y una libertad individual plena para todos, que aquella larga búsqueda conduce a una reconciliación entre el orden y la libertad, entre el bienestar del individuo y el de la sociedad.

Los efectos producidos sobre nuestras superpobladas ciudades, cuyas formas se muestran inmediatamente, a la luz de un nuevo contraste, como anticuadas y decadentes, repercutirán ampliamente en su naturaleza. Y para estudiarlos efectivamente, será conveniente que limitemos nuestra atención en Londres, la cual, al ser la más grande y difícil de manejar de nuestras ciudades, será apropiada para mostrar estos efectos en su aspecto más acentuado.

Hay -lo he dicho al principio- una corriente de opinión casi universal según la cual es preciso hallar urgentemente una solución para la desertización de los distritos de nuestro país y para la superpoblación de nuestras grandes ciudades. Pero aunque todos recomiendan que la solución se busque con diligencia, parece difícil creer que pueda ser encontrada, y los cálculos de nuestros

estadistas y de nuestros reformadores se basan en la suposición de que, no sólo las corrientes de población no vuelven de las grandes ciudades hacia los pueblos, sino que continuarán fluyendo en la dirección actual en unas cantidades que apenas disminuirán, por mucho tiempo que transcurra. Ahora bien, se puede suponer firmemente que cualquier búsqueda basada en la creencia de que el remedio no será descubierto, es apropiada para proseguir con entusiasmo y meticulosidad. Y, por tanto, quizá no sea sorprendente encontrarse con que, si bien el último catedrático del London Council (lord Rosebery) declaró que el crecimiento de esta inmensa ciudad era comparable al crecimiento de un tumor -es un poco aventurado negar el acierto de dicha semejanza-, algunos miembros de este organismo, en vez de dedicar sus energías a reformar Londres y a reducir su población, están defendiendo audazmente una política que implica la adquisición de grandes compromisos en nombre del municipio, con costes que deben demostrar que, cuanto más elevados sean peores serán, sólo si se encuentra la solución buscada durante tanto tiempo.

Supongamos ahora (simplemente como una hipótesis, si el lector es todavía escéptico) que el remedio defendido en este trabajo es efectivo, y que las nuevas ciudades jardín están surgiendo por todo el país en propiedades municipales. Los alquileres de tantas propiedades colectivas forman un fondo suficiente para proseguir las tareas municipales, que aplican la mejor tecnología de la ingeniería moderna y que representan las mejores aspiraciones del reformador ilustrado. Y que estas condiciones, las más saludables, las más sanas, las más limpias y las más justas y sólidas, prevalecen en estas ciudades. ¿Cuáles deben ser, entonces, los efectos más notables de la naturaleza de las cosas sobre Londres y sobre la población de Londres, sobre el valor de su tierra, sobre su deuda municipal y sus bienes municipales, sobre Londres como valor de mercado, sobre las viviendas de sus gentes, sobre sus espacios abiertos y sobre los grandes compromisos que nuestros reformadores socialistas municipales están por el momento tan ansiosos de conseguir?

En primer lugar: ¡Daos cuenta de que el valor de la tierra bajará muchísimo! Por supuesto, mientras las 121 millas cuadradas dentro de las 58.000 millas cuadradas de Inglaterra ejerzan una atracción tan grande como para incluir en ellas una quinta parte de la población total -población que compite ferozmente por el derecho a ocupar la tierra comprendida en esta pequeña área-, estas tierras tendrán el monopolio de los precios durante largo tiempo. Sin embargo, desilusionemos a esa gente, convenzamos a gran parte de ella de que puede mejorar sus condiciones, sean las que sean, emigrando a cualquier otra parte. ¿Qué ocurrirá con este monopolio del valor? Su encanto se romperá y la gran burbuja estallará.

Pero la vida y las ganancias de los londinenses no son sólo para pagar a los dueños de su suelo, quienes les dejan vivir amablemente en él con unas enormes rentas -16.000.000 de libras anuales, representando el valor actual de la tierra de Londres, que aumenta cada año-, sino que también son para pagar hasta los 40.000.000 de libras que representan las deudas municipales de Londres.

Sin embargo, fijaos en lo siguiente. Alguien que tiene una deuda con el municipio es bastante distinto de un deudor corriente en un aspecto muy importante. Puede eludir el pago por medio de la emigración. Le basta con alejarse del área municipal e inmediatamente, *ipso facto*, no sólo se olvida de

sus obligaciones con su propietario, sino también de todas sus obligaciones con sus acreedores municipales. Es cierto que al emigrar debe asumir la carga de nuevas rentas municipales y de nuevas deudas municipales, pero esto, en nuestras nuevas ciudades, representará una parte extremadamente pequeña y disminuida de la carga que ahora acarrea, por lo cual la tentación de emigrar será, por ésta y por muchas otras razones, muy fuerte.

Pero fijémonos ahora en que, si bien cada persona que emigra de Londres hace menos pesada la carga de los arrendamientos de las tierras a aquellos que todavía permanecen en la ciudad, hará (si no se produce ningún cambio en la ley) todavía más pesada la carga de los contribuyentes londinenses. Aunque cada persona que emigra permite a quienes se quedan mejorar cada vez más sus relaciones con los propietarios, por otro lado la deuda municipal seguirá siendo la misma, y el interés que genera tendrá que ser soportado cada vez por menos gente, de modo que la desgravación de la población trabajadora, que proviene del arrendamiento reducido, será descontada en gran medida a través de contribuciones incrementadas, con lo cual la tentación de emigrar seguirá existiendo, y aún se mudará más cantidad de población, convirtiendo la deuda en una carga cada vez mayor, hasta el punto de que, aunque vaya acompañada de unos alquileres aún más reducidos, se volverá intolerable. Por supuesto, hay que evitar que se contraiga esta enorme deuda.

Si Londres hubiese sido construida en tierras pertenecientes al municipio, sus arrendamientos no sólo hubiesen abastecido fácilmente todos los gastos corrientes, sin ninguna necesidad de exigir contribuciones o de incurrir en préstamos por largos períodos, sino que se hubiese permitido poseer un suministro de agua propio y muchas otras garantías útiles y provechosas, en vez de encontrarse en el estado actual, con enormes deudas y escasas posesiones. Pero cuando este sistema vicioso e inmoral se quiebre y se alcance el punto de ruptura, los propietarios de la unión de Londres, al igual que los propietarios de las tierras de Londres, tendrán que mantener relaciones con una gente capaz de recurrir a la simple solución de la emigración y construir una civilización mejor y más próspera en otro lugar, en caso de que no se les permita reconstruir en los solares de su antigua ciudad de un modo justo y razonable. De este modo pueden ser consideradas, en pocas palabras, las dos grandes problemáticas a las que conduce esta migración de la población: el problema de la vivienda de los londinenses, y la dificultad para encontrar empleo por parte de los que se quedan. Los alquileres que paga ahora la población trabajadora de Londres por un alojamiento miserable e insuficiente representan cada año una proporción cada vez mayor de sus ingresos, mientras que el coste de la ida y vuelta del trabajo, que va aumentando continuamente, a menudo representa un gasto muy considerable en cuanto a tiempo y dinero. Sin embargo, ¡imaginaos la población de Londres disminuyendo más y más rápidamente, y los emigrantes estableciéndose allá donde los alquileres sean extremadamente bajos y donde su trabajo se encuentre a una distancia cercana a pie desde sus casas! Obviamente, el valor de la renta de las propiedades de Londres caerá cada vez más y más. Los suburbios irán a la ruina, y toda la población trabajadora se trasladará a viviendas de una categoría bastante superior, que ahora sí podrán ocupar. Familias que ahora viven completamente amontonadas en una sola habitación podrán alquilar cinco o seis, y de este modo el problema de la vivienda se solucionará temporalmente por medio de la disminución del número de inquilinos. Pero, ¿qué ocurrirá con los suburbios? Su capacidad para

arrebatar a la fuerza una gran proporción de lo ganado a duras penas por los londinenses pobres desaparecerá para siempre. ¿O permanecerá todavía como una monstruosidad y una mancha en su reputación, aunque por mucho tiempo no vuelva a haber ningún peligro para la salud, ni sea un atentado para la decencia? No. Estos suburbios miserables serán derribados, y su lugar será ocupado por parques, zonas recreativas y jardines. Y este cambio, como otros, no se llevará a cabo a expensas de los contribuyentes, sino completamente a expensas de la clase propietaria. En este sentido, estos alquileres de las tierras, mientras sean pagados todavía por los londinenses en consideración a este tipo de propiedades que conservan algún valor de renta, tendrán que soportar finalmente la carga de mejorar la ciudad. Tampoco será necesario, me parece, que el Parlamento ejerza acciones coercitivas para conseguir tal resultado: probablemente será llevado a cabo por la acción voluntaria de los propietarios de las tierras, obligados, por el justo castigo de quienes no tenían otra salida, a pagar una indemnización por la gran injusticia que han estado cometiendo durante largo tiempo.

Para darnos cuenta de lo que sucederá inevitablemente: si se abre fuera de Londres un enorme mercado de empleo sin que se abra el correspondiente mercado de empleo en el interior, Londres deberá desaparecer, cuando los propietarios estén ya en situación de arrepentirse. En otras partes se están construyendo nuevas ciudades: Londres, por tanto, debe transformarse. En otras partes la ciudad invade el campo: aquí el campo deberá invadir la ciudad. En otras partes se están construyendo ciudades en unas condiciones que permiten pagar bajos precios por la tierra y conceder dichas tierras a los nuevos municipios.

En Londres se deberán llevar a cabo las correspondientes reformas, o nadie querrá construir. En otras partes, al existir interés en comprar por partes, pueden llevarse a cabo mejoras de todo tipo de un modo rápido y científico. En Londres sólo pueden producirse progresos parecidos si los intereses creados reconocen lo inevitable, y aceptan unas condiciones que pueden parecer ridículas, pero que no lo son más que las que los fabricantes encuentran a menudo convincentes. Tales fabricantes venden por un precio ridículamente bajo una máquina que ha costado una gran suma, por la sencilla razón de que hay otra mejor en el mercado, puesto que no sale a cuenta, dada la gran competencia, trabajar con una máquina peor. El desplazamiento de capital será sin duda enorme, pero el emplazamiento de obreros será todavía mejor. Algunos de ellos se volverán pobres en comparación, pero la mayoría se harán ricos: un cambio muy saludable, el menos malo si tenemos en cuenta la sociedad que será capaz de mitigar.

Existen ya síntomas visibles del cambio que se está produciendo, vibraciones que provienen del terremoto. En este momento habría que conseguir que Londres se declarase en huelga contra los propietarios de las tierras. El progreso de Londres, largamente deseado, está esperando determinados cambios en las leyes, como hacer que una parte de los costes se carguen sobre los propietarios de la ciudad. Se proyectan ferrocarriles, pero en algunos casos no se construyen (por ejemplo, the Epping Forest Railway), porque el London Country Council, más ansioso por bajar las tarifas de los trenes de trabajadores, presionan para ello y consiguen, de manos de un comité parlamentario, la imposición de condiciones sobre los promotores, las cuales les parecen extremadamente onerosas y no poco provechosas, pero las pagarían a la compañía de un modo extremadamente generoso si no fuese por el

precio prohibitivo pedido por las tierras y otras propiedades a lo largo de la ruta de la línea férrea proyectada.

Estos impedimentos sobre la iniciativa deben afectar aún mas el crecimiento de Londres, haciéndolo menos rápido de lo que sería sin ellos. Pero cuando los tesoros incalculables de nuestra tierra sean liberados, y cuando la gente que ahora vive en Londres descubra cuán fácilmente los intereses creados, sin ser atacados, podrían ser burlados, más vale que los propietarios de las tierras de Londres, y quienes representan otros intereses creados, pongan condiciones cuanto más rápidamente mejor. En caso contrario, Londres, en vez de ser lo que el señor Grant Allen ha definido como "un pueblo miserable", se convertirá en un desierto.

Pero confiamos que prevalecerán los mejores consejos, y una nueva ciudad se erigirá sobre las cenizas de la antigua. La tarea será difícil, ciertamente. Es fácil disponer, comparativamente hablando, en un suelo virgen el plan de una ciudad magnífica. La mayor dificultad es el problema - aunque los intereses creados se retiren por sí mismos libremente- de reconstruir una nueva ciudad en un lugar antiguo y ocupado por una enorme población. Sin embargo, es cierto que al final el área actual del *London County Council* no debería contener (si consideramos la salud, la belleza y todo aquello que se suele poner entre las primeras prioridades, es decir, la rápida producción de formas de riqueza) más de una quinta parte de la población actual, y el nuevo sistema de ferrocarriles, alcantarillas, desagües, iluminación, parques, etc., deberá ser construido si Londres quiere salvarse, mientras que la totalidad del sistema de producción y distribución deberá sufrir cambios tan completos y radicales como lo fue el paso del sistema de trueque al complicado sistema comercial actual.

Las propuestas para la reconstrucción de Londres ya han sido proyectadas. En 1883, el señor William Westgenth ofreció a la *Society of Arts* la suma de 1.200 libras para ser otorgada en premios a estudios sobre viviendas para el Londres pobre y para la reconstruccción del centro de Londres, oferta que dio lugar a algunos planes bastante audaces. Más recientemente, un libro del señor Arthur Cawston, titulado *A Comprehensive Scheme for Street Improvements in London* (un plan de conjunto para la mejora de las calles de Londres) ha sido publicado por Stanford, y en su introducción contiene este impresionante pasaje: "La literatura concerniente a Londres, siendo tan extensa, no incluye ningún trabajo que apunte la solución de un problema de gran interés para los londinenses. Éstos empiezan a darse cuenta, en parte debido a sus viajes cada vez más lejanos y en parte a través de sus críticos americanos y extranjeros, de que el gigantesco crecimiento de su capital, sin los consejos controladores del municipio, ha resultado no sólo el mayor inconveniente, sino probablemente la colección de casas menos práctica y metódica del mundo. Desde 1848 se ha desarrollado gradualmente un plan de conjunto para la transformación de París. Los suburbios han desaparecido de Berlín a partir de 1870. 88 acres del centro de Glasgow han sido remodelados. Birmingham ha convertido 93 acres de suburbios miserables en magníficas calles flanqueadas por edificios arquitectónicos. Viena, una vez completada su majestuosa periferia, está remodelando el interior de la ciudad". El propósito del escritor es mostrar, mediante ejemplos e ilustraciones, de qué modo los medios empleados con éxito para mejorar estas ciudades pueden ser adaptados a las necesidades de Londres.

Sin embargo, el momento de la reconstrucción completa de Londres -que finalmente se llevará a cabo a una escala más extensa que la mostrada actualmente en París, Berlín, Glasgow, Birmingham o Viena- no ha llegado todavía. Ante todo debe resolverse un problema más sencillo. Debe construirse una ciudad jardín pequeña como obra modelo, y luego un grupo de ciudades como ésta debe encargarse del último capítulo. Una vez realizadas estas tareas, y bien realizadas, la reconstrucción de Londres deberá proseguir inevitablemente, y el poder de los intereses creados para bloquear el camino será al menos -aunque quizá no del todo- eliminado.

Dediquemos, pues, en primer lugar todas nuestras energías a la más pequeña de estas tareas, pensando sólo en las tareas mayores que se encuentran más allá de las primeras como incentivos de una línea determinada de acción inmediata, y como medios para darse cuenta del gran valor de las cosas pequeñas, si están bien hechas y con buena intención.

Textos del autor

HOWARD, E. *Tomorrow. A Peaceful Path to Real Reform,* London, 1898.

HOWARD, E. *Garden Cities of tomorrow 1902,* London, Faber and Faber, 1944.

Textos críticos

ANDRIELLO, D. *Howard o della Eutopia*, Napoli, Libreria Internaz. Minerva ed., 1964.

BEEVERS, R. *The garden city utopia. A critical biography of Ebenezer Howard*, New York 1988.

BELLAMY, E. *Looking backward,* Boston, 1888.

BUDER, S. *Visionaries and planners: the garden city movement and the modern community*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

DOGLIO C. *La cittá giardino*, Roma, Gangemi ed., 1985.

FISHMAN, R. *Urban Utopias in the Twentieth Century - Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*, New York, 1977.

GIORDANI, P.L. *Ebenezer Howard: L'idea della città-giardino,* Bologna, 1962.

MACFADYEN, D. *Sir Ebenezer Howard and the Town Planning Movement,* Manchester, Manchester University Press, 1933.

MUMFORD, L. *The Story of Utopias,* New York, 1922.

PURDOM, G.B. *The Letchworth Achievement,* London, 1963.

SMITHSON, A. & P. "An Alternative to the Garden City Idea", *The Architectural Design*, julio 1956.

TAGLIAVENTI, G.(a cura di), *Città Giardino. Cento anni di teorie, modelli, esperienze*, Roma, Gangemi, 1994.

Raymond UNWIN
(1863-1940)

Discípulo de Howard, Unwin es uno de los principales exponentes del movimiento para las ciudades jardín, y autor, con B. Parker, de Letchworth, una de sus realizaciones emblemáticas. Junto a Mumford, Sitte, Geddes y otros, formó la llamada corriente "orgánica" del urbanismo de principios de siglo, denunciando la superpoblación y el crecimiento espontáneo de las ciudades a lo largo del siglo XIX, y propugnando la descentralización y la planificación a escala regional, mediante núcleos autónomos agregados a los grandes centros urbanos.

En 1901, Unwin construye la unidad residencial de New Earswick, cerca de York, proyectada con su colaborador B. Parker. En 1903 proyecta la ciudad jardín de Letchworth, concebida para 30.000 habitantes, a 56 kilómetros de Londres. Letchworth presenta en su composición muchas características del urbanismo decimonónico, pero sustancialmente, en sus parámetros socio-urbanísticos, representa claramente una innovación. Desde 1905 hasta 1914 trabaja en el proyecto del Hampstend Garden Suburb, uno de los ejemplos más típicos de los suburbios tradicionalmente anglosajones. En 1913 colabora en la fundación del Town Planning Institute, del cual será presidente. En 1922 se traslada a Estados Unidos para el estudio del plan regional de Nueva York, al tiempo que trabaja en el plan regional de Londres, lo que marcará una época de continuos desplazamientos de un continente a otro.

De formación básicamente democrática y radical, Unwin fue a lo largo de su carrera un defensor de los derechos de las condiciones de la vida urbana de las masas, como también un defensor de la naturaleza agredida por los estragos de los desarrollos urbanos. El texto aquí traducido refleja criterios de composición urbana que intentan integrar todos los factores en la creación de paisajes humanizados y habitables, donde variables como las visuales, las dimensiones, la relación del tráfico rodado con el peatonal, el papel de los edificios e incluso la vegetación, desempeñan una función igualmente importante.

Práctica de la planificación urbana

Capítulo VII. Sobre la organización de las vías principales: su tratamiento y vegetación

(UNWIN, Raymond ; *Town Planning in Practice*, London, T. Fisher Unwin, 1909. Edición utilizada para la traducción: UNWIN, Raymond ; "Of the Arrangement of Main Roads, their Treatment and Planting" en *Town Planning in Practice, an Introduction to the Art of designing Cities and Suburbs,* T. Fisher Unwin, London, 1914, pp. 235-288.)

Las calles son, en primer lugar, grandes conductos para el tráfico. Sirven también, como segundo objetivo, para proporcionar emplazamiento a los edificios. Por lo tanto, deberían ser consideradas en relación a ambas funciones y en el orden de su importancia relativa. Para que las calles de una ciudad satisfagan su primera función de grandes conductos para el tráfico, deben ser diseñadas en general con el fin de proporcionar un acceso fácil desde cualquier punto de la ciudad a otro cualquiera. Pero además, deberían proporcionar facilidades especiales para el flujo y reflujo de corrientes particulares de tráfico diario en muchas grandes ciudades, como las que existen entre las afueras y el centro o viceversa, o las que cruzan la ciudad desde un barrio residencial hasta la zona de trabajo (de fábricas o de otros lugares de empleo), o hacia importantes estaciones de ferrocarril, puertos y otros centros industriales.

Un plan general de calles puede basarse en diversos modelos teóricos. El más común es el que representa un entramado, donde las calles discurren sólo en dos direcciones, cruzándose unas con otras en ángulos rectos, y divide la ciudad según una malla reticular de manzanas cuadradas o rectangulares en las que se sitúan los edificios. Esta organización, si bien es apropiada y económica para los bloques de edificios, presenta serios inconvenientes. No proporciona calles adecuadas para circular hacia y desde el centro y, excepto cuando se circula en dos direcciones, todo el tráfico se ve obligado a viajar a lo largo de dos lados de un triángulo para llegar de un punto a otro. Además, dicha organización produce un efecto monótono. Las imágenes de las calles no son cerradas, sino que las vistas se pierden en el infinito y las perspectivas se desvanecen, desprovistas generalmente de interés o variedad.

En muchos de los sistemas más modernos, los inconvenientes del entramado de calles han llevado a la introducción de calles diagonales para acomodar el tráfico hacia y desde el centro de la ciudad. El resultado obtenido, sin embargo, no es enteramente satisfactorio. Las formas de las parcelas, los espacios y los cruces creados por estas calles radiales que atraviesan la red del

entramado, rompiendo de ese modo la retícula, dificultan una óptima construcción de edificios satisfactorios o de espacios abiertos bonitos.

Si examinamos los planos del crecimiento natural de ciudades antiguas, veremos que del núcleo antiguo se derivan unas arterias principales en distintas direcciones, formando un sistema radial irregular en torno a dicho núcleo. Además, existe una tendencia general a que las vías transversales partan de las vías principales aproximadamente en ángulo recto, y en muchos casos han sido modificadas o curvadas para encontrarse con otras. Al final, el crecimiento de las calles es muy irregular, y la trama acaba pareciéndose a una telaraña. Esta semejanza es claramente visible en el plan de Moscú y en muchos otros planes de ciudades, en los cuales, aun cuando la figura teórica de la telaraña es menos perceptible, se puede apreciar que la mayoría de organizaciones rectangulares, que pudieron haber sido características del núcleo original, se han desfigurado de tal modo que proporcionan las mismas ventajas para el tráfico que podría haber proporcionado la forma de telaraña. No obstante, además de las calles que siguen las líneas de la telaraña, son necesarias otras calles que crucen la ciudad y que conecten entre sí aquellos puntos en los que suele haber un tráfico considerable.

En el diseño de una nueva área, si bien tales consideraciones teóricas serían útiles, sin duda sería necesario conservar las principales líneas de tráfico con especial respeto hacia las circunstancias existentes en cada caso, sobre todo cuando se trate de la extensión de una ciudad existente, y sólo los casos poco frecuentes en que las nuevas ciudades deban ser trazadas en la tierra natural permitirán escoger el diseño, siendo posible aproximarlo a un modelo teórico.

Si bien la naturaleza del terreno normalmente introducirá más irregularidad en la forma, creo que algún diseño de calles principales y plazas centrales concebido en gran parte con la suficiente sencillez dará al plan el carácter propio que es deseable. Dicho diseño debe ser del tamaño adecuado para introducir un sentido apropiado de la escala, la proporción y la relación entre las partes para hacer que la totalidad sea algo auténtico.

Una vez determinada la forma, la simetría exacta o la regularidad de la misma es un problema secundario y muchas veces sin importancia, si bien la regularidad y la simetría en ciertos puntos pueden ser vitales para la producción del efecto deseado. Pero debe tenerse en cuenta que el ojo humano nunca puede ver más que una pequeña porción del área al primer vistazo, y que no puede juzgar ni distancias ni ángulos en un área grande. Sólo son apreciables, pues, sobre la superficie de un plano.

Excepto en los casos en que exista el deseo de abrir las vistas, las calles rectas indefinidas y prolongadas, sin cambios de dirección, no sólo son monótonas y destructoras de la típica imagen de calle normal, sino que son también propensas a discurrir paralelas a la dirección de los grandes vientos, hasta el extremo de generar una importante acumulación de polvo y basura. A lo largo de estas calles principales, un cambio de dirección o una ruptura en su trazado deben ser orientados de tal modo que no dificulten seriamente el tráfico. El tranvía, el ferrocarril y el coche requieren que se eviten los cambios de dirección y las curvas pronunciadas. En muchas grandes ciudades en las que el tráfico es considerable y ordenarlo resulta un problema, será necesario disponer pequeñas plazas en las intersecciones de las calles para conseguir un amplio espacio de circulación en ellas. El problema del

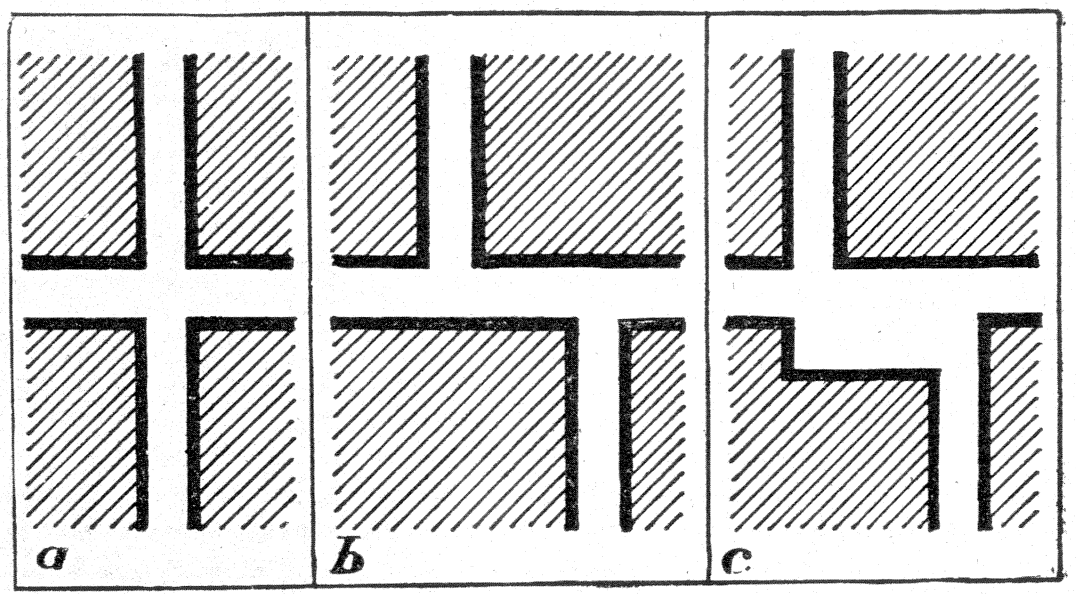


Fig. 6 [a, b, c].

tráfico es uno de los más complicados, y existen dos posturas u opiniones diferenciadas para tratar ese problema: la adoptada por la escuela alemana y la de la escuela francesa. Camillo Sitte, representante de la escuela alemana, muestra por medio de diagramas los posibles puntos de colisión en diversos cruces y enlaces de calles, y cómo éstos crecen en número a medida que añadimos más calles a dichas intersecciones. Para Camillo Sitte, el cruce de dos calles es el mejor, puesto que reduce los puntos de colisión, mientras que el punto de intersección entre cuatro calles resulta el más peligroso, puesto que existen muchos puntos de colisión.

Herr Stübben muestra, no obstante, que algunos de los diagramas utilizados para probar el número relativamente pequeño de puntos de colisión en dos cruces singulares de calles y en cruces de cuatro calles no son correctos, puesto que en cualquier intersección de dos calles sólo se tienen en cuenta los vehículos que llegan desde la derecha, mientras que también habría que tener en cuenta la posibilidad de cruzar de una calle a otra.

En la actualidad, los urbanistas alemanes rompen constantemente la dirección de sus calles cruzadas, como se muestra en la figura 6[b], en parte para garantizar la seguridad en los cruces, y en parte para cerrar las vistas de las calles. Si nos fijamos en la ilustración 6[a], la vista de las dos calles en el cruce es indefinida y prolongada, mientras que en la ilustración 6[b], la visión está cerrada en ambos casos por la oposición de los edificios. Por otra parte, en la ilustración 6[c] la organización ofrece la oportunidad de crear una pequeña plaza con uno de sus ángulos cerrado, de modo que la vista de las dos calles es cerrada. Sin embargo, habría mucho que decir en favor de la teoría de los urbanistas de la escuela francesa, que sostienen que es muy ventajoso para el tráfico que cierto número de calles se crucen en un mismo punto, y que se prevean unas dimensiones amplias para hacer posible la circulación. Allí donde el tráfico es denso, se hace necesario el control por parte de un agente policial. Por tanto, parecería juicioso reducir el número de puntos que requieran dicho control, y dondequiera que el tráfico sea lo bastante denso e importante para que los puntos de colisión de Camillo Sitte se acerquen aproximadamente a la realidad, también lo será para requerir regulación policial. Por otro lado, en aquellos casos en que el tráfico sea comparativamente espaciado, y por tanto reducido, las posibilidades de colisión serán ligeramente superiores en un punto donde se crucen varias calles que en un punto donde una calle se una con otra. El peligro aumenta, y retarda el tráfico, cuando hay muchos cambios de dirección de los vehículos, y obviamente es más sencillo y menos confuso atravesar una calle principal, cuando el tráfico lo permita, que conducir por dentro de una calle, tomar un desvío, conducir a lo largo de éste una determinada distancia, tomar otro desvío y salir de él. Éste es el caso particularmente de vehículos tales como automóviles y tranvías, cualquier giro de los cuales, especialmente en ángulos rectos, causa siempre dificultad y peligro.

El gran error de estos diagramas, sin embargo, es que no representan al elemento humano. Estos diagramas pueden mostrar teóricamente el número de puntos de colisión para máquinas moviéndose a un ritmo regular, pero es imposible comparar mediante diagramas el peligro existente en un cruce múltiple de calles, cuando el riesgo es suficiente para provocar en muchos conductores movimientos cautelosos y precavidos, por lo cual, si bien en cada uno de los cruces simples existe un riesgo, éste no será suficiente para sugerir la necesidad de una preocupación especial.

Me inclino a pensar, por lo tanto, que desde el punto de vista del tráfico, el sistema alemán -si lo podemos llamar así-, como el planteado por Camillo Sitte, no puede ser aceptado de ningún modo como verdad absoluta. Probablemente es más aproximado cuando se considera exclusivamente el tráfico de coches de caballos, y cuando dicho tráfico alcanza su punto culminante de intensidad controlable sin necesidad de supervisión policial. Allí donde el tráfico es escaso, no resulta conveniente frenarlo ni hacerlo girar bruscamente en ángulo recto, sino que deberá ser conducido sin interrupciones hacia un punto principal desde el cual se podrán tomar las calles en distintas direcciones, lo cual ayudará a la rápida distribución de los vehículos. Eugène Hénard, en sus *Études sur les transformations de Paris*, sugiere, para los centros más concurridos en los que convergen varias calles, la conveniencia de colocar un espacio circular con una sola dirección de circulación. Los vehículos que vengan de cualquiera de las calles podrán incorporarse a dicho espacio, circular por él y salir del mismo cuando deseen incorporarse a otra calle. Con la intención de ayudar a los peatones a cruzar dichos espacios, Hénard sugiere pasos subterráneos desde todos los accesos peatonales hacia un espacio central, en el que los peatones puedan orientarse y elegir de una manera u otra la calle a la que quieran llegar. Ello no significa, naturalmente, que los peatones no puedan cruzar la calle si el tráfico en la misma lo permite. La Place de l'Étoile de París puede servir como un buen ejemplo de dicha organización, en la cual el Arco de Triunfo constituye el elemento central. Probablemente, para que dicho elemento vertical sea enteramente satisfactorio, será necesario que adopte forma de obelisco o de edificio circular, de modo que la visión del mismo sea óptima desde cualquier punto de vista, puesto que es la forma adecuada para servir de elemento de referencia para todas las calles que confluyen en un espacio abierto como ése. Naturalmente, no puede asegurarse ninguna sensación de cerramiento en un lugar de tales características, y se requieren todos los cuidados para producir efectos satisfactorios en los edificios. Por ello, no debe considerarse deseable la forma de plaza, excepto en los casos en que el tráfico sea lo más importante y así lo requiera.

Es muy necesario que todos los cruces de calles tengan un grado de apertura máxima, para permitir que el tráfico en una calle sea percibido rápidamente por los conductores de vehículos que circulan por la otra. Ello podrá garantizarse mediante retrocesos en los edificios de las esquinas, como también mediante la formación de pequeñas plazas en dichos puntos. Nosotros, sin embargo, desarrollaremos esta consideración cuando tratemos la segunda función de las calles.

Para nuestras vías más importantes y concurridas, podemos fijarnos en las sugerencias de los principales trazados ferroviarios, donde las vías centrales se reservan para los trenes expresos, y las vías exteriores para los trenes lentos que se detienen en más estaciones. Este sistema ha sido adoptado en las ciudades más importantes, donde las calles principales y los bulevares han sido provistos de múltiples carriles. Mediante este sistema, el tráfico no impide que los vehículos se detengan, giren o cambien de carril. Sólo los que pretenden cruzar la calle pueden dificultar el tráfico, si bien los puntos donde se producen estos giros pueden ser restringidos. En algunas de estas calles hay carriles especiales para tranvías, para animales de montura y para bicicletas, además de los carriles ordinarios para vehículos rápidos y lentos. Con tal organización se puede mejorar la situación de los tranvías y, además, se pueden proyectar tramos que discurran junto a las aceras, facilitando que los peatones

suban y bajen con mayor seguridad. La costumbre inglesa hace que los tranvías circulen por el centro de las vías anchas, de modo que el pobre peatón que desee subirse a ellos deberá cruzar toda la calle con su tráfico, arriesgando su vida.

En el caso de los vehículos propulsados por electricidad o por motor, existe en América y en Europa la posibilidad de hacer circular los tranvías a lo largo de un cinturón verde, con pasos peatonales a cada lado, de modo que el tranvía se convierta en un elemento decorativo de la calle, introduciendo un amplio margen verde. Además, estas calles anchas o bulevares se adornan con avenidas de árboles, y son los lugares favoritos de paseo al atardecer, cuando la aglomeración del tráfico se reduce. Sin embargo, estas calles son costosas debido a la cantidad de terreno que necesitan, y a la construcción y el mantenimiento requeridos por tantos carriles. Si bien esta solución es deseable y su elevado coste está justificado en las principales vías públicas de las grandes ciudades, no debe ser adoptada con precipitación. Indudablemente, en algunos casos las ciudades continentales están sufriendo gravemente la extravagancia innecesaria de sus trazados más anchos de lo que los requisitos justifican. Ello ha producido como efecto un incremento enorme del precio de los terrenos y, por consiguiente, ha intensificado la tendencia a congregar gran cantidad de edificios en un terreno con una altura excesiva.

Es deseable una mayor variación en la anchura y en el carácter de las calles con respecto a las que usualmente ha adoptado Inglaterra. De hecho, en pocos pueblos ingleses puede la Administración modificar las leyes en lo que respecta a la anchura de las calles. Normalmente se fija una anchura mínima, que será aplicada a todos los casos.

Más adelante se hará referencia a la cuestión de la edificación de las calles, pero en las vías donde el tráfico es considerado como lo más importante, las anchuras deberán ser variables, y habrá que disponer distintos tipos de calles. En las ilustraciones se puede apreciar la gran variedad de anchuras adoptadas en las ciudades alemanas.

Sin embargo, las calles, además de ser avenidas para el tráfico, sirven de un modo menos importante a la función de proveer lugares y fachadas para los edificios, y ello no siempre significa que la forma de la calle y de su unión, que son las más convenientes para el tráfico, sean necesariamente los mejores lugares para edificar, o que proporcionen las mejores agrupaciones una vez construidas. En algunos casos será necesario hacer alguna concesión en uno u otro sentido. En algún caso, sacrificaremos la belleza de los edificios por las conveniencias del tráfico. En otros, sacrificaremos en cierta medida el tráfico con el propósito de conseguir más belleza en la agrupación de un determinado número de edificios.

Gran parte del pintoresquismo de las ciudades góticas antiguas se debe a la estrechez de sus calles. No sólo dicha estrechez confiere a estas calles la sensación de cerramiento, sino que es más fácil producir un efecto de cerramiento en una plaza a la cual accedan. Cuando las calles son anchas y limitadas por pequeños edificios, el efecto antes mencionado desaparece, y la relación entre ambos lados no se comprende con suficiente claridad. Para obtener resultados satisfactorios en dichas calles es necesario recurrir a diversas estrategias. Parece que no existen razones para no poder disponer de

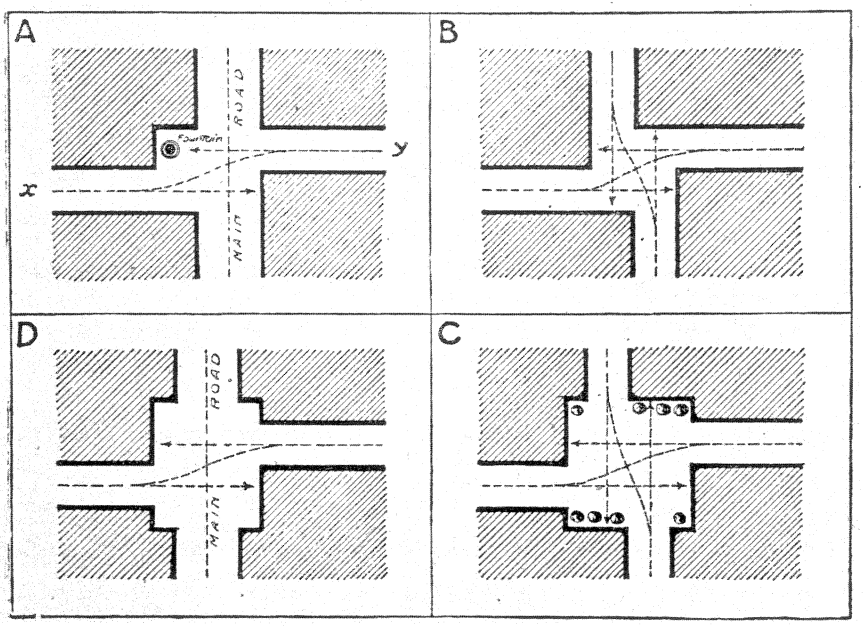
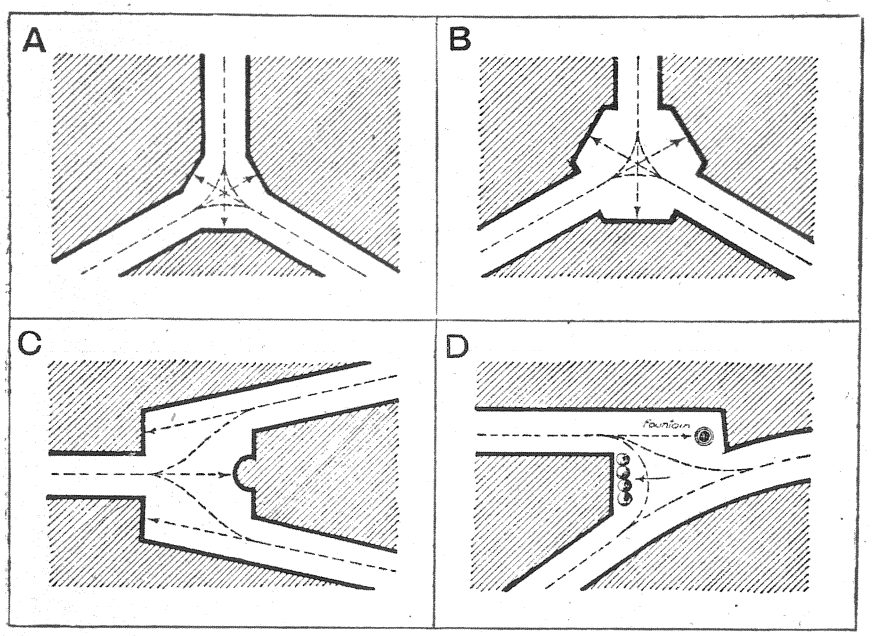


Fig. 7 [a, b, c, d].
Fig. 9 [a, b, c, d].



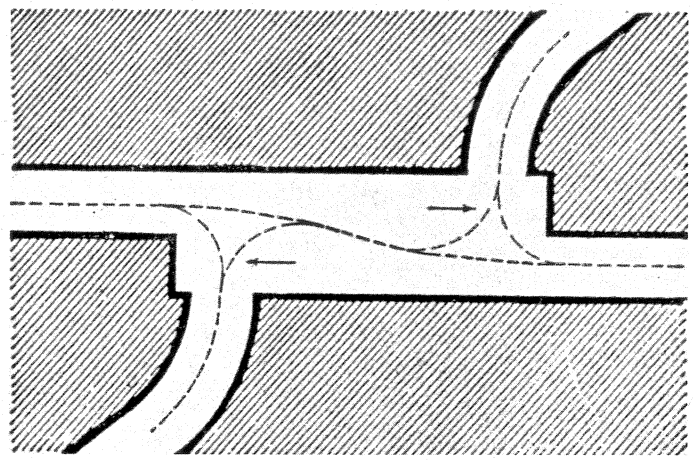
un cierto número de calles estrechas, incluso en ciudades modernas, para dar acceso a ciertos edificios que por sus características no tienen necesidad de un gran espacio abierto.

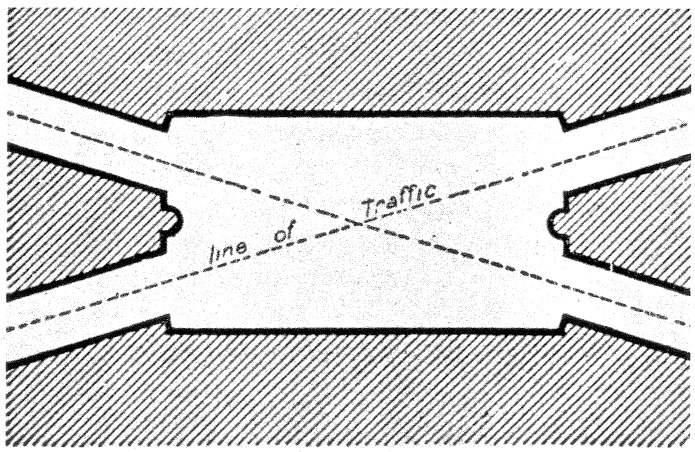
Podríamos hablar de la importancia del efecto de cerramiento en las plazas, de la importancia de la continuidad de las fachadas de los edificios, y de que todo ello puede ser aplicado a la imagen de las calles. Cuando tomamos en consideración los edificios e intentamos crear una continuidad suficiente en la imagen de una calle, deseamos cerrar de vez en cuando la vista a lo largo de la misma. Este resultado quedará garantizado rompiendo la alineación de la calle, o mediante un cambio de dirección o una curva, o bien mediante el efecto de llevar hasta el final de la calle la vista de algún edificio por su lado cóncavo.

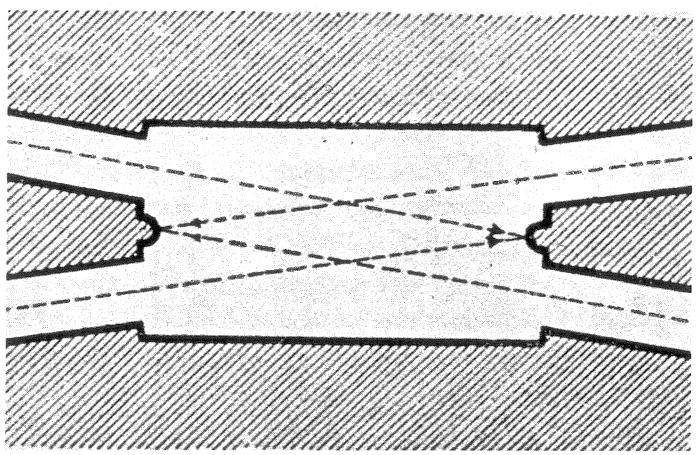
La imagen que muestra una ciudad depende en gran parte del tratamiento de las intersecciones de sus calles. Una vez garantizadas suficientemente unas líneas básicas para el tráfico, así como un grado de visibilidad adecuado en las intersecciones, podremos centrar de nuevo nuestra atención en producir una agrupación satisfactoria de edificios. Cuando las calles se crucen en ángulo recto, y se desee cerrar las vistas a lo largo de las mismas, adoptaremos sencillamente la solución mostrada en la ilustración 7[a], donde la apertura de una pequeña plaza permite un ligero giro del tráfico de la calle que circula en dirección "x-y". Cuando se desee cerrar la vista a lo largo de cuatro calles, se adoptará la solución mostrada en la ilustración 7[b]. En este caso, la visión de cada calle termina en un edificio opuesto al final de la misma, y no sólo esto, sino que desde los edificios de los cuatro lados se abre una vista a lo largo de las calles, convirtiéndose de ese modo en una zona especialmente atractiva para fines residenciales, y también deseable para fines comerciales. En la ilustración 7[c] se muestra una modificación de dichas organizaciones. Cuando la plaza es ligeramente amplia, se aprecia con rapidez en qué dirección van los coches, y se garantiza una visión completa de todas las alineaciones de las fachadas de las cuatro calles respectivas. Esta modificación puede aplicarse naturalmente a la organización mostrada en la ilustración 7[a] (ver ilustración 7[d]). Sin embargo, las calles no siempre se cruzan en ángulo recto. Algunas veces es necesario que tres calles se crucen en un punto. Normalmente se puede adoptar una intersección simétrica, tratada de diversos modos en función de la visión de la calle que deseemos. En cambio, los ángulos obtusos proporcionan líneas de tráfico en todas direcciones (ver ilustraciones 9[a] y 9[b]). Allí donde dos calles se crucen formando un ángulo agudo, existirá la posibilidad de crear una plaza de forma irregular, aunque efectiva, ofreciendo imágenes cerradas en todas direcciones, al tiempo que se proporcionan líneas para el tráfico adecuadas y fáciles (ver ilustraciones 9[c] y 9[d]).

Allí donde dos calles se corten en un ángulo agudo, se puede formar una plaza alargada y cerrada, curvando dos de las calles hacia el interior de la plaza, tal como muestra la ilustración 10, o bien se puede hacer simétricamente, en el caso de que no sea tan importante cerrar las vistas de las calles (ver ilustración 11). Sin embargo, si es necesario que se vea el final de la calle, se puede hacer que sus líneas converjan en los edificios, como muestra la ilustración 12. Realmente, si se presta atención, se descubre que hay muchas maneras de solucionar estos cruces entre calles, abriendo o cerrando las vistas según se desee. Algunos ejemplos muestran cómo deben tratarse los edificios de las esquinas formadas por la intersección de diversas calles que formen diferentes ángulos (ver ilustraciones

Fig. 10-11-12.







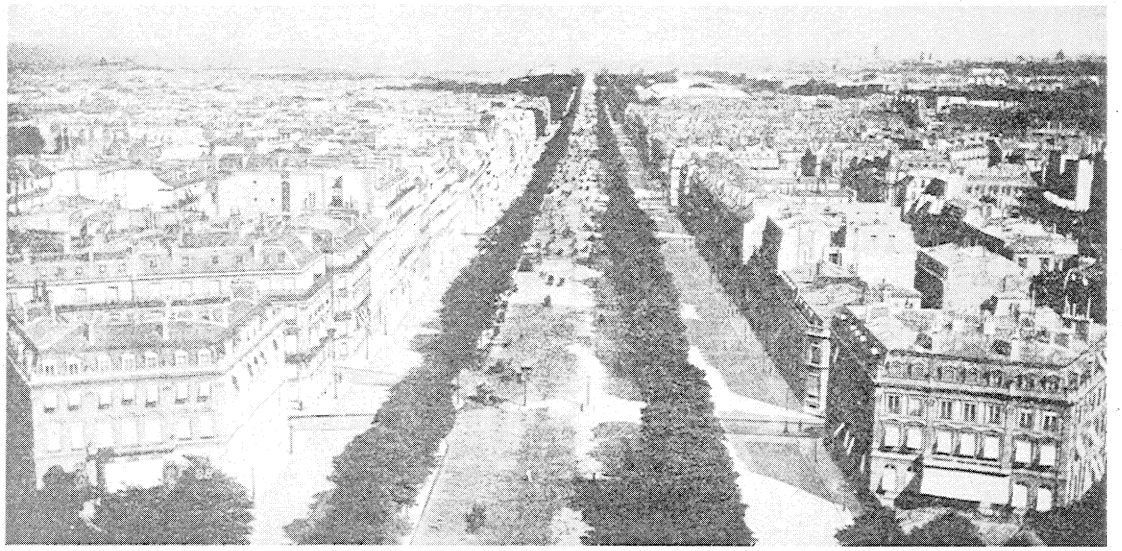
8, 14, 15, 16, 17). Algunas plazas y cruces de calles pequeños e irregulares han dado resultados muy pintorescos, y se pueden encontrar en viejos pueblos góticos.

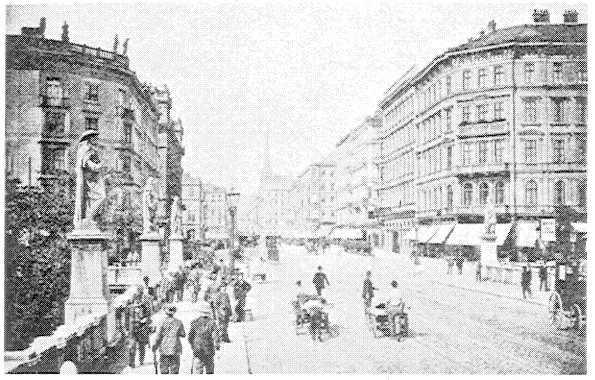
Es interesante comparar, por un lado, algunos cruces irregulares de calles, que son utilizados muy a menudo en los planes para ciudades modernas alemanas y, por otro, los planes organizados más regularmente, que dan una sensación de cerramiento similar. A primera vista, algunas de estas formas irregulares parecen no tener intención ni significado, pero si las examinamos más detenidamente nos daremos cuenta de que muestran disimuladamente la intención de provocar unas vistas cerradas y de posibilitar la construcción de grupos de edificios pintorescos e irregulares. Lo comprenderemos mejor si nos fijamos en la ilustración 13, en la cual los planes regulares se encuentran debajo de los irregulares.

Sitte y otros urbanistas alemanes, al defender el uso de calles curvas, no han hecho hincapié en las ventajas de los trazados rectilíneos. Las ventajas de las calles rectilíneas consisten fundamentalmente en: acceso directo de un punto a otro; conveniencia y economía en la organización y situación de las líneas de tranvía; simetría y simplicidad en el carácter de la calle y en su imagen; conveniencia de los edificios rectangulares; producción de vistas profundas, que al terminar en edificios adecuados poseen un gran atractivo o que, al plantarse árboles, provocan un agradable efecto en la avenida.

Por otro lado, el principal inconveniente de estas calles es la tendencia a la monotonía, debido a que en toda su longitud su aspecto es constante, y a que, excepto al principio y al final, la perspectiva tiende a destruir el posible interés de los edificios. Este inconveniente puede ser contrarrestado por medio de una juiciosa interrupción de la alineación de los edificios. Si observamos referencias de fotografías de cualquier calle rectilínea, como la rue Soufflot de París (ilustración 8), las calles que la cruzan transversalmente rompen la línea de los edificios, produciendo el efecto de introducir en la imagen un fragmento del alzado de la edificación que añade interés a la perspectiva, en vez de la parte de la perspectiva que hacen desaparecer. Cuando el proyecto permite este tratamiento, es posible modificar juiciosamente la línea de los edificios, construyendo una calle recta en la que la larga perspectiva sea reemplazada (en los puntos en los que hay calles transversales) por fragmentos de edificios vistos frontalmente. De ese modo se consiguen efectos muy pintorescos.

Retrasar individualmente algunos edificios respecto a la calle no sólo produce el efecto de romper la monotonía de la hilera, sino que ofrece además la oportunidad de crear jardines delanteros en algunos edificios, los cuales, si se tratan adecuadamente, resultan encantadores, y también permite introducir vegetación en el ambiente. En una calle rectilínea donde no haya un elemento interesante al final, será especialmente deseable introducir interés y variedad en el primer plano de la misma. Allí donde la calle se cierre con algún elemento final especialmente bello e interesante será posible permitir un tratamiento más simple y monótono del resto de la calle, que servirá para aumentar el contraste con el elemento más ornamentado. Romper la línea de edificación y crear jardines con mesura y prudencia dará siempre buen resultado. La tranquila monotonía de un frente rectilíneo puede ser fácilmente reemplazada por la inquietante monotonía de una alternancia de edificios y aberturas,





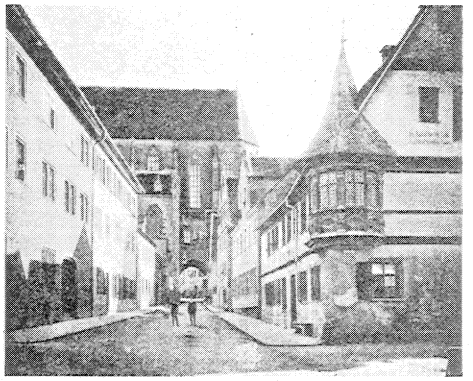


Fig. 14-15-16-17.

rompiendo la calle en partes y produciendo una sensación de mero desorden, cuando no hay una proporción adecuada entre las partes construidas alineadas y las partes retrasadas.

Hénard, en sus *Études sur les transformations de Paris*, muestra algunos ingeniosos y sugestivos diseños que rompen la continuidad de la calle, ofreciendo mejores fachadas a los edificios y más vistas exteriores desde las ventanas. Pero, como muestran sus diagramas, una repetición frecuente de edificios y espacios raramente reduce la monotonía, y tal vez destruye la sensación de dignidad y reposo que a veces redime a la calle recta de su mezquindad.

Debido al contraste ocasional con la línea de la calle, es bien aceptado el hecho de romper tal línea e introducir jardines. Una calle sin árboles produce una sensación muy distinta al efecto creado por una alternancia regular de árboles y edificios.

Las calles rectilíneas, como las que se adoptan en París, no sólo sirven para contemplar edificios monumentales, sino que extienden el efecto de estos edificios sobre un área más amplia que la que de otro modo hubiera alcanzado su influencia, de modo que toda la calle parece adquirir la dignidad del monumento, cuya imagen se ve al final de la calle. Una calle principal rectilínea con un elemento de fondo, por sencilla y obvia que sea su organización, producirá un efecto muy placentero. En cierto modo será rígido y formal, pero al menos seguro. Al proyectar tales calles, generalmente es posible asegurar con certeza la colocación razonable y simétrica de un edificio al final de las mismas, mientras que si son muy irregulares y pintorescas el efecto puede verse frustrado por entero cuando no se dispongan los edificios de forma adecuada. Los edificios que cierran la perspectiva de una calle pueden tener formas irregulares, manteniendo de igual modo una visión satisfactoria, tal como puede apreciarse en las ilustraciones. Pero aun así es posible distinguir un riesgo debido a la curvatura de una calle, en virtud de la cual el final de la vista de la calle se verá cortado por la línea de edificaciones que sigan dicha curva, mostrando características poco destacadas.

Me inclino a pensar, a pesar de la ausencia general de calles rectilíneas en los pueblos medievales, y a pesar de su tendencia al formalismo, la rigidez y la monotonía, que son bellas y útiles para la ciudad, y que pueden ser adoptadas con libertad y con ventaja por el urbanista moderno. Al fin y al cabo, cuando deseamos ir de un punto a otro es obvio que el camino más corto es la línea recta, aunque esto pueda variar por diferentes motivos.

Pero también hay que admitir la utilidad de las calles curvas. La gran ventaja de cambiar de dirección mediante curvas, en vez de hacerlo con ángulos abruptos, es la facilidad con que se adaptan a los contornos del terreno, enlazan carriles existentes o esquivan obstáculos y elementos de interés que se quieran preservar. Además, las calles curvas proporcionan una perspectiva cambiante, y nuevos grupos de edificios van apareciendo a lo largo de los distintos puntos de vista. Basta con fijarnos en la serie de vistas que ofrece la Oxford High Street para darnos cuenta de ello, y ver la gran cantidad de preciosas vistas, resultantes de esta calle curva, que ofrecen las torres de sus edificios al permanecer visibles como si perteneciesen a edificios más bajos.

Parece como si algunas de estas hermosas calles hubieran crecido accidentalmente, y el urbanista debe guardarse de suponer que es fácil proyectar estos accidentes. Mientras que el urbanista

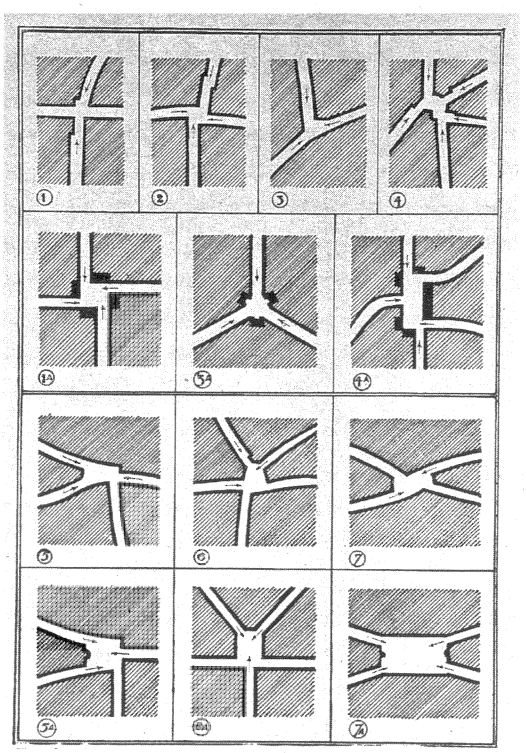


Fig. 8-13.

que tiene en cuenta la belleza de las calles curvadas deberá resistir la tentación de trazar líneas sin propósito alguno, pensando que los accidentes resultarán satisfactorios.

Evidentemente, las curvas son tan formales como las líneas rectas. Apenas hemos empezado a darnos cuenta de la gran variedad de combinaciones entre líneas rectas y curvas dentro de las limitaciones de un orden, y de la gran belleza de la utilización de ambos tipos de trazados. Además, en pocos casos ocurrirá que el terreno sea totalmente llano, exento de calles, ríos, valles u otros elementos preexistentes, de modo que no se pueda justificar la introducción de algunas líneas irregulares. Dichas irregularidades se deberán a las condiciones naturales, a los contornos y a los obstáculos. Por tanto, estas líneas dependerán de las condiciones naturales y de las preexistencias del lugar. En muchas áreas suburbanas inglesas existe la vaga idea en la mentalidad de sus proyectistas de que la línea curva es siempre más bonita que la recta, y el resultado es un conjunto de líneas sin estructura ni relación entre sí.

En los centros de las ciudades y los distritos, donde es deseable un efecto óptimo y donde se requieren emplazamientos para grandes edificios públicos, probablemente la solución más satisfactoria sea la de calles rectilíneas combinadas con líneas curvas sencillas y regulares.

La tendencia general de la arquitectura moderna sugiere plazas y emplazamientos regulares para los edificios públicos, y el urbanista hará bien en tomar en consideración dicha tendencia, aunque sienta más simpatía y preferencia por los tratamientos más pintorescos y libres, como ocurrió durante el periodo gótico, puesto que no debe olvidar que él puede elegir los lugares, pero no dictar el tipo de edificio que se construirá en ellos. En un emplazamiento regular no es difícil construir un edificio irregular y pintoresco, si así se desea. Pero en uno irregular es muy difícil proyectar con éxito un edificio cuyo estilo dependa de la simetría, del equilibrio de sus volúmenes y de sus trazos simples. En los suburbios de los pueblos y ciudades, donde no es posible ni deseable obtener un efecto estético cualquiera, se podrá adoptar una organización más libre. Podemos afirmar que, en términos generales, se justifica un mayor grado de adaptación del emplazamiento al plan en los lugares centrales importantes más que en otras partes de la ciudad, donde parece que es mejor adaptarse a las alineaciones del terreno.

Algunos teóricos alemanes afirman que la causa principal de la belleza de las calles de las viejas ciudades góticas es el carácter variable de su anchura. Camillo Sitte, en particular, pone como ejemplo la rue des Pierres, en Brujas, cuyos planos y bocetos hemos extraído de su libro, y podemos examinar ahora. Muchas de estas variaciones de la anchura se deben a motivos accidentales, y al igual que otros efectos de orden accidental, sólo pueden ser imitados con un riesgo considerable.

Probablemente, el principal encanto de la imagen que ofrecen tiene también su origen, en primer lugar, en el cambio de dirección de la calle provocado por la torre de la catedral que aparece en su imagen. En segundo lugar, en el repentino estrechamiento de la calle una vez pasada la place Stevin, que cierra la imagen de la calle con sus edificios en esquina. Ambos efectos pueden ser obtenidos ciertamente mediante una cuidadosa y ordenada organización, y es uno de los deberes evidentes del proyectista crear tales imágenes, modificando las direcciones de las calles o reduciendo

su anchura, lo cual puede ser normalmente una cosa sensata y conveniente allí donde gran parte del tráfico de una calle principal se desvía hacia una calle transversal o diagonal.

Para poder introducir una doble avenida de árboles o un paso entre las calles, o bien un espacio para unos pocos asientos a un lado del paseo, pequeños tramos de calles de gran anchura podrán añadir variedad y encanto a una calle suburbana. El ensanchamiento gradual de una calle a lo largo de una distancia en la que convergen dos calles principales, o donde el incremento del tráfico parece requerirlo, es una modificación legítima. Pero a pesar del efecto indudablemente bello y pintoresco obtenido en las ciudades góticas mediante líneas de calles irregulares y anchuras de calles irregularmente variadas, creo que en los nuevos proyectos tales variaciones requieren una justificación precisa, y que cualquier solución encaminada a apartarse de la regularidad con el mero propósito de crear variedad de una manera indefinida debe ser evitada en lo posible.

Los árboles y el césped forman la decoración natural de las calles y plazas de las ciudades, allí donde las condiciones del clima permiten su crecimiento. La utilización libre de la vegetación es ciertamente una de las características más agradables que llaman la atención de los ingleses cuando visitan las ciudades continentales. Sin embargo, al igual que cualquier otra forma de decoración, requiere ser utilizada con considerable mesura y prudencia. La amplitud y simplicidad en su tratamiento parecen ser esenciales para conseguir un buen resultado. Muchas bellas calles y plazas de ciudades continentales se han deteriorado por falta de cuidado de su ajardinamiento y sus plantaciones. Generalmente los tramos amplios de césped y las masas sencillas o las avenidas de árboles dan resultado, siempre que estén bien situados. Pero los espacios subdivididos en numerosos parterres, y éstos trabajados a su vez según dibujos con hojas y flores, normalmente tienden también a eliminar la sensación de tranquilidad necesaria para la óptima decoración de una ciudad con vegetación. Creo que una referencia a las dos vistas adjuntas de la hermosa Schlossplatz de Stuttgart puede ilustrar este hecho. En la primera, la delicada organización del espacio del jardín ha sido recortada de la imagen, en la que no ha quedado más que las masas de follaje, que aumentan considerablemente la efectividad de la vista. En la segunda, el jardín es mostrado al completo, con toda su complejidad de paseos, fuentes, parterres de flores y quioscos de música. Habría sido mucho mejor un tramo claro de césped, cortado tal vez por uno o dos senderos peatonales anchos, y pavimentados, necesarios para la conveniencia general. En la hermosa Popplesdofer de Bonn puede apreciarse también el contraste entre su ancha calle tratada con césped y árboles, por una parte, y por la otra, el elaborado dibujo de parterres de flores, y creo nuevamente que debe admitirse que el éxito reside en la sencillez de su tratamiento. El efecto de una avenida de árboles, tal como los franceses descubrieron intuitivamente, es de los más atractivos a los que se puede aspirar cuando se decora una calle con árboles, y puede conseguirse una variedad muy rica sin destruir la sensación esencial de avenida. Para mantener la unidad del efecto es necesario plantar en cada tramo un árbol concreto. La variedad que se obtiene mediante la mezcla o alternancia de distintos tipos de árboles en una calle cualquiera pierde su interés cuando se supera la docena de árboles, y pierde totalmente su efecto cuando se recorre una gran área, puesto que la monotonía va más allá de lo necesario. Pero mediante el tratamiento distinto de cada calle, plantando en cada una de ellas un tipo concreto de árbol, y un árbol distinto en las calles

adyacentes, es posible dotar a cada calle de cierta individualidad propia, con lo cual se crea una considerable variedad en el barrio. Esto puede realizarse en particular en los suburbios, donde generalmente el clima permitirá el crecimiento de una gran variedad de árboles. Nuestros amigos japoneses celebran algunas de sus mejores fiestas y festivales durante la temporada de floración del cerezo o del ciruelo, y se reúnen en lugares adecuados para estos peculiares árboles a fin de disfrutar de sus celebraciones mientras se deleitan con su florecimiento. Si es posible dar a nuestras calles una individualidad, posiblemente ocurrirá que nuestra gente, al ir y venir de su trabajo, desviará su ruta, tomando la calle de los almendros al inicio de la primavera, o la del ciruelo, la del manzano silvestre o la de los espinos más tarde, y más tarde aún las calles plantadas con acacias y catalpas, o con árboles cuyo follaje esté en su plenitud, como el sicomoro. En otoño, las calles plantadas con árboles más caracterizados por el color de sus bayas y sus hojas marchitas, como el serbal, el espino, la haya y muchos otros, serán las preferidas. Naturalmente, también habrá árboles más grandes allí donde el espacio lo permita: el castaño, el olmo, el plátano y el tilo, este último con el delicado verdor de su follaje y el encanto que le da la fragancia de sus flores. Pero no sólo mediante la variación del tipo de árbol podemos variar la decoración. En algunas calles podemos tener avenidas continuas, en otras nos conformaremos con introducir aquí y allá una masa de vegetación en los antepatios resultantes de los retranqueos. En otras, donde las líneas de los edificios sufran variaciones, podemos realzar aún mas estos tramos plantando avenidas allí donde nuestras casas se retrasan respecto a la calle, de modo que los árboles tengan más espacio para crecer, o suprimirlos allí donde las casas mantengan la línea de edificación. En algunos puntos podemos introducir también una doble avenida mediante la plantación de una hilera de árboles entre la acera y la calzada, y en otros, una franja de césped entre la acera y los jardines delanteros de las casas, en un seto o en el interior de los propios jardines, de modo que garanticemos, no sólo en la calle principal sino en cada acera, el efecto de estar pasando por una avenida de árboles.

En los cruces de calles pueden encontrarse espacios en los que la disposición de algunos árboles introducirá en la imagen el color y la forma de la vegetación. En las plazas o calles donde se desee disponer de decoración de flores, además del césped y de la vegetación, los parterres deberán contar lo antes posible con algún elemento en su parte posterior, y las líneas deberán ser sencillas y no interrumpirse si no es necesario. Por ejemplo, allí donde un edificio industrial alargado y descubierto o bien un muro alto recorran la calle, se puede plantar frente al mismo una hilera de arbustos florecidos o de flores. Un largo borde de césped o de fuertes hojas perennes sería también adecuado en dicha posición, y dignificaría los accesos a las ciudades, a las plazas públicas o a los edificios. Sobre todo en el tratamiento de los jardines de las calles debemos evitar que se pierda nuestro paisaje y la sinuosidad de sus líneas, lo cual sólo daría como resultado la destrucción de la simplicidad y la tranquilidad del efecto, sin enriquecer en modo alguno la variedad.

En la decisión sobre el tratamiento de cualquier franja de terreno abierto que pueda ser destinada a zona verde o a jardín, lo primero que debe quedar claro en la mente del proyectista es para qué fin puede ser utilizada dicha franja. Si sólo puede ser utilizada como decoración, deberá plantearse desde ese punto de vista, y ser tratada de modo que ayude al efecto global de la escena de la que forme

parte. Donde se disponga de una gran área, deberá decidirse si va a ser utilizada como lugar de descanso o como paseo, o en el caso de un gran espacio abierto, qué parte del mismo deberá ser organizada para pasear y qué parte para descansar. En los paseos, algunas aberturas visuales que contrasten en lugares ocasionales y algunas partes que pasen a través de setos y arbustos serán atractivas, mientras que amplios márgenes plantados y decorados con flores y arbustos añadirán variedad e interés al paseo. Pero en este aspecto, como en todos, los detalles tampoco deben variarse demasiado a menudo. Las masas con cada tipo de tratamiento deben ser lo bastante grandes y definidas para producir un fuerte efecto individual. Los parterres con cada tipo de flor deben ser generosos en cantidad y extensos, tales como los de rododendros, azaleas, lirios y los amplios claros de campánulas azules de Kew Gardens. Al pasar de un grupo a otro, se puede comparar su encanto e interés, la belleza y la impresión que produce el conjunto, con la que muestran los parterres ordinarios de los parques, donde podemos encontrar azaleas y rododendros alternándose unos con otros y con muchos otros arbustos, o bien pequeños grupos de iris o de raíces de jacintos, todos ellos entremezclados de una forma que destruye a primera vista la unidad del efecto, produciendo la máxima monotonía cuando son distribuidos en una gran superficie.

En los lugares destinados al descanso debería garantizarse cierta sensación de cerramiento. Aquí puede hacerse un buen uso del seto alto y arreglado, de la superficie de césped llano y bien cuidado, de la alberca regular, de un estanque con lirios o de una fuente, con el margen de flores envolvente bien organizado, con una esquina a cobijo del viento o protegida del sol: la belleza no sólo para atraer, sino para inducir el descanso más que la excitación de quien la contempla.

En los lugares abiertos tampoco deben olvidarse los niños. Deberá preverse siempre el *Kinderbank*, o asiento bajo para adaptarse a sus cortas piernas, y donde sea posible se destinarán partes de césped a columpios y balancines, con estanques para veleros y fosos de arena en los que puedan mantenerse lo bastante limpios. Estos espacios deberán estar totalmente cerrados, de modo que el aspecto del césped desordenado no pueda destruir la imagen del exterior del recinto, o mejor aún, en el centro de franjas de césped lo bastante grandes para que dicho deterioro no adquiera importancia. Pero si los espacios son pequeños, deberán orientarse a uno u otro propósito, y deberán ser diseñados de acuerdo con lo que se decida. Si son grandes, la variedad surgirá de la adaptación cuidadosa de las distintas partes a los distintos usos. Cabe recordar el gran valor del agua en tales escenarios, en tanto que introductora de vida, luz y color, allí donde el estanque pueda situarse de modo que se reflejen en él los rosados matices de la puesta del sol, y pueda contemplarse desde distintas calles o grupos de casas cómo el sol modifica su punto de ocaso en los cambios de estación, tal como fue dispuesto en uno de los espacios abiertos de Hampstead Garden Suburb, ofreciendo de ese modo una decoración natural de impresionante belleza.

Si el espacio disponible contiene ya la belleza natural de los cursos de agua, barrancos rocosos y bosques, el trabajo del proyectista se encaminará probablemente hacia su conservación, y a buscar caminos a lo largo de los cuales el público pueda disfrutar de todo ello con el mínimo peligro para la belleza existente, más que a sustituirlos por un esquema artificial propio. Allí donde el espacio no contenga dicha belleza natural, deberá crear sus propios elementos de interés y belleza, y

probablemente hará mejor si trabaja con líneas ordenadas y formales, a fin de adaptar el espacio a algún propósito especial o producir un efecto particular.

Donde pueda estimularse algún grado de cooperación entre los propietarios individuales o entre los ocupantes de un grupo de casas, el tratamiento coherente de los jardines podrá realzar gratamente el efecto decorativo sobre la calle. Si no hay motivos para plantar árboles, éstos pueden colocarse también en el interior de los antepatios ajardinados, y mediante un acuerdo entre los inquilinos pueden disponerse según un esquema consistente en aumentar el espacio entre los árboles. En las hileras o grupos de casas, si cada propietario planta una parra, vistaria u otra trepadora a la que se deje trepar por gran parte de las casas, dará como resultado una hermosa decoración que producirá un efecto de unicidad y aumentará la dignidad de todo el grupo de edificios. El jardinero, al igual que el arquitecto, ha puesto su atención exclusivamente en la parcela individual. Se ha fijado demasiado en los bulbos de sus propios parterres individuales. Hay que fijarse en la calle, en el barrio y en la ciudad como grandes unidades, y encontrar una función gloriosa y una guía valiosa para el tratamiento decorativo de cada parcela y de cada casa, de modo que su diseño contribuya al efecto global. ¿Acaso no es más atractivo formar parte de un gran conjunto que ser una mera unidad vistosa entre una multitud de otras unidades?

Textos del autor

UNWIN, R. *The Art of Building a Home,* London, 1901.

UNWIN, R. *Cottage Plans and Common Sense,* London, 1902.

UNWIN, R. *Town Planning in Practice [1909]* (tr.cast.: *La práctica del Urbanismo*, Barcelona, G.Gili, 1984.)

UNWIN, R. *Nothing Gained by Overcrowding,* London, 1912.

UNWIN, R. "Higher Building in Relation to Town Planning", *Journal of the RIBA*, 1924.

UNWIN, R. "Regional Planning with Special Reference to the Greater London Regional Plan", *Journal of the RIBA*, 1930.

Textos críticos

AA.VV. *Garden Cities and Town Planning Association*, Evidence to Royal Commission of Distribution of Industrial Population, London, 1938.

AA.VV.*Barry Parker and Raymond Unwin architects*, London, Architectural Association 1980.

ATKINSON, G. "Raymond Unwin: founding father of BRS", *Journal of the RIBA*, 1971.

CREESE, W.L. *The Search for Environment. The Garden City: Before and After,* New Haven, 1966.

CREESE, W.L. *The Legacy of R. Unwin: A Human Pattern for Planning,* Cambridge, M.I.T., 1967.

DONNELLY, D. "The Town and Country Planning Association" en *Town and Country Planning*, vol.XVII, n.65, 1949.

GRAFTON GREEN, B. *Hampstead Garden Suburb 1907-1977 : A History*, London, 1977.

JACKSON, F. *'Where Shall I Live ?' - The Building of the First Garden City at Letchworth 1903-14*, Nottingham University, 1978.

JACKSON, F. *Sir Raymond Unwin: architect, planner and visionary*, London, Zwemmer, 1985.

PURDOM, G.B. *Building of Satellite Towns,* London, 1925.

3. París, capital de la *modernidad* baudelairiana

3.1 Un poeta en la ciudad

En las obras de Charles Baudelaire (poesía, prosa, crítica literaria y artística, periodismo, etc.) son muchas las contribuciones en que se advierten temas característicos de la *modernidad* del siglo XIX, donde confluyen y se entrecruzan diversas problemáticas que conciernen al mundo de la producción intelectual, a sus relaciones con las cosmologías existenciales, y a las interferencias entre formas de representación heterogéneas.

En cualquier caso, es toda la biografía artística de Baudelaire que resulta intrincada, constitucionalmente irresoluble de forma unívoca, literalmente ramificada en múltiples direcciones que a veces se corresponden, casi superponiéndose, y es justamente esa trama laberíntica la que genera una estrecha correlación entre los diversos momentos de la invención. Los del Baudelaire poeta, prosista o crítico, a pesar de emplear estructuras lingüísticas diferentes, están de todas formas emparentados por una única inquietud: cómo el arte puede, en su inveterada y conflictiva relación con la realidad, tratar de eclipsar la Angustia ;[1] cómo se puede alcanzar un *diá-logo* fecundo con las transformaciones del universo referencial de la segunda mitad del siglo XIX sin "sucumbir", sino aspirando a una más decidida reivindicación de los derechos de existencia de la praxis creativa.

La inutilidad de la poesía es vivida con plena conciencia por Baudelaire; en la sociedad parisina del Segundo Imperio ya se han desvanecido tanto los vínculos con los valores tradicionales que antes defendía el sistema de la cultura (concepciones religiosas, ideologías políticas, creencias existenciales), como la relación de subsistencia con determinadas franjas sociales, cuya perpetuidad ideal era garantizada por el rapsoda, que obtenía así al mismo tiempo el sentido -incluso económico- de su supervivencia. De hecho, Baudelaire se moverá constantemente de acuerdo con una óptica de "resistencia": consciente del destino inevitable de ciertas transformaciones, pretende, a pesar de todo, defender y mostrar -aunque no sea más que una última vez; de ahí ese aroma de *abismo*[2] que impregna muchas de sus creaciones- el sentido extremo de determinadas palabras, como poesía, arte, o valores.

---

[1] "... la Esperanza, vencida / llora, y la Angustia atroz y despótica planta / su negro pabellón en mi cráneo abatido," CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, "Spleen" (LXXVIII), trad. cast.: *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1991, pp.304-305.

[2] CH. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu. Hygiène*, trad. cast.: *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p.90: "Tanto en lo moral como en lo físico, he tenido de continuo la sensación del abismo, no solamente del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, de la pena, del remordimiento, de lo hermoso, del número, etc." Véase también el poema "La sima" de *Las flores del mal* (ed. cit., p.569): "Arriba, abajo, en todo, la arena, lo profundo, / el silencio, el espacio que asusta y que cautiva... / Al fondo de mis noches Dios con su sabio dedo / traza una pesadilla multiforme y sin tregua. / Temo al sueño lo mismo que a un enorme agujero, / lleno de vago horror que no sé a donde lleva; / sólo infinito veo por todas las ventanas. / Y mi espíritu siempre por el vértigo obseso, / envidia de la nada la insensibilidad (...)."

El ámbito de acción se reduce ahora a cuanto deviene, de manera omnívora, parámetro de referencia ineludible: el mercado, cuya hegemonía aniquila toda pretensión de libertad subjetivista, todo impulso de autenticidad, comportando la inmediata reducción del poeta a trastulo, a aparición fantasmal, y su directa identificación con la prostituta, consagrada como él a una prosaica relación de intercambio comercial con sus potenciales clientes.

> "El amor es el gusto de la prostitución, no existiendo placer elevado que no pueda conducir a ella. (...) ¿Qué es el arte? Prostitución."[3]

Ante la presencia de las multitudes urbanas, la coexistencia en un único sujeto (la mujer pública) de las dos condiciones normalmente escindidas de vendedor y mercancía, se presenta análoga a la confluencia en el *flâneur*[4] de las dos funciones de espectador y espectáculo respecto de la masa de transeúntes; ambos "oficios", *peripatéticos* en su esencia, se justifican por la exposición que de sí mismos realizan ante la distraída muchedumbre.

Durante estos años, la prostitución, abandonada la clandestinidad de los prostíbulos, se practica preponderantemente por las calles transitadas, así como también la "calle" será el verdadero lugar de acción de ese vate paseante, definitivamente carente de nobleza y con un papel por reconstruir:

> "(... Baudelaire) fue el primero en darse cuenta, y de la forma más rica en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle su encargo al poeta. ¿Qué nuevo papel podía ocupar su lugar? Eso no podía ser aprendido de ninguna clase social, y como mucho se podía inferir del mercado y de sus crisis. (... Baudelaire) tenía algo del mimo, que debe representar el papel del poeta frente a la platea y ante una sociedad que ya no sabe qué hacer del verdadero poeta, y que le da un lugar sólo como mimo."[5]

Por otra parte, la interacción entre "modernidad" y representación abarca el entero *operari* baudelairiano, y aunque la modernidad devenga, según las propias definiciones del autor, un territorio ambiguo, adverso a atribuciones categoriales perentorias,[6] se puede de todos modos considerar que una de sus manifestaciones más llamativas y contradictorias es la "ciudad" y, concretamente, París, la que sería gran capital de fin de siglo.

Baudelaire y París cristalizan en una unidad inescindible. Tanto su poesía como su existencia

---

[3] CH. BAUDELAIRE, *Diarios íntimos...*, *cit.*, p.19.

[4] Más adelante trataremos extensamente esta típica "figura" del París del siglo pasado, en la que se sedimentan actitudes urbanas y veleidades artísticas.

[5] W. BENJAMIN, "Zentralpark", en *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955 (trad. it.: "Parco centrale", en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, 1976, pp.130 y 127).

[6] "(...)ese algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión", CH. BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Arquilectura, 1995, p.91.

1. Baudelaire (*"au fauteuil Louis XIII"*), por Nadar, 1855.
2. Louis Huart, *Physiologie du Flâneur*, 1841.

fuera de París formarían parte de otra historia. Y no se trata simplemente de la intromisión efectiva de los *temas* urbanos en el crisol de la creación artística, que resultan así transcritos en material poético -aspecto por lo demás cierto-, sino sobre todo del fuerte condicionamiento recíproco entre los dos ámbitos considerados. Los ritmos de la urbe contemporánea se insinúan en los intersticios de la inspiración y de su traducción métrica, metamorfoseando irreparablemente cuanto se conservaba aún de la tradición.

Una de las primeras manifestaciones del nexo creativo que tan fuertemente se percibe entre la ciudad y la producción literaria de Baudelaire es la constituida por la realización de las composiciones recogidas bajo el título de *Tableaux Parisiens*: publicadas casi todas por primera vez entre 1857 y 1860, participan de la producción "poética" del autor insertadas, como resulta habitual, en la colección de textos *Les Fleurs du Mal*; más allá de las contaminaciones que presentan por una actitud que parece tender cada vez con mayor presión a la "prosa", se presentan sin lugar a dudas como momento ejemplar de la relación entre la poesía baudelairiana y París. Será el *modo* en que se focaliza esa predisposición lo que distinga a Baudelaire de algunos de sus predecesores que ya se habían acercado a la realidad urbana como sustrato de motivos poéticos o de reflexión literaria.

Por otro lado, los propios escritores franceses, habituados a referirse al ambiente natural como fuente principal de inspiración y de tradicional *mitopoyesis*, sólo en el siglo XIX comenzarán a prestar una mayor atención al contexto artificial visto como lugar de una segunda e ineludible *naturaleza*, y París se transformará en un referente inevitable de la narración o de la imaginación poética, como atestiguan -entre otras- las obras de Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola, Honoré de Balzac o Théophile Gautier.

De cualquier forma, uno de los casos de literatura sobre la ciudad que ejerció sobre Baudelaire una segura influencia fue el de Louis-Sébastien Mercier, autor del *Tableau de Paris*, editado ya en 1781. En el ensayo *Edgard Allan Poe, sa vie et ses œuvres*, publicado en 1852, el propio Baudelaire hace referencia a este escritor, aunque principalmente en relación con la *"ivrognerie littéraire"* :

> "La escuela de Restif bebe, pero es ya una escuela de parias, de un mundo subterráneo. Un Mercier, anciano es hallado en la rue du Coq-Honoré; Napoleón se monta sobre el siglo XVIII, Mercier está un poco ebrio y dice *que ya sólo vive por curiosidad.*"[7]

Es conocido, además, el proyecto de escribir un ensayo sobre Mercier que, sin embargo, no llegó nunca a realizarse.[8] En el fragmento citado se mencionan dos personajes: además de Mercier, se

---

[7] CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 272; a partir de ahora se hará referencia a esta edición de las obras de Baudelaire, a cargo de C. PICHOIS, con la sigla CH. BAUDELAIRE, *OC*. La cursiva es del texto original, y va acompañada de la siguiente nota: "¿Conocía Victor Hugo esta frase?".

[8] Se encuentran noticias de estas intenciones en sendas cartas a Arsène Houssaye del 15 de mayo de 1862 y a madame Aupick del 10 de agosto de 1862; vease CH. BAUDELAIRE, *Correspondance II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 245 y 254. A partir de ahora haremos referencia a esta edición de la correspondencia de Baudelaire, al cuidado de C. PICHOIS, utilizando la sigla CH. BAUDELAIRE, *Cor.* En la carta a Arsène Houssaye del 15 de mayo de 1862 leemos: "Quiero deciros que hagáis lo posible por abarrotar durante algún tiempo con mi persona *L'Artiste* y *La Presse. Guys, Villemain, Mercier, Dandismo*

hace referencia a Nicolas-Edmé Restif -llamado de la Bretonne-, narrador francés conocido en el París de finales del siglo XVIII tanto por el realismo licencioso de sus relatos como por su vida desordenada y sus actitudes provocadoras, y que en su obra *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne* (1788-1794) describía las peripecias de un *flâneur* de la época asimilado a un "búho", animal que constituirá para el escritor la metáfora de un acercamiento nocturno a un ambiente urbano, del que se ponen en evidencia los lados oscuros, tenebrosos y misteriosos, reafirmando, sin embargo, también la inevitable fascinación que semejante dimensión de la sombra provoca de manera ineludible en los ciudadanos.

Por encima de todo, Restif asocia la existencia del artista parisino con la "multitud", advirtiendo en esta experiencia una embriagadora sensación de libertad y permitiendo que la realidad de la vida, con su carácter mutable y su inaprensibilidad sustancial, entre de manera prepotente en la literatura, rompiendo los gastados esquemas receptivos o los criterios "ennoblecedores" del arte tradicional. Además, París se presenta en sus páginas como enclave privilegiado en el que subsiste una imprescindible relación causa-efecto entre sus "excesos" y su grandeza: "Lugar de delicias y de horror, abismo inmundo en el que desaparecen generaciones enteras y, al mismo tiempo, templo augusto de la santa humanidad." Como afirma Giovanni Macchia:

> "París se convertía en un gran depósito de energía. Transmitía energía a quien lo observaba, a quien lo describía, a quien lo cantaba. Un fluido oculto invade todas las cosas, y Restif, en una posición extremadamente difícil, como *voyeur* y como *espía* (...), está allí para captar ese flujo y para individualizarlo, para transmitirnos los momentos de una continua metamorfosis: y encuentra ladrones, borrachos, asesinos, presos, prostitutas y mujeres violadas, tiernos miembros de niños cortados, mujeres perdidas y mediadoras, afeminados que toma por deliciosas muchachas de fascinante sonrisa."[9]

La segunda referencia del texto de Baudelaire es a Mercier, que en el *Tableau* aspira a describir, no tanto el París de las piedras y de los monumentos, como las situaciones existenciales concretas, las costumbres, las actitudes y los modos de vida de la ciudad contemporánea, adentrándose en el París pobre, el del populacho, sobre el que planea siempre una sensación de peligro. El epígrafe que utiliza para el quinto volumen (*Variété, mon sujet t'appartient*[10]) es indicativo de su opción: el escritor, invalidando la legitimidad de cualquier versión preconcebida que juzgue el marasmo típico de la vida urbana bajo la égida de lecturas inspiradas por la política, la moral o las ideologías vigentes, desciende a los meandros más infectos de la aglomeración urbana, como un aventurero explorador de la multiplicidad de lo artificial. Le interesan todos los tipos de individuos, sin distinción de clase ni de

---

literario, y Pintura didáctica serían textos excelentes"; y, en la carta a madame Aupick del 10 de agosto de 1862: "Tengo un libro muy bello que llevarte; además, estoy realizando un gran trabajo sobre el siguiente tema: *Segundo Tableau de París por Sébastien Mercier, París durante la Revolución del 93, hasta Bonaparte*. Es maravilloso."

[9] Las dos citas, incluida la relativa al texto de Restif, proceden de G. MACCHIA, *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 181

[10] L-S. MERCIER, *Tableau de Paris*, 12 vols., Amsterdam, 1782-1788; referencias a sus textos se pueden encontrar en M. DELON, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Laffont, 1990; además, las reflexiones que aquí se exponen son deudoras del texto de P. PARKHURST FERGUSON, *Paris as revolution. Writing the 19th Century City*, University of California Press, 1994.

ningún otro género, y se propone ser el "el ojo" de sus lectores, que nunca osarían ir a los lugares en los que él, temerariamente, se aventura, pero que se muestran siempre deseosos de conocer todo cuanto sucede en ese mundo tan peligroso, misterioso y atrayente.

Un aspecto característico de sus exploraciones en lo ignoto es, además, el constituido por la despreocupación que exhibe hacia los *topoi* de la novela aristocrática o, en cualquier caso, representativa de la sociedad en el poder; de su "narración" quedan excluidos casi por completo los ambientes privados, dedicándose el autor a investigar los lugares de reunión pública, tales como bulevares, jardines, cafés y plazas, donde se manifiesta de manera más cruda el espectáculo urbano. Mercier asigna las connotaciones de lo extraordinario a lo que es normalmente ordinario, y viceversa, sometiendo todo el espectro de lo real a una voracidad omnívora que procede a una reordenación de las habituales categorizaciones morales.

Así pues, al contrario de lo que ocurre en los demás textos sobre París que hasta ese momento podíamos encontrar, y entre los que hay que citar las numerosas guias turísticas disponibles, el autor no se ve llevado por ningún impulso de glorificación de lo existente -aunque fuese "en negativo"- ni de confirmación de una convención interpretativa, sino que se deja simplemente transportar por sus *piernas* para llegar a los lugares más impensables, más abyectos, enfrentándose con un París "eventual" y, sobre todo, "momentáneo". Mercier se limita, en definitiva, a transcribir cuanto *ve*, pero el carácter consustancialmente ilimitado de los recorridos practicables en el interior de la urbe se caracteriza, exactamente, por su aleatoriedad: en una ciudad tan proteiforme, hay que ser conscientes de que también los comportamientos, los locales de moda, la manera de vestir y los gustos literarios cambian constantemente.

> "La reconfiguración del etnólogo resulta mucho más significativa que el didacticismo del filósofo. El París de Mercier es más variado y más diverso que el París producido por las guias usuales, precisamente porque no tiene un punto focal. En el *Tableau*, todas las clases y todas las ocupaciones se encuentran y se mezclan. El punto focal es el autor mismo, cuyo tema, como él mismo nos dice, es la variedad que encuentra. La consiguiente confusión del texto reproduce fielmente el desorden de la ciudad."[11]

Dentro de la caótica maraña de la capital francesa, Mercier no aprecia en absoluto motivos de desesperación o de condena; más bien manifiesta la aceptación de su imprescindible -aunque inaprensible- "vitalidad", desconocida en las aglomeraciones del pasado. En efecto, la exaltación de la adhesión fiel del intérprete a la irreductible multiplicidad de los acontecimientos, y de las consiguientes formas representativas, es algo que llega con la experiencia de Mercier a un punto final, en cierto sentido prebaudelairiano: en su caso, el escritor conserva todavía la confianza en la capacidad de control sobre la materia de lo real, en una actitud de dominio que puede también traducirse en la de una posición "superior", desde la cual organizar la dispersa acumulación de estímulos que ofrece el ambiente urbano. Pero, a partir de ese momento, será casi inevitable la

[11] P. PARKHURST FERGUSON, *op.cit.*, p. 53.

3. *Le Diable a Paris,* 1855.
4. *Paris-Guide,* 1867.

imposición del fragmento, del quebrantamiento perceptivo de las experiencias, de la dispersión semántica como destino de los sujetos que habitan la gran ciudad; cuestión básica con la que se encuentran las dinámicas existenciales antes aún de ser temática que se sublime poéticamente.

No es casual que, en concomitancia con la ruptura del sentido unitario de las manifestaciones de la realidad, a principios del siglo XIX se emprendan numerosos estudios *fisiológicos*;[12] por lo demás, el mismo Baudelaire, sensible a una práctica que trata de "descifrar" el fundamento del ser y de la existencia a partir de algunos síntomas, será un gran admirador de las teorías *fisiognómicas* de Johann Caspar Lavater, que se pueden relacionar con la tentativa que su propia poesía trata de llevar a término: la de descifrar el "jeroglífico" de las apariencias.[13] El paso de las lecturas fisiognómicas generales a cuanto puede relacionarse más especificamente con el ambiente urbano queda claramente reflejado en la obra de H. de Balzac, que toma como tema central el nuevo evento de los bulevares, describiéndolos como entidades topográficas que "no se asemejan nunca a sí mismas" y que, como un dispositivo eléctrico, "registran todas las sacudidas de París".[14]

Paralelamente a la proliferación de las aproximaciones "fisiológicas", se publicarán un gran número de "guías", turísticas o literarias, sobre París.[15] Por encima de las razones debidas a la ya notable afluencia de extranjeros, en estas obras se reconoce la satisfacción de un impulso común: el de poder contemplar la complejidad urbana sin sucumbir al arcaico deseo de imponer un centro autoritario en condiciones de reconstituir un conjunto ya disgregado; impulso que volvería a establecer de nuevo jerarquías discriminantes basándose en cánones políticos, estéticos y morales.

La visión panorámica, de 360 grados, que estos trabajos pretenden ofrecer se adapta a la desorientación generada por una entidad urbana tentacular y metamórfica, difícil ya de encuadrar en los parámetros de la ciudad "a la medida del hombre", y cuya extensión impresiona por la desproporción de sus escalas. Estas obras de finalidad "orientativa" no son ya capaces, por tanto, de delinear caminos *seguros*, itinerarios exclusivos; tratan más bien de proponer sugerencias que resulten válidas para captar tan sólo algunos de los senderos potenciales de semejante laberinto isótropo, y en los que corresponderá al usuario reconstruir un recorrido personal propio, individualizando una

---

[12] Entre tantos casos, se pueden citar, como ejemplos, de H. DE BALZAC la *Physiologie du mariage* (1829), de BRILLAT-SAVARIN la *Physiologie du goût* (1825), de CH. MARCHAL la *Physiologie de l'Anglais à Paris* (1844), y otros más que serán citados a continuación.

[13] Vease una importante referencia a Lavater en el texto *Sur mes contemporains: Victor Hugo*, en CH. BAUDELAIRE, *OC II*, p. 133: "Lavater, al limitar al rostro del hombre la demostración de la verdad universal, nos había transmitido el sentido espiritual del contorno, de la forma, de la dimensión. Si extendemos su demostración (no sólo tenemos derecho a hacerlo sino que nos sería infinitamente difícil obrar de otra manera), llegamos a la verdad de que todo es jeroglífico y sabemos que los símbolos sólo son oscuros de una forma relativa; es decir, según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia nativas de las almas. Y, ¿qué es un poeta (tomo esta palabra en su acepción más amplia) sino un traductor, un descifrador?" (CH. BAUDELAIRE, *El arte romántico*, Madrid, ed. Felmar, 1977, p. 270).

[14] H. DE BALZAC, *Histoire et physiologie des boulevards de Paris*, Paris, Hervas, 1989, pp. 5-7 (cit. en R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo*, Torino, Einaudi, 1994): "La fisonomía de París estuvo en 1500 en la rue Saint-Antoine; en 1600 en la place Royale, en 1700 en el Pont-Neuf, en 1800 en el Palais Royal. Todos estos lugares fueron, en cada caso, lo que hoy son los bulevares".

[15] Los estudios o los escritos sobre París durante estos años son verdaderamente infinitos; una relación de los mismos se puede encontrar en P. PARKHURST FERGUSON, *op.cit.*; recordemos los quince volúmenes de *Paris, ou le livre des cent-et-un* (1831-1834), el libro colectivo *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens* (1855) y la *Paris Guide par les principaux ecrivains et artistes de la France* (1868).

dirección que será, para él, "significativa".[16]

De algún modo, la ciudad del siglo XIX parecería exigir de manera imperiosa lo que, siguiendo una acepción metafórica, podríamos definir como una "vista desde lo alto":[17] mecanismo típico de adaptación a un ensanchamiento de los confines físicos de lo construido, definitivamente fuera del alcance de los medios naturales de la visión. La amplitud del territorio urbano no se puede medir desde la cima de un campanario gótico, por elevado que éste sea; el rayo visual, aunque potente, quedaría aplastado por la limitada altitud del punto de vista. La diversidad de globos aerostáticos y la propia erección de la Torre Eiffel[18] sustituyen, por tanto, a los instrumentos tradicionales de la proyección panorámica, mientras que, en el mundo imaginario, también la literatura sobre la ciudad trata de expresar una perspectiva "a vuelo de pájaro", más apropiada para interpretar el caos descompuesto de la realidad, contra el cual choca todo esfuerzo de comprensión.

3.2 *Les Tableaux Parisiens* de Baudelaire

En el campo literario, el *tableau* ("cuadro", "tabla") -cuya tradición pervive mucho más allá de Baudelaire- parece la versión adecuada, como moderna hipotiposis, para fijar el instante, la impresión, el acontecimiento cambiante, la temporalidad discontinua propia de un contexto "metropolitano", como cristalización de una fugacidad genérica velozmente esbozada, en este caso, por la composición poética. La obra de Baudelaire, en efecto, afronta estas características de la época reforzando la relación inspirativa, que aparece ya consolidada, entre la ciudad de París y la creación artística; aspectos que se muestran de forma imperativa sobre todo en sus obras en prosa, como *Le Spleen de Paris*, en los diversos ensayos de crítica de arte y, en primer lugar, en *Le Peintre de la vie moderne*.

Si tomamos, sin embargo, la colección de poemas reunidos bajo el título de *Tableaux Parisiens*[19](sección que fue creada para la edición de 1861 de *Les Fleurs du Mal*), los primeros versos

---

[16] Aspecto éste que también se encuentra, por lo demás, en una verdadera guía turística sobre París, como el clásico Baedeker sobre la ciudad (*Paris and its Environs*), publicado en versión inglesa en 1865. Vid. R. CLARK, *Threading the Maze: Nineteenth-century Guides for British Travellers to Paris*, en M. SHERINGHAM (ed.), *Parisian Fields*, London, Reaktion Books, 1996

[17] Recordemos aquí el famoso *Paris à vol d'oiseau* en *Notre-Dame de Paris*, de V. HUGO.

[18] Si, por una parte, como sabemos, la construcción de esta torre de 300 metros provocó un manifiesto de protesta por parte de algunos intelectuales (Garnier, Coppée, Leconte de Lisle, Dumas hijo, Sully-Prudhomme) que apareció en *Le Moniteur de l'Exposition de 1889* (20-II-1887, n.112), donde estos autores suscribían una petición contra la "inútil y monstruosa torre" engendrada "por la imaginación de un constructor de máquinas", en nombre de los "monumentos humillados" y de las "arquitecturas desvalorizadas", la Torre Eiffel suscitó también, por el contrario, entusiasmos absolutos, como los de un comentarista (L. FIGUIER) que, en el *Année Scientifique et industrielle de 1889* (pp.470-473), la presenta como un "observatorio" equivalente al "globo cautivo" desde el cual "la vista es espléndida", pero "todas las alturas se aplanan"; citas tomadas de PH. HAMON, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Librairie Jose Corti, 1989 (trad. it. *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna, Clueb, 1995; pp.176-177). Véase, además, en la presente antología, el texto del propio Eiffel ("La torre de trescientos metros", p.273), donde podemos leer: "(...) todas estas consideraciones nos han convencido de que una torre de albañilería, ya muy difícil de proyectar teóricamente, presentaría en la práctica considerables peligros e inconvenientes (...). Nos parece pues que el hierro o el acero son los únicos materiales capaces de conducirnos a la solución del problema", p. 275.

[19] Tras la problemática que nos ocupa se encuentra la lectura fundamental de la obra de Baudelaire desarrollada en múltiples

de *Paysage* dicen:

> "Quiero, para crear castamente mis églogas,
> igual que los astrólogos junto al cielo acostarme,
> y entre sueños, vecino del campanario, oír
> sus solemnes salmodias lloradas por el viento.
> La barbilla en las manos, desde mi alta buhardilla,
> contemplaré el taller que canta y charlotea;
> chimeneas y torres, mástiles de la urbe,
> y los cielos que hacen soñar de eternidad."[20]

También Baudelaire, pues, en busca de una posición estimulante para su creatividad, se apresta a "*coucher auprès du ciel*", defendiendo su mirar en dirección a la monstruosidad cotidiana "*du haut de ma mansarde*", necesitando en definitiva de esa mirada "desde lo alto" para intentar comprender nuevamente, gracias a este impulso que eleva el punto de vista, la vivencia urbana.

De hecho, también en el poema siguiente se dice, hablando del astro supremo: "Cuando, igual que un poeta, él baja a las ciudades, / ennoblece la suerte de las cosas más viles" ;[21] y, dejando aquí a un lado el análisis del conocido poema *Le Cygne*, que ha dado lugar a diversas empresas exegéticas,[22] nos encontramos con *Les Sept Vieillards*, marcado por el siguiente comienzo:

> "¡Ciudad hormigueante! ¡Ciudad llena de sueños,
> donde el espectro a pleno día atrapa al que pasa!
> Por doquier los misterios como la savia fluyen
> en las angostas venas del coloso potente."[23]

Nos introducimos en una atmósfera típicamente baudelairiana: exceptuando el breve paréntesis de la luminosidad solar antes citada, los *Tableaux* están impregnados de imágenes de decadencia, de vejez, de ruinas ("¡Oh ruinas! ¡Oh familia! ¡Oh cerebros congéneres!"[24]) y de muerte.

---

textos por W. Benjamin. "Los *Tableaux parisiens* se inician con una transfiguración de la ciudad. El primer y el segundo poema, e incluso si se quiere el tercero, concurren a este efecto. El paisaje es el *tête à tête* de la ciudad con el cielo. En el horizonte del poeta no ha penetrado otra cosa de la ciudad que el *'atelier qui chante et qui bavarde, les tuyaux, les clochers'*. En *Le soleil* se adelanta el *faubourg*; nada trasluce de la masa de la ciudad en los tres primeros poemas de los *Tableaux parisiens*. El cuarto se abre con la evocación del Louvre, pero pasa, ya a la mitad de la estrofa, al lamento sobre la caducidad de la gran ciudad", W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982 (trad. it.: *Parigi capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986, p.463.)

[20] CH. BAUDELAIRE, *Paysage*, en *OC I*, p. 82 (trad. cast.: *Las flores del mal, ed. cit.*, p. 329).

[21] CH. BAUDELAIRE, *Le Soleil*, en *OC I*, p. 83 (trad. cast.: *Las flores del mal, ed. cit.*, p.333).

[22] Vid. V. BROMBERT, "Le Cygne de Baudelaire: douleur, souvenir, travail", en *Études baudelairiennes III*, La Baconnière, Neuchâtel 1973; R. CHAMBERS, *Mélancolie et Opposition*, Paris, José Corti, 1987; J. STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989; pero también G. GASARIAN, "Dyptique parisien", en *L'année Baudelaire 1*, Paris, Klincksieck, 1995.

[23] CH. BAUDELAIRE, *Les Sept Vieillards*, en *OC I*, p. 87 (trad. cast.: *Las flores del mal, ed. cit.*, p.347).

[24] CH. BAUDELAIRE, *Les petites vieilles*, en *OC I*, p. 91 (trad. cast.: *Las flores del mal, ed. cit.*, p.359). Veáse el comentario

Sin embargo, Baudelaire indica con precisión su propuesta de reescritura poética de lo real: precisamente en la "*fourmillante cité, cité pleine de rêves*", en ese "*colosse puissant*", es donde, "por necesidad", debemos imaginar el paso hacia un rescate, hacia una salvífica elevación tanto artística como existencial; lo que equivale a decir que es sólo en ese lugar de "deyecciones"[25] letales donde, pese a todo, podremos advertir una energía redentora e identificar la esperanza de un salto sublimador; y Baudelaire se refiere aquí a la cosmología de lo ignoto, a la incumbencia de "*le mystère*".

> "Por entre los rincones de las antiguas urbes,
> donde, incluso el horror, con hechizos da vueltas,
> yo acecho, a mis humores fatales obediente,
> a encantadores seres, singulares, decrépitos."[26]

Criaturas fantasmales atraviesan ese "*fourmillant tableau*" que ineludiblemente representa hoy el "vivir"; estas viejas van "*à travers le chaos des vivant cités*", y el proceso de sustitución -siempre subyacente, por otro lado- entre los destinatarios de las compasivas[27] observaciones y Baudelaire se mostrará de manera inequívoca en la composición "*Les Aveugles*":

> "... ¡Oh tú, ciudad!,
> Mientras tú, en torno nuestro, cantas, bramas y ríes
> hasta la atrocidad el placer adorando
> ¡mira!, también me arrastro..."[28]

En poemas como *Le Crépuscule du soir*, *Rêve parisien* o *Le Crépuscule du matin* se puede comprobar, además, en detalle, cómo el proceso de la alegoresis -ya aparecido de forma programática en *Le Cygne* ("...Suburbios viejos, nuevos palacios, / bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico")- es lo único que permite la superación de la angustia que atenaza al hombre en el ambiente

---

de W. Benjamin en W. B., *Parigi, capitale...*, *cit.*, p. 427: "Lo que aparece en Baudelaire en los versos que evocan París es el carácter decrépito y caduco de una gran ciudad. Éste encuentra quizás su transcripción más perfecta *en Le Crépuscule du matin*, que es la reproducción, en el material constituido por una ciudad, del estremecimiento del durmiente que se despierta."

[25] No es casual que el propio Baudelaire, al referirse a los "tipos" humanos propios de una gran capital, convirtiéndolo en una figura alegórica, describa así al "trapero": "Contemplemos a uno de esos seres misteriosos que viven, por así decirlo, de las deyecciones de las grandes ciudades; porque hay oficios singulares. (...) He aquí a un hombre encargado de recoger los despojos de una jornada de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado, todo lo que ha roto, lo cataloga, lo colecciona; consulta los archivos del derroche, el cafarnaum de los desechos. (...) Llega sacudiendo la cabeza y tropezando con los adoquines, como los jóvenes poetas que pasan todas sus jornadas errando y buscando rimas", CH. BAUDELAIRE, *"Du vin et du hachisch, Paradis Artificiels"*, en *OC I*, p. 381.

[26] CH. BAUDELAIRE, *OC I*, p. 89 (trad. cast. *Las flores del mal*, *ed. cit.*, p.353).

[27] P. Labarthe, en su artículo "Paris comme décor allégorique", observa: "De hecho, la ciudad no es el teatro de las pasiones más que para que se ejerza en ella una caridad que está en las antípodas de la pasión -esa crispación egoísta del deseo-, pero que se puede llamar una capacidad de consonancia con el dolor ajeno. La pasión romántica desconocía la compasión, que es el canto profundo de la poesía baudelairiana. Ciudad ramera -avatar del tema bíblico de la prostituta de las naciones y del motivo antiguo de la ciudad diosa- , París es, así, objeto de un abrazo tan lleno de compasión como el que da Baudelaire a Sara o a Jeanne", P. LABARTHE, "Paris comme décor allégorique", en *L'année Baudelaire 1*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 53.

[28] CH. BAUDELAIRE, *Les Aveugles*, en *OC I*, p. 92 (trad. cast.: *Las flores del mal*, *ed. cit.*, p.361).

mefítico de esta ciudad corrompida y desesperada.

Momento culminante de la relación entre "Baudelaire" y "París", como dialéctica perpetua nutrida de sentimientos dobles y estructurada sobre una ambigüedad irresoluble, será la composición poética, incompleta, que debería haber cerrado como epílogo la edición de 1861 de *Les Fleurs du Mal*. Relacionada normalmente con el conjunto de las prosas de *Le Spleen de Paris*, en realidad estaba prevista su ubicación al final de los escritos en verso[29] como dedicatoria final al tema lírico por excelencia, configurándose así como una especie de síntesis de sus pensamientos.

Vuelve a aparecer en este texto[30] la colocación "sobreelevada" del autor: "...he subido a la montaña / desde donde se puede contemplar la ciudad en su amplitud"; y esta elevación no se corresponde en Baudelaire tanto a la individualización de un "apoyo" -por metafórico que sea- desde el cual poder observar mejor, panorámicamente, los vicios y las virtudes de su capital, como a la necesaria determinación de una *distancia*. El reforzamiento de una línea de separación entre el "yo" y el "otro distinto del yo" sirve, por un lado, para hacer más inteligible la experiencia, pero contribuye, por otro, a concretar el extrañamiento fundamental del hombre contemporáneo.

Esta diabólica ciudad, este "*énorme catin*", completamente feminizada, también se convierte, sin embargo, en la destinataria de un sentimiento de amor que hace prorrumpir a Baudelaire en el conocido oxímoron: "*Je t'aime, ô capitale infâme!*"; paradójica declaración, incomprensible para "*le vulgaire profane*", a continuación de la cual el autor enumera una serie de "cualidades" que justifican su doble actitud. Nos adentramos así en una oda al "*goût de l'infini*", a los "*faubourgs mélancoliques*", a los "*monuments hautains*", a los "*dômes de metal*", a los "*magiques pavés*"; y, llegados al hipotético final, el poeta se ensimisma en el papel del químico dotado de la capacidad casi sobrenatural de transmutar en "valor" ese barro:

---

[29] Véase la reconstrucción hecha por C. Pichois en CH. BAUDELAIRE, *OC I*, p.1175, que se remite a un esclarecedor testimonio del propio Baudelaire en una carta a Poulet-Malassis, fechada aproximadamente en julio de 1860: "Trabajo en *Les Fleurs du Mal*. En muy pocos días tendréis vuestro paquete, y el último fragmento o epílogo, dirigido a la ciudad de París, os asombrará a vos mismo, si es que puedo llevarlo a buen fin (en tercetos retumbantes)."

[30] CH. BAUDELAIRE, *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861*, en *OC, I*, pp. 191-192:

"I.: Con el corazón contento, he subido a la montaña / desde donde se puede contemplar la ciudad en su amplitud / hospital, lupanar, purgatorio, infierno, presidio, / donde toda enormidad florece como una flor. / Sabes bien, oh Satán, patrón de mi angustia, / que yo no estaba allí para lanzar un vano lamento; / sino que, como un viejo libertino de una vieja amante, / quería embriagarme de esa enorme prostituta, / cuyo encanto infernal me rejuvenece sin cesar. / Ya duermas aún en las sábanas de la mañana, / pesada, oscura, acatarrada, o ya te pavonees con los velos de la tarde adornados de oro fin, / te amo, ¡oh capital infame! Cortesanas / y bandidos, a menudo ofrecéis placeres / que no comprenden los vulgares profanos."

"II.: Tranquilo como un sabio y dulce como un maldito, / he dicho: / Te amo, mi muy bella, mi encantadora... / Cuántas veces... / tus excesos sin sed y tus amores sin alma, / tu gusto por lo infinito, / que, por todas partes, en el mal mismo se proclama... / tus bombas, tus puñales, tus victorias, tus fiestas / tus arrabales melancólicos, / tus palacetes ornados, / tus jardines llenos de suspiros y de intrigas, / tus templos vomitando la oración en música / tus desesperaciones de niño, tus juegos de vieja loca / tus desalientos, / y tus fuegos artificiales, erupciones de alegría, / que hacen reir al Cielo, mudo y tenebroso. / Tu vicio venerable se muestra en la seda, / y tu virtud risible, con la mirada desgraciada, / dulce, que se extasia ante el lujo que despliega. / Tus principios salvados y tus leyes abucheadas, / tus monumentos altivos a los que se agarran las brumas, / tus cúpulas de metal que el sol inflama, / tus reinas de teatro de voces encantadoras, / tus rebatos, tus cañones, orquesta ensordecedora, / tus mágicos adoquines alzados como fortalezas, / tus pequeños oradores de ampulosidades barrocas / predicando el amor, y tus alcantarillas llenas de sangre, / hundiéndose en el Infierno como Orinocos, / tus sabios, tus bufones nuevos de viejas vestimentas. / Angeles revestidos de oro, de púrpura y de jacinto, / oh, sed testigos de que he cumplido con mi deber / como un perfecto químico y como un alma santa. / Porque de cada cosa he extraído la quintaesencia, / tu me has dado tu barro y yo he hecho de él oro."

"oh, sed testigos de que he cumplido mi deber
como un perfecto químico y como un alma santa.
Porque de cada cosa he extraído la quintaesencia,
tú me has dado tu barro y yo he hecho de él oro."[31]

El lugar así elegido para los procesos de la metamorfosis poética es la "ciudad", y, en el caso concreto de Baudelaire, en una acepción claramente metonímica, "la calle", el exterior urbano; esa calle que condiciona una actitud de identificación casi total con el acto creativo del poeta:

"en mi esgrima fantástica voy solo a ejercitarme,
oliendo en los rincones el azar de la rima,
tropezando en palabras como en el pavimento,
chocando con versos largamente soñados"[32]

El ritmo de las pisadas sobre el adoquinado mal trabado de macadam presenta profundas "correspondencias" con el motivo sincopado, hendido, vibrante de la poesía baudelairiana. La introyección de la lógica existencial de la metrópoli se refleja en una versificación "nueva" y rompedora, que invalida definitivamente los modelos tradicionales.

La expresión de la tensión cotidiana entre el arrastre poético y los instrumentos que hacen operativa la imaginación creadora no se reduce, en todo caso, a una simple valencia metafórica. En la introducción a los *Petits Poëmes en prose*,[33] Baudelaire funda un enlace indisoluble: la experiencia cotidiana típica de una gran ciudad, tejida por desarticulaciones, fracturas y discordancias, se refleja aquí intrínsecamente en el carácter fragmentario, inorgánico de la prosa.

"¿Quién de nosotros no ha soñado, los días en que se siente ambicioso, con el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo cuando uno frecuenta las ciudades monstruosas y se sitúa en la encrucijada de sus múltiples contradicciones."[34]

---

[31] CH. BAUDELAIRE, *Projets...*, *cit.*, en *OC I*, p. 192.

[32] CH. BAUDELAIRE, *Le Soleil*, en *OC I*, p. 83 (trad. cast.: *Las flores del mal*, *ed. cit.*, p.333).

[33] En realidad, Baudelaire jamás publicó estos poemas en su versión actual, que es una reconstrucción realizada por C. PICHOIS en su edición de las *Œuvres* de 1975.

[34] CH. BAUDELAIRE, *Petits Poëmes en prose (Le Spleen de Paris)*, "A Arsène Houssaye" (trad. cast.: *Pequeños Poemas en prosa*, Barcelona, Bosch, 1975, p.64). La dedicatoria a Houssaye fue publicada por primera vez en *La Presse* el 26 de agosto de 1862.

3.3 La ciudad del Segundo Imperio

Ahora bien, ¿cuál es esta "ciudad enorme" que alimenta al poeta? ¿En qué términos se ha modificado profundamente no sólo la morfología urbana de París, sino también el tipo de interrelación vital que el habitante teje cotidianamente con la metrópoli?

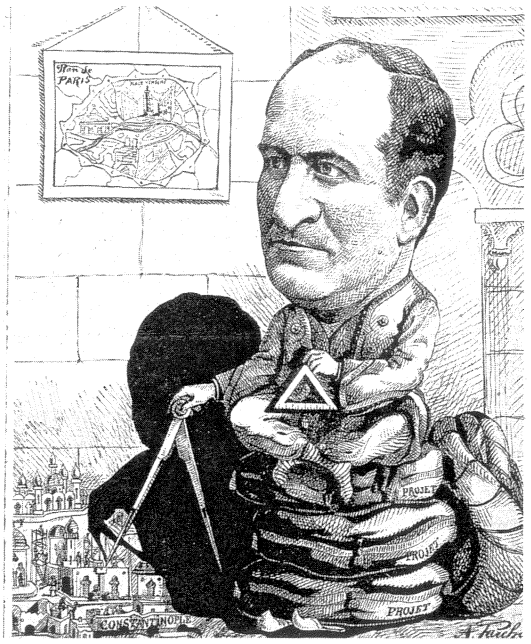
La subida al poder de Napoleón III en 1852 coincide con una notable fase de crecimiento de la ciudad, que pasa de 1.053.000 habitantes en 1851 a 1.850.000 en 1870; el proyecto político y económico del emperador apuntaba a una rápida industrialización del país, mediante la realización de grandes obras infraestructurales y la organización de una hacienda pública eficaz, con la ambición de hacer de la capital francesa un centro a la altura del admirado Londres, "incomparablemente más avanzado que París, como ciudad moderna".

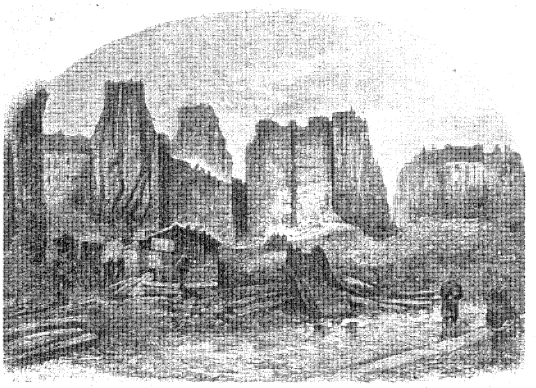
La llegada de Georges-Eugène Haussmann a la prefectura del Sena en 1853 comportará la reestructuración de todos los servicios técnicos de acuerdo con competencias específicas, con la asignación de los diversos campos de intervención (distribución del agua, desagües de los alcantarillados, nuevos parques urbanos, conjunto del mobiliario urbano, etc.) a individuos de confianza, directamente controlados por él.

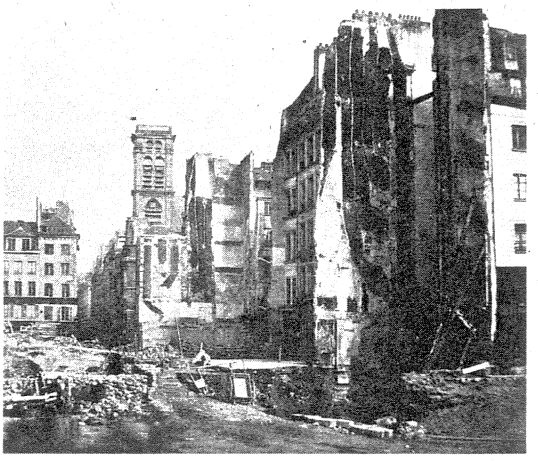
De hecho, las directrices de las transformaciones hausmannianas inspiraron un proceso de modernización de la realidad urbana fuertemente condicionado por el positivismo de la ingeniería. El potenciamiento de la red de infraestructuras (entre ellas, las líneas férreas) unifica la ciudad en un sistema global de recorridos, mientras que muchos de los nuevos equipamientos -hospitales, manicomios, prisiones, cementerios– son expulsados del centro, para alejar de las partes más representativas, donde las rentas crecerán rápidamente, todas las actividades ajenas a la vida de los negocios, del comercio, de la cultura y del ocio.

La planificación haussmanniana,[35] en la que los *éventrements* del tejido histórico se convertirán en imprescindibles para ubicar los nuevos ejes viarios rectilíneos (los bulevares), convirtiéndolos en el instrumento principal de la renovación urbana, básicamente tiende a crear condiciones ventajosas para el desarrollo de una actividad edificadora de carácter especulativo, contribuyendo a aumentar considerablemente el valor de renta de la casa mercancía en las áreas afectadas por los procesos de saneamiento. Se trata de operaciones traumáticas, inspiradas sin duda también por una voluntad *higienista*, que encuentran -como, por lo demás, era de prever en la propia época- fuertes oposiciones en algunos sectores nostálgicos de la opinión pública, que veían sucumbir

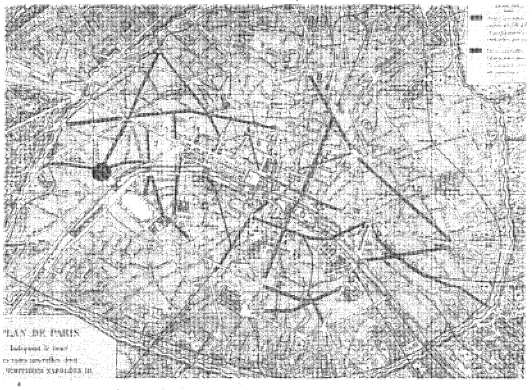
[35] Acerca de las intervenciones de Haussmann en París, la bibliografía es amplia; recordamos aquí tan sólo algunos títulos de referencia: AA.VV., *L'œuvre du Baron Haussmann, Préfet de la Seine (1853-1870)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978; E.F.,LONDEI, *La Parigi di Haussmann*, Roma, Officina, 1982; F. LOYER, *Paris Nineteenth Century. Architecture and Urbanism*, New York, Abbeville Press Publishers, 1988; P. DE MONCAN-CH. MAHOUT, *Le Paris du Baron Haussmann. Paris sous le Second Empire*, Editions SEESAM-ICI, 1991; J. DES CARS-P. PINON, *Paris-Haussmann*, Paris, Editions du Pavillon de l'Arsenal, 1991; I.A. EARS, *Napoleon III. L'Architecte et l'Urbaniste de Paris*, Levallois, Centre d'Études Napoléoniennes, 1991; A. SUTCLIFFE, *Parisian architectural history*, New Haven-London, Yale University Press 1993; D. VAN ZANTEN, *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital. 1830-1870*, Cambridge University Press, 1994; G. DATO (ed.), *L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?*, Roma, Officina ed., 1995; M. GAIANI (ed.), *La città senza fine*, Firenze, Alinea ed., 1995; A.P. JORDAN, *Transforming Paris. The Life and Labors of Baron Haussmann*, The Free Press, 1995.

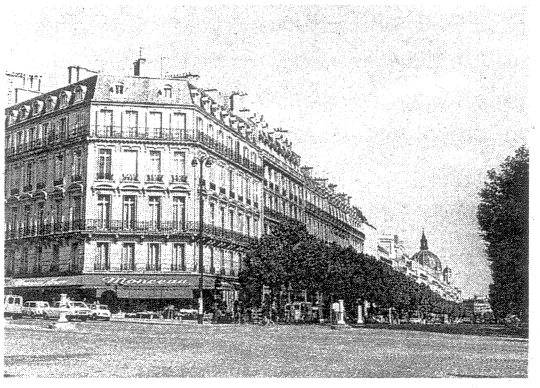






5. Caricatura de Haussmann.
6. Demoliciones: Av. de l'Opera; Rue S. Martin, 1953.
7. Plano de la ciudad con los ejes viales deseados por Napoleon III, publicado por Ch. Merrau.
8. Boulevard de Courcelles.





irremediablemente el París "pintoresco".[36] En efecto, esos nuevos ejes viarios serán acusados de monotonía, de ser una servil repetición de lo idéntico, de destruir cualquier tipo de valor estético en la ciudad; en definitiva, de doblegar el arte a los principios de una mezquina mecanización.

Al margen de las actitudes de rechazo acrítico de la novedad, estas oposiciones encontraron, en las propuestas del funcionario Eugène Henard, la ocasión para delinear una alternativa concreta al modelo de crecimiento urbano emprendido por Haussmann. Así, en una serie de estudios publicados entre 1903 y 1909, podemos leer:

> "La mayor parte de las vías públicas, sobre todo las abiertas durante los últimos cincuenta años, carecen por completo de sorpresa y son de una desesperante banalidad. (...) Todas estas calles, sin excepción, tienen como carácter común la monótona continuidad de las fachadas de las casas o de las hileras de árboles, o de ambos elementos regulados simplemente con un alineamiento absoluto, forzado, implacable. No era así en el pasado, y sólo progresivamente la viabilidad ha llegado a este grado de perfección geométrica que ha transformado las calles en interminables y aburridos pasillos. (...) El inconveniente sin remedio del alineamiento recto y continuo es el acortarse de todas las líneas de perspectiva."[37]

Consideraciones frecuentes en aquella época, que, en el caso de Henard, darán lugar a la redacción de una nueva propuesta de reforma de la ciudad capaz de evitar, según las intenciones del autor, los problemas recién mencionados; esta propuesta se basaba en un trazado de *boulevards à redans* orientados de forma variada, que, rompiendo el rígido alineamiento recto gracias a un perfil constructivo dentado, teóricamente habrían inducido diversos mecanismos perceptivos y de uso. Además de garantizar una mayor variedad en las fachadas y de favorecer la creación de múltiples escorzos, semejante solución habría dado una respuesta eficaz también a las ineludibles instancias de higienización:

> "Basta con observar que los entrantes de los jardines son patios abiertos, más aireados, más higiénicos que los patios interiores de los edificios actuales, y que así todas las habitaciones pueden dar a la fachada de la calle, o a los jardines, cosa que permite reducir los patios interiores, que podrían estar destinados sólo a iluminar y ventilar los cuartos de servicio."[38]

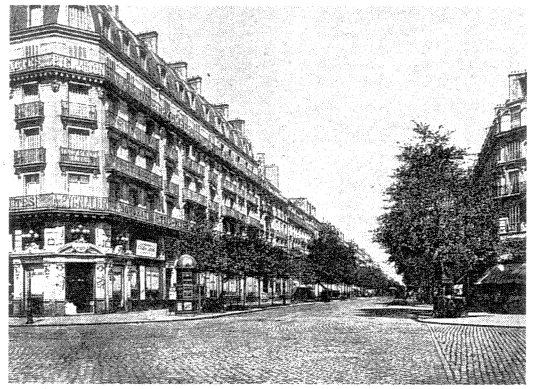
Sin embargo, está fuera de toda duda que, en las decisiones operativas de Haussmann, se afirma una idea de metrópoli como "máquina", en la que la red de infraestructuras (canales de tráfico e instalaciones) asume una indudable preeminencia: el rápido crecimiento de las rentas inmobiliarias se convertirá así en el mecanismo definidor de la expansión de la ciudad, mientras que el privilegio

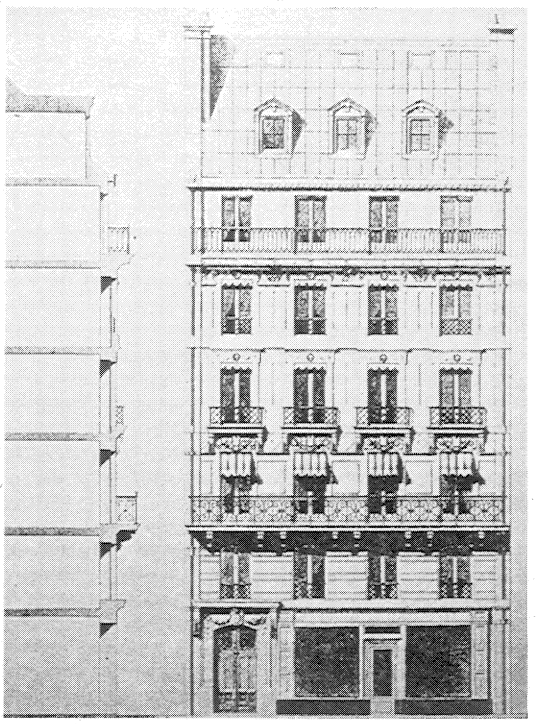
---

[36] Al respecto, véase el comentario que hace el propio Haussmann acerca de estas reacciones; en la presente antología, p. 255.

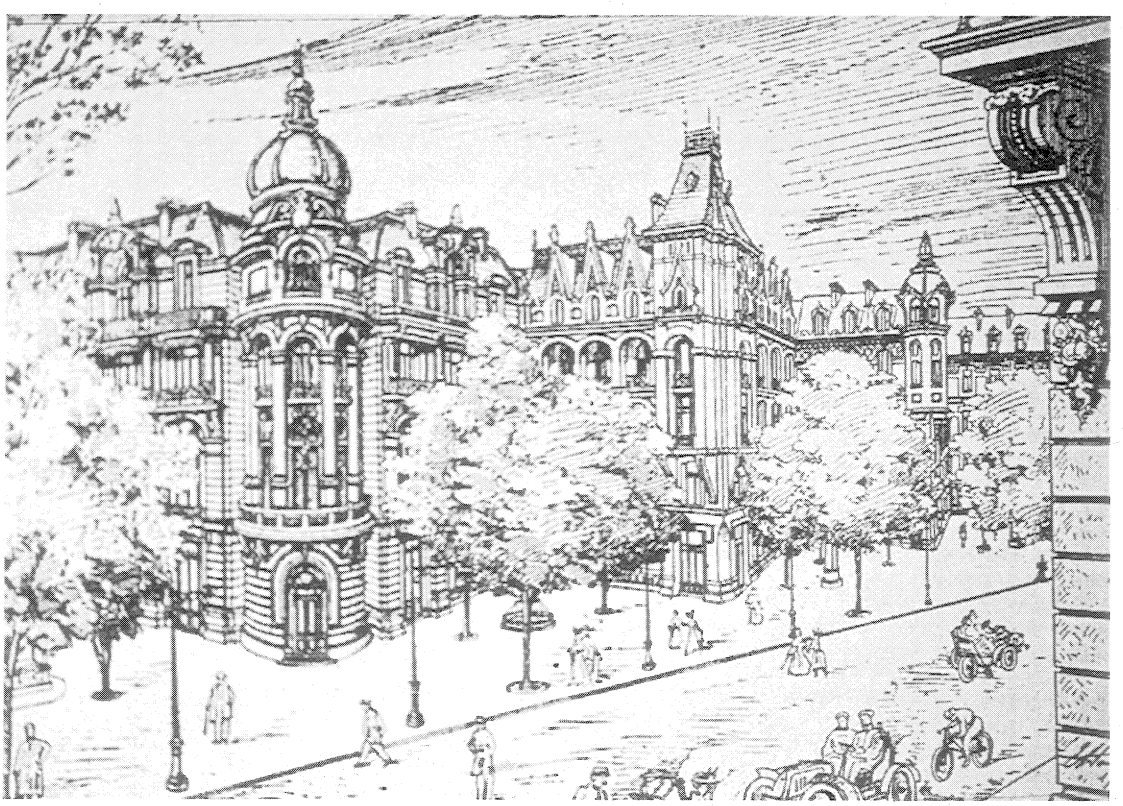
[37] E. HENARD, *Études sur les transformations de Paris (1903-1909)* (trad. it.: *Alle origini dell'urbanistica*, Padova, Marsilio, 1972; pp.61, 63).

[38] E. HENARD, *ivi.*, p.68.





9. Boulevard Sebastopol.
10. Casa en la Rue Nueve des Capucins, 1855.
11. Eugène Henard, propuesta de alineaciones discontinuas.



asignado a una iconografía de la "circulación" se refuerza con múltiples correspondencias analógicas entre el mundo físico, biológico, y el social. En efecto, se tomará como modelo, en los debates teóricos contemporáneos, la circulación de la sangre, del aire o del agua, refiriéndose, sin embargo -obviamente por traslación-, a la de los bienes y los individuos.

Semejantes intervenciones, predominantemente urbanísticas, relegarán la arquitectura al papel de fondo; a Haussmann le interesará reglamentar sobre todo las líneas maestras de los edificios, con el objetivo de lograr un equilibrado efecto de conjunto: se trataba, en concreto, de considerar como unidad arquitectónica, no tanto la casa individual como toda la perspectiva viaria generada por las nuevas incisiones en el centro histórico. Por lo demás, ya se ha señalado cómo la radical reproyectación de la ciudad se producía manteniendo en un segundo plano la construcción individual y la legislación estrictamente vinculada a la misma:

> "Parece como si Haussmann hubiese renunciado a un procedimiento basado en reglamentos porque éste habría podido verse frenado por un Parlamento hostil. Prefirió en cambio seguir recorridos indirectos, pero de fácil gestión. Sobre la base de esta elección, Haussmann tuvo que contentarse con prescripciones 'ligeras' y poco definidas. Como era la ciudad de París la que vendía a los constructores y a los concesionarios los terrenos edificables (que con anterioridad había expropiado), podía imponer en los contratos de venta (como "gravámenes, cláusulas y condiciones"), el respeto de las siguientes reglas: los edificios, en cada manzana, deberán presentar 'las mismas alturas y las mismas líneas principales de fachada.'"[39]

Los reglamentos, pues, se limitan a prescribir el respeto de algunos condicionamientos de carácter "público" (estéticos o higiénicos), garantizando un desarrollo constructivo cuyo punto de partida pasa a ser el inmueble especulativo, como confirmación de políticas de gestión que conducen decididamente a la institucionalización de un uso privado del bien ciudad. La tipología de la unidad residencial que se extiende entre parcelas colindantes, con los frentes escrupulosamente alineados a la calle, encuentra así como único momento de control lo que está explícitamente indicado en las cláusulas de los contratos de venta de los terrenos: el objetivo irrenunciable será el mantenimiento de las mismas líneas de fachada, de forma que quede garantizada la continuidad de balcones, cornisas y tejados.

Se difundirá rápidamente una configuración bastante homogénea de la pantalla edificada, reafirmando una formalización arquitectónica que, oculta en realidad tras "otros" intereses más

---

[39] P. PINON, *"Haussmann e l'haussmannismo"* en G. DATO (ed.), *L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?*, Roma,Officina ed., 1995, pp.20-21.Véase concretamente una de las pocas normativas redactadas con la finalidad de controlar el lenguaje arquitectónico de los nuevos inmuebles: "La riqueza del ornamento, los voladizos y la escultura de las molduras, las secciones de los balcones y de las cornisas están sujetos a su libre arbitrio [el del propietario], pero si las líneas maestras de la fachada están dibujadas para toda la longitud, hasta las medianeras o las adarajas de piedra, sin pilastras que las enmarquen, si, en una palabra, está constituida de forma que no podrá ser sino una parte de un todo más amplio, entonces es necesario que se adecúe al resto de la manzana adoptando los mismos salientes horizontales", *Recueil des actes administratifs de la Ville de Paris*, citado por D.VAN ZANTEN, *"Visconti Architecte-Voyer"*, en *Louis Visconti 1791-1853*, Paris,1991, p.68.

estructurales en el seno del arrollador proceso de metropolización, se reduce a un puro y poco ambicioso diseño de "fachada": por lo general los inmuebles tienen cuatro pisos más la planta baja, con el último nivel superpuesto al de la cubierta, mientras que el frente principal está ocupado por hileras de cuatro o seis ventanas. Se fija una trama rigurosa, en la que hallan una ubicación precisa la puerta central de entrada y los balcones de hierro forjado, en tanto que decoraciones de estuco o de piedra adornan el "telón", en ocasiones empleando pilares, pilastras y molduras de impronta clasicista.

Al abrir la serie de bulevares que cortan París en todas direcciones, la política urbanística del prefecto Haussmann (1853-1869), en definitiva, superpone de forma brutal unos futuristas canales de tráfico rápido a la intricada red del núcleo histórico medieval, provocando violentas reacciones entre los bienpensantes y los cultores del goticismo como, por ejemplo, V. Hugo.

La recuperación de la cultura medieval era, por otra parte, menos influyente en Francia de lo que podía ser durante esa misma época en Inglaterra. Entre los arquitectos, uno de sus cultivadores más significativos fue Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, que, en abierto conflicto con la tendencia clasicista promovida por la *École des Beaux-Arts*, entendía el gótico no sólo como "estilo nacional", sino sobre todo como modalidad expresiva en la que los elementos arquitectónicos estaban orgánicamente vinculados entre sí sobre la base de un criterio lógico y racional, reflejo de exigencias histórico-sociales y técnico-constructivas muy precisas. La catedral gótica se convierte, así, en el "modelo" de un sistema estructural que puede ser perfectamente recuperado por los tiempos modernos, aunque los materiales -en primer lugar, el hierro- serán necesariamente actuales:

> "Hay que olvidar todos los métodos empleados desde hace tres siglos e inventar otros nuevos, apoyándonos en la experiencia adquirida por nuestros antecesores, los constructores de la Edad Media, y tomando en consideración los enormes recursos facilitados por nuestro tiempo. (...) Habría que pedir a los arquitectos que se preocuparan de las estructuras por lo menos tanto como de la forma (...); que conozcan los materiales y que se informen; que consulten más la razón que su carpeta, y que piensen que en arquitectura una economía modesta es señal de sabiduría y de gusto."[40]

Al mismo tiempo, la utilización instrumental del pasado por parte de Viollet, siempre subordinada a un proyecto de "progreso" y consagrada a una reconstrucción ideal de los parámetros de la historia,[41] lo llevará a desdeñar totalmente las modernizaciones haussmannianas; la exaltación del "monumento" -es decir, de lo que encierra simbólicamente el espíritu de una época-, como fragmento aislado y autosignificante, lo conducirá a marginar el valor de las nuevas relaciones espaciales, y entre sujetos y objetos, que las transformaciones de la capital parisina estaban introduciendo de forma inexorable.

---

[40] E. VIOLLET-LE-DUC, *Conversaciones sobre la arquitectura*; en la presente antología, pp. 248-249.

[41] No es casual que Viollet insista en la validez de las operaciones de "restauración constructiva" respecto de los restos deteriorados del pasado y, por lo demás, ¿qué, sino una admirable obra de "reconstrucción" medievalizante, había sido la celebrada novela de V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*?

3.4 Experiencias metropolitanas de lo sublime y nueva fenomenología de la ciudad

Aquellas calles insólitamente anchas, rectilíneas, recubiertas de macadam liso ofrecían las mejores condiciones para la circulación de coches de caballos, generando una densidad de movimientos insospechada en la época y dividirán netamente la vida de la acera, polarizada en las tiendas, los cafés y el rito de la *flânerie*, de la vida de la calzada, destinada a la mobilidad desenfrenada de los vehículos lanzados a toda velocidad, que obviaban peligrosamente la presencia de los transeúntes.

También Baudelaire, asiduo de los bulevares, se verá icásticamente arrollado por el tráfico urbano que, en el inevitable choque, provocará la caída de la aureola heredada de la concepción romántica del creador; no obstante, el poeta *moderno*, situado por definición por encima del carácter prosaico de la realidad, renuncia sin ambages a semejante privilegio anacrónico y lo cede con un gesto de compasión a los poetas de ínfima categoría que se pelearán por recogerlo y, así, jactarse de su posesión.[42]

Esta original formalización poética, manipulada desde el interior por el contacto con la frenética agitación de la existencia ciudadana, somete por lo demás la vida en la capital a una experiencia de lo "sublime" que, con fraseología kantiana, más que ser reconducible al confortable concepto de lo "bello", remitirá al arrebato, a la excitación cinestética, al ebrio extravío. La ciudad, pues, descompuesta en sus elementos "fisiológicos" constituyentes (bulevares, multitudes, *flâneur*, cafés, jardines, prostitutas, etc.), es significada mediante identidades en absoluto reconducibles a las antiguas disposiciones de la conducta humana en los conjuntos urbanos. El progreso de la civilización industrial, las luchas político-sociales y, sobre todo, la modificación urbanística a que se vio sometida París, comportan la quiebra de los anteriores estatutos, arrastrándonos a vivencias que Baudelaire no duda en situar continuamente al borde del *abismo*, llevadas hasta los límites extremos del propio campo de reconocimientos. Y será justo semejante coyuntura la que configurará una nueva belleza, doble, atormentada, huidiza, camaleónica y en parte *negativa*:

> "He encontrado la definición de lo Bello, de lo para mí Bello. Es algo ardiente y triste, una cosa un poco vaga, que abre paso a la conjetura. (...) Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la Melancolía es,

---

[42] CH. BAUDELAIRE, *Petits Poëmes en prose (Le Spleen de Paris), Perte d'Auréole*, trad. cast.: *Pequeños Poemas en prosa, ed. cit.*, "Aureola perdida", pp.298-301:

"- ¡Cómo! ¡Usted, amigo mío! ¡Aquí! ¡Usted, en un lugar de perdición! ¡Usted, el bebedor de quintaesencia! ¡usted, el que come ambrosía! ¡Verdaderamente, hay que sorprenderse!

- Amigo mío, ya sabe cuánto me aterrorizan los coches y los caballos. Hace un momento, mientras cruzaba apresuradamente el bulevar, dando saltos enmedio del barro, a través de este caos movedizo en el que la muerte asoma por todas partes a la vez, en un movimiento brusco, se me cayó la aureola de la cabeza y fue a parar en el fango del asfalto. No tuve el valor de recogerla. Pensé que sería menos desagradable perder mis insignias que hacerme romper los huesos. Y además, pensé que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasear de incógnito, cometer viles acciones, codearme con los canallas, como los simples mortales. Y ¡ya me tiene aquí, igual que usted, como puede ver!

- Al menos, podría poner un anuncio o reclamarla al comisario de policía.

- ¡Pues no! Aquí me encuentro a gusto. Usted es el único que me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Luego pienso con alegría que algún mal poeta la recogerá y se la encasquetará descaradamente. Hacer feliz a alguien, ¡que delicia! ¡y sobre todo alguien que me hará reir! ¡Piense en X. o en Z.! ¿Se lo imagina? ¡Qué divertido va a ser!"

por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de Belleza donde no haya *Dolor.*"[43]

Enfrentado al reconocimiento de esta nueva constelación de la experiencia, compuesta por fenómenos vitales y reacciones subjetivas, Baudelaire toma conciencia de que el *sub-limen*,[44] el "más allá del umbral" no se da en ningún lugar con mayor inmediatez que en la ciudad; su realidad sobrepasa la capacidad receptiva del hombre, trasciende sus consolidadas potencialidades interpretativas, arrojándolas al reino del *inconnu*. El habitante, turbado frente a fenómenos inaprensibles que lo aturden y lo desorientan, experimenta la embriaguez de una nueva desmesura estética, constitutivamente dual como sólo lo sublime, en la copresencia de lo "magnífico" y de lo "terrible", puede comportar. Lo sublime, así, en la excitación de los sentidos llega a provocar enajenamiento, desvarío, pero también, por la congénita desmesura de sus manifestaciones, determinará una derrota de los valores de comprensión de lo humano, transliterándose en la extrañación, en el exilio.

Le Cygne se convierte en una composición ejemplar sobre la condición del exiliado, donde a pesar de todo, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Hugo, de Andrómaca o del cisne -que han sido erradicados de sus lugares de origen a causa de la violencia impuesta por un destino adverso, siendo catapultados a la irreversibilidad de un "extrañamiento" consubstancial a dicha condición-, en el caso de nuestro poeta es la ciudad misma la que "se exilia", la que se sustrae de la comprensión visual, la que se transforma de acuerdo con sintaxis ininteligibles. Es la propia realidad la que huye, deviniendo irreconocible, "extranjera".

"Murió el viejo París (Cambia una ciudad
la forma, ¡ay!, más aprisa que el corazón del hombre);
(...)
¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía
se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios,
bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico,
(...)"[45]

---

[43] CH. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, (trad. cast.: *Diarios íntimos...*, *ed. cit.*, pp.29-30).

[44] Véase E. BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, [trad. de Juan de la Dehesa (1807)], Murcia, Arquilectura, 1985, p.92. Lo sublime como producto de la cercanía del hombre a lo "terrible", perdición embriagadora, ensayo de franqueamiento de los confines estereotipados de la normalidad estética que, no obstante, en la exaltación de un extremismo emotivo, conduce a una nueva y más rica percepción de la belleza; pero se tratará aquí de una belleza del todo *original*, que ya no tiene nada que ver con la pacífica correspondencia de la forma a los cánones del convencionalismo, encaminado principalmente a revalidar los principios clásicos del placer estético. Véanse, en este volumen, las referencias a la poética de lo sublime que aparecen en el capítulo sobre Londres, pp. 27-31.

[45] CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, *Le Cygne*, trad. cast.: "El cisne", en *Las flores del mal*, ed. cit., pp.340-343. Este angustioso sentimiento de la *pérdida*, por lo demás, no era para nada inusual en las reflexiones literarias de la época; véase, por ejemplo, cuanto afirman los hermanos Goncourt en sus *Mémoires de la vie littéraire* (citado por S. CLARK, *The Painting of Modern Life*, London, Thames and Hudson, 1985, 1990, p.34): "Nuestro París, el París donde hemos nacido, el París de las costumbres de 1830 a 1840, se va. Y no se va en lo material, sino en lo moral. La vida social sufre una importante evolución, que está comenzando. Veo mujeres, niños, parejas, familias en este café. Lo interior se va. La vida vuelve a hacerse pública.

Oportunamente G.W. Most, en relación al citado pasaje de Baudelaire, se refiere a una "narración de la supervivencia":[46] en efecto, ésta representa la última defensa del escritor consagrado a rescatar la ruina de las formas del saber clásico mediante el arte, a través de una transfiguración embebida de "melancolía". La melancolía, el *spleen*, el bilioso estadio del tedio ilimitado que ancla los sujetos a una inmobilidad permanente, con su tempo largo, pesado, inerte, completamente asincrónico con el tiempo arrollador del progreso, deviene así una connotación inseparable de la voluntad creadora, destacándose como el sello imborrable de un desfase, de una distancia insuperable.

Spleen et idéal es el título del conjunto más largo de poemas de *Les Fleurs du Mal*; a la vívida opacidad del *spleen* se contrapone el relámpago breve, frágil y fulgurante del ideal, de la armonía musical, de la iluminación puntual que destaca sobre la superficie continua de lo indiferente, gracias al efecto rompedor de un *shock*.

Por otra parte, toda vicisitud literaria de este autor cristaliza en el ensayo de los extremos opuestos, pero dialectizables, recomponibles, aunque sólo en la fulminación del instante: eterno/transitorio, bien/mal, arte/vida, ciudad/poesía, instituyen el interminable movimiento oscilatorio de la idea que espera la fijación, la "rigidización" de semejante inquietud desgarradora en el instante meta temporal, capaz de coagular en una forma el ímpetu de la expresión.

Remitiéndose al famoso poema *A une passante*, a esa prefiguración de la aventura amorosa en el tiempo del "jamás ocurrido", que se transmuta en la existencia instantánea de una eternidad detenida en el momento, Antonio Prete observa:

> "El nuevo sublime es la apertura de este tiempo en el que el nunca más y la amenaza del olvido invaden el instante, y el otro lugar de un amor no vivido, de una felicidad no vivida, busca el camino de la lengua, el rostro del *tú*. El nuevo sublime es un pacto con lo *verdaderamente* irreal, con *l'autre monde* y con *l'inconnu*. Es la resonancia de aquello que no está".[47]

Adoptando una terminología baudelairiana, podríamos afirmar que *esa* poesía deviene "alegoría" de la ciudad, de la misma forma que *esa* ciudad deviene "alegoría" de la poesía. Es sabido que el término alegoría es central en el universo retórico del autor, y Walter Benjamin, el más importante exégeta de Baudelaire con respecto a esa cuestión, delinea con extrema precisión sus características:

> "A la intención alegórica le es extraña *cualquier* intimidad con las cosas: tocarlas quiere decir para ella violentarlas, conocerlas quiere decir traspasarlas con la mirada. Allí donde ella domina no pueden de ninguna manera formarse hábitos. La cosa es a duras penas aferrada, inmediatamente la alegoría

(...) Todo ello me da la impresión de ser, en esta patria de mis gustos, algo así como un viajero. Soy extraño a cuanto viene, a cuanto es, como a esos nuevos bulevares, que ya no evocan el mundo de Balzac, que evocan Londres, alguna Babilonia del futuro. Es un absurdo llegar así a un tiempo en construcción: el alma se siente mal, como un principiante que pagase la novatada".

[46] G.W. MOST, "Sublime degli antichi, sublime dei moderni", *Studi di Estetica*, nº4-5, 1984, p.129.

[47] A. PRETE, *L'albatros di Baudelaire*, Parma, Pratiche ed., 1994. p.86

> interviene para rechazar su situación. Aquí ellas envejecen más rápidamente que un corte nuevo en una tienda de modas. Pero envejecer quiere decir volverse extrañas. El *spleen* inserta el espacio de siglos entre el instante presente y el recién vivido. Es el *spleen* el que produce 'antigüedad' sin pausa".[48]

La alegoría, pues, refuerza el laberíntico envoltorio de la "vorágine", la conciencia del acto fundacional de la *escisión*, exalta la virulencia potencial de sus metamorfosis y, al mismo tiempo, sanciona la intromisión del *spleen*, antitético a la línea evolutiva del progreso, y más bien productor de distancia, de antigüedad. La génesis alegórica, empero, no nos conduce a ninguna alteridad sotérica; es más bien una ratificación de la impracticabilidad de una plena apercepción de las cosas; significa el "ser arrojados" al desierto del sentido, contempla el dolor del exilio, evoca la lejanía irreparable de una vida jamás vivida (*"la vie antérieure"*) y en todo caso decible *en* la poesía. En este sentido, el acto poético "viola" esta ciudad -que algunos comienzan a calificar de antihumana-, la trasciende, la alegoriza, pero, viceversa, también París, ciudad "sublime" arrolla, descompone, retuerce las formas tradicionales del arte.

Respecto de esta ciudad Baudelaire -insistimos- mantiene una actitud bifronte, un sentimiento constantemente agitado entre la nostalgia del "ya no" y la asimilación activa de las contradicciones contemporáneas que le permite, en todo caso, descifrar y analizar fenomenológicamente las formas de la convivencia humana en el París de los años sesenta. La multitud, por ejemplo:

> "No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte; (...) Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar solo en medio de una ajetreada multitud. (...) Aquel que se amolda fácilmente [*épouse facilement*] a la multitud experimenta febriles deleites, que no conocerán nunca el egoísta encerrado como un baúl, ni el perezoso ensimismado como un molusco."[49]

Las masas ya habían sido elevadas a la dignidad del arte en la prosa de Hugo, pero en un proceso de identificación entre el escritor y el objeto de su escritura completamente ajeno a Baudelaire. La distancia, que para Baudelaire significa la institución de una forma heroica y solitaria de rescate de la anulación en el número, es para Hugo lugar de individuación de un discurso positivo de emancipación política y social.

Dinámicas de masas en movimiento las encontramos sobre todo en los bulevares, cuya apertura fue, de hecho, el agente detonante de una serie de ocasiones antes impensables en el interior del tejido histórico. Tráfico y muchedumbre son inimaginables con anterioridad al trazado de los nuevos ejes porque, además, estos flujos y reflujos de hombres y cosas constituyen manifestaciones "inexistentes" en términos físicos, antes de que fuese creado un *contenedor* capaz de generarlos; así

---

[48] W. BENJAMIN, *Parigi capitale...*, *cit.*, p.434.

[49] CH. BAUDELAIRE, *Petits Poëmes en prose (Le Spleen de Paris), Les Foules*, trad. cast.: "Las muchedumbres", *ed. cit.*, pp.100-103.

como será la presencia de estas mismas calles rectas y largas la que inducirá tanto un impresionante aumento de los desplazamientos de vehículos y de peatones, como diversos sucesos ligados a la típica *flânerie* de la capital. Los *éventrements* tuvieron el efecto, además, de "sacar a la luz" las vísceras de la urbe, de arrojar a la vista de los propios transeúntes hechos y conductas sociales antes relegados a los sombríos rincones del laberinto medieval, pero que respondían, sin embargo, a una precisa e inveterada geografía social.

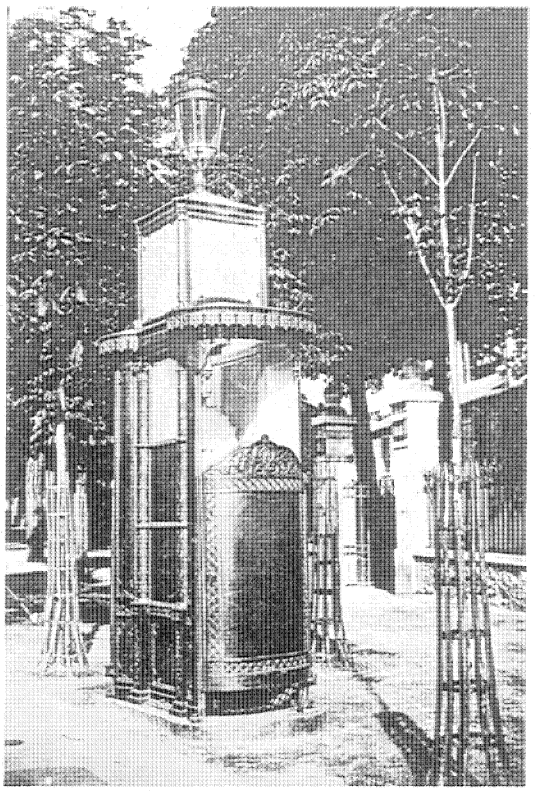
Ahora, en cambio, no sólo recorren los bulevares, *flâneurs*, dandis, militares, burgueses ociosos y prostitutas, sino también desheredados, contestatarios, mendigos, delincuentes, mutilados o parias. Personajes de la exclusión, apátridas de todo tipo, como los que aparecen en el cuadro de 1862 de Édouard Manet *Le vieux musicien*, en el que el fondo puede ser interpretado como un telón escenográfico de estudio, pero también como descripción de un lugar "abstracto": podría muy bien ser una calle en fase de construcción, en la que derribos recientes han dejado unos terrenos de apariencia desértica.

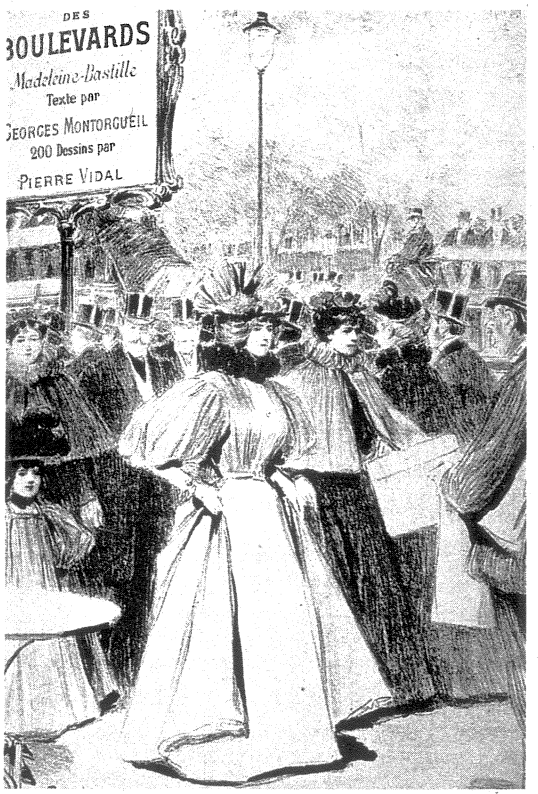
De alguna forma, la planificación haussmanniana *secciona* la edificación compacta de París, haciendo conflagrar los estratos consolidados de las costumbres urbanas, con el resultado de mezclar en este gran polo de vida urbana -tal y como será la calle a partir de ahora, vivida como lugar neutro de escenificación, sin estar marcada de forma exclusivista por monopolios de clase o de tipos de usuarios- gentes y comportamientos del todo heterogéneos. Una falla artificial, protegida por márgenes más o menos sólidos, deviene en consecuencia el irresistible imán que será poblado por un universo en constante *kínesis* y metamorfosis, disolviendo las identidades establecidas y destinado a ser preferentemente la "patria de todos los que no la tienen", *enclave* preferido por los desfiles militares y por las estrategias represivas, pero también por los levantamientos revolucionarios.

La reiteración de aspectos físicos que acomunan los bulevares (alturas alineadas de los edificios, ritmo controlado de las aberturas, utilización de materiales estandarizados, generalización de la iluminación de gas, unificación de los elementos de mobiliario urbano) permitía en la práctica una restitución de los mismos como "interiores", en tanto que espacios controlados y vigilados, reconocibles en su virtualidad de territorios disponibles para poder representar las diversas aventuras de la discorde humanidad parisina. Esta espacialidad, hasta cierto punto uniforme, lograba de hecho asignar una unidad a la atomización de la masa tendencialmente plural de los transeúntes, constituyéndose como *locus* privilegiado de los intercambios sociales.

La nueva red viaria hará además transparente, y así inmediatamente *visible*, aquello que su antigua organización por barrios, con la consiguiente asignación de connotaciones distintivas a cada uno de ellos, más o menos había sabido disponer orgánicamente en el respeto de un relativo equilibrio, determinado por el control social y político. También aquello que, como los propios actos amorosos, había sido normalmente relegado a la categoría de lo privado, encuentra ahora ocasión de exhibirse en público, de hacerse *ostensible*. El arrebato pasional ya no se ve exclusivamente segregado a los untuosos humores de un *boudoir*, sino que es mostrado directamente en la vía pública, en los cafés, en los parques. Esta exhibición, no obstante, no estará marcada por la anhelada armonización de los conflictos, sino que contribuirá a acentuar la realidad de los contrastes que, de acuerdo con lo dicho,

12. Édouard Manet, *Le Vieux Musicien*, 1862.
13. Marville, Urinal, 1865-70.
14. G. Montorgueil, *La vie des Boulevards*, 1896.





encuentran en los bulevares su máximo grado de exposición.

Tal y como cuenta Baudelaire en el poema *Les yeux des pauvres*, los amantes cómodamente instalados en los sofás de un reluciente café recién inaugurado en una de esas nuevas avenidas, al contacto directo con las miradas de los miserables que, desde el exterior, se quedan como hechizados por semejante fantasmagoría -fijando en ellos su mirada con ojos desorbitados-, ven reverberar en su propia vida personal, sin mediaciones, el ruinoso efecto de este encuentro *desagradable*, provocando la crisis inesperada de los mismos sentimientos que, en privado, parecían absolutamente invulnerables.[50]

Esas nuevas arterias de comunicación, resultado de las demoliciones del barón Haussmann son, en mayor medida que los viejos y "domésticos" callejones, el lugar de la "aventura, donde se manifiesta lo imprevisto",[51] la consagración de la contingencia, donde se constriñe a los significados convencionales a ir a la deriva: la calle, y principalmente la institucionalizada por el Segundo Imperio

---

[50] CH. BAUDELAIRE, *Petits Poëmes en prose (Le Spleen de Paris), Les Yeux des Pauvres*, trad. cast.: *Pequeños Poemas en prosa*, "Los ojos de los pobres", *ed. cit.*, pp.234-239:

"¿De modo que quiere saber por qué hoy la odio? Seguro que le resultará más fácil comprenderlo que a mí explicarselo; porque es usted, creo yo, el más bello ejemplo de impermeabilidad femenina que se pueda encontrar. Habíamos pasado juntos un hermoso día que se me había antojado corto. Nos habíamos prometido que, de verdad, nuestros pensamientos iban a ser del uno y del otro; y que, en adelante, nuestras dos almas no harían más que una sola - sueño que no tiene nada de original, en suma, si no es que todos los hombres lo hacen y ninguno lo realiza.

Por la noche, estando algo cansada, quiso sentarse en la terraza de un café nuevo que está en la esquina de un bulevar nuevo lleno todavía de cascotes y luciendo ya sus esplendores por acabar. El café derrochaba luces. El gas mismo desplegaba todo el ardor de un principiante, e iluminaba con todas sus fuerzas las paredes de cegadora blancura, los deslumbrantes manteles de los espejos, los dorados de los junquillos y de las molduras, los pajes de mejillas llenas arrastrados por perros con correa, las señoras riendo al halcón que llevaban en el puño, las ninfas y las diosas llevando frutas en la cabeza y pasteles de carne y piezas de caza, Hebeas y Ganímedes presentando con el brazo extendido la pequeña ánfora de las *bavaresas* o el obelisco bicolor de los helados combinados; toda la historia y toda la mitología puestas al servicio de la glotonería.

Enfrente de nosotros, en la calzada, estaba plantado un buen hombre de unos cuarenta años, de rostro cansado, barba canosa; llevaba de la mano a un muchachito y, en el otro brazo, sostenía a un pequeño ser demasiado débil para caminar. Hacía las veces de aya y procuraba que sus hijos tomasen el aire fresco del atardecer. Todos harapientos. Los tres rostros estaban excepcionalmente serios, y aquellos seis ojos contemplaban fijamente el café con igual admiración, pero con matices distintos según la edad.

Los ojos del padre decían: '¡Qué bonito!, ¡qué bonito!, diríase que todo el oro del mundo se ha colocado sobre estas paredes.' Los ojos del muchachito: '¡Qué bonito, qué bonito, pero es una casa en la que sólo pueden entrar la gente que no es como nosotros!' En cuanto a los ojos del más joven, estaban demasiado fascinados para poder expresar otra cosa que una alegría estúpida y profunda.

Los autores de canciones dicen que el placer hace el alma buena y reblandece el corazón. Aquella noche, la canción tenía razón, por lo que a mí se refiere. No solamente me conmovía aquella familia de miradas sino que, además, me avergonzaba un poco de nuestras jarras demasiado grandes para nuestra sed. Volvía la mirada hacia la suya, amor querido, para en ella leer *mí* pensamiento; sumergía en sus ojos tan hermosos y tan curiosamente dulces, en sus ojos verdes, habitados por el Capricho e inspirados por la Luna, cuando me dijo: '¡Aquella gente me está resultando insoportable con sus ojos abiertos como portales! ¿No podría pedir al dueño que los alejase de aquí?'

Hasta tal punto nos es difícil entendernos, ángel querido, hasta este punto es incomunicable el pensamiento, incluso entre personas que se quieren."

[51] Aunque obvia, es imprescindible hacer referencia al poema *A une passante, OC I*, pp. 92-93, obra en la que el amor, en un contexto en el que todo *pasa*, se manifiesta como una experiencia *jamás* vivida: "¡Un relámpago!... ¡Luego la noche! –Fugitiva / beldad cuya mirada renacer me hizo al punto, / ¿sólo en la eternidad podré verte de nuevo? / ¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso *nunca*!" (trad. cast.: *Las flores del mal, ed. cit.*, p.363). Otra referencia inevitable es al Poe del relato *A man of the crowd* (1842); en uno de sus estudios sobre este escritor dirá Baudelaire: "Analiza lo que hay de más fugitivo, sopesa lo imponderable y describe, con esa manera minuciosa y científica cuyos efectos son terribles, todo ese imaginario que flota alrededor del hombre nervioso y lo conduce al desastre", en CH. BAUDELAIRE, *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*, en *OC II*, p. 317. Veáse en este libro el capítulo 1.2, pp. 21-22.

-el bulevar- se convierte, al final, en el *locus* de la definitiva huida de los hábitos culturales de las ciudades antiguas.

También en este caso nos encontramos ante un proceso de sustracción: como Baudelaire ilustra de manera ejemplar en el poema *Le Cygne*, la condición del exiliado contemporáneo no es la del que emigra lejos de sus señas de identidad, afrontando kilómetros y océanos, separaciones lacerantes e insuperables distancias geográficas, sino más bien la de quien no tiene, de hecho, necesidad de moverse: somos nosotros, aquéllos que una vez habríamos llamado los "indígenas", los que quedamos totalmente *des-ubicados*, porque todo cuanto constituye nuestro habitual terreno de referencia se nos hunde literalmente bajo los pies: nos viene "sustraído". Las transformaciones de París durante la segunda mitad del siglo XIX cancelan brutalmente el pasado, pero, a diferencia de cualquier acto fundacional *ex novo*, continúan relacionándose con las preexistencias (no sólo físicas, sino también sentimentales, de comportamientos, ritos...), por más que estas últimas sean percibidas como "ausentes" -en cuanto que irreversiblemente desaparecidas- y las relaciones con lo antiguo se conviertan en meramente "platónicas".

Pero para Baudelaire, además de la ciudad, también el lenguaje será lugar de *exilio*; el lenguaje de siempre, el legitimado por las academias y por el pacífico consenso entre emisores y receptores, al confrontarse con una materia existencial ya inclasificable, ajena a nomenclaturas de cualquier clase, se ve resignado a la impotencia, a la consustancial incapacidad de dar voz a lo *ex-céntrico*.

En definitiva, París se convierte para Baudelaire en el terreno donde experimentar una nueva dimensión del "habitar" que, antes de cualquier pretensión juzgadora, debe asumirse como destino incontrovertible; en esta coyuntura, la *evasión* podrá ser sólo "fantástica", "alegórica"; nuestra residencia será ineluctablemente urbana, y la aceptación de semejante premisa podrá ser ya, quizás, el indiscutible punto de arranque de la sublimación imaginífica. No carece de motivos, pues, la respuesta de Baudelaire a una petición de F. Desnoyers, que le solicitaba una colaboración, algo "sobre la Naturaleza, sobre los bosques, los grandes robles, el verdor, los insectos...":

> "Ante la imposibilidad de satisfaceros completamente, según los términos estrictos del programa, os envío dos composiciones poéticas [serán los dos *Crepúsculos*, *Le Soir* y *Le Matin*, de los *Tableaux Parisiens*, n. del a.] que representan de manera aproximada la suma de las ensoñaciones que me asaltan en las horas crepusculares. En el fondo de los bosques, encerrado sobre estas bóvedas semejantes a las de las sacristías y catedrales, pienso en nuestras asombrosas ciudades, y la prodigiosa música que suena sobre las cumbres me parece la traducción de las lamentaciones humanas".[52]

París se hace, pues, en el imaginario productivo del poeta, "floresta",[53] malla enredada de

[52] CH. BAUDELAIRE, *A Fernand Desnoyers*, en *Cor I*, p. 248.

[53] La identificación de la maraña artificial de la ciudad con una "selva" natural no es en absoluto nueva; una referencia baudelairiana -entre tantas- relativa a la experiencia de "analogías" similares: "El vértigo que se siente en las grandes ciudades es análogo al vértigo experimentado en el seno de la naturaleza. - Delicias del caos y de la inmensidad. - Sensación de un hombre sensible al visitar una gran ciudad desconocida", CH. BAUDELAIRE, *Notes diverses sur l'Art Philosophique*, en *OC*

simbologías con frecuencia huidizas, tejido laberíntico del sentido, confusión entre realidad e imagen, entre materia y espíritu, allá donde un lenguaje irremediablemente desautorizado de sus tradicionales dotes busca sin reposo el objeto de la poesía. Pero en esta ciudad el "héroe", la figura humana capaz de no sucumbir, deberá por fuerza organizar su reacción en el orden del "hacer" y no en el del "ser". Como observa Keith Tester:

> "Las bases ontológicas del poeta baudelairiano residen en el *hacer* y no en el *ser*. Para Baudelaire, el hombre que vive en una caja, o el hombre que vive como un molusco (el hombre que simplemente es) está en realidad incompleto; la lucha por el completamiento existencial y la satisfacción requiere inexorablemente un baño de multitudes (exige *hacer* y rehacer de nuevo). El completamiento exige un escape de la esfera privada. El héroe de la vida moderna es el que vive en los espacios públicos de la ciudad".[54]

3.5 Tipos urbanos: el *flanêur*

Entre los fenómenos que se impusieron con ocasión de las reformas urbanísticas emprendidas durante el Segundo Imperio, la *flanêrie* adquiere un significado peculiar, ejercitándose principalmente a lo largo de las nuevas avenidas trazadas por Haussmann y llevando a cabo un auténtico "aprendizaje visual".

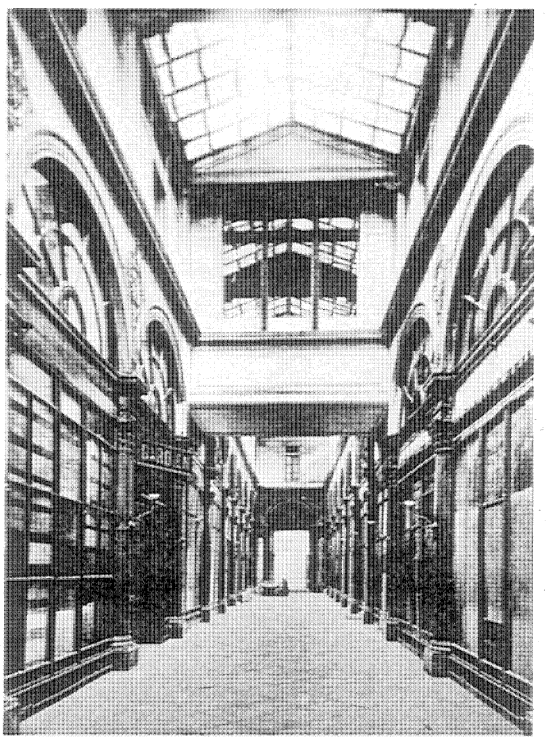
Aunque se tratara sólo de observar, de seguir desde lejos ese espectáculo sin fin, el acto del "ver" deberá sustanciarse de una peculiar connotación: la práctica del distanciamiento resultará esencial para que el *flâneur / artista* pueda experimentar un simultáneo estar "dentro" y "fuera": en el interior y en el exterior de la masa de los ciudadanos que ondula por los bulevares, como dentro y fuera de las más generales dinámicas de la vida en París en el siglo XIX.

No es casual, por lo demás, que la *flânerie* sea connatural a los *passages*,[55] a las típicas galerías de vidrio que desaparecerán casi por completo como consecuencia de las obras haussmannianas: un lugar que, en cierto sentido, concreta a niveles físicos la duplicidad con la que estamos caracterizando a este héroe de la modernidad; un eje de comunicación que pertenece a las vísceras de lo construido, encarnando, sin embargo, una inextricable ambigüedad: la de ser al mismo tiempo un interior y un exterior, calle y casa, público y privado.

II, p. 607 (trad. cast.: CH. BAUDELAIRE, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, p.408).

[54] K. TEISTER (ed.), *The Flâneur*, London-New York, Routledge, 1994, p.5.

[55] Sobre los "passages", cuya fundamental exégesis fue desarrollada en diversas ocasiones por W. Benjamin, véase: G. CARCHIA, "Il Passagenwerk di Benjamin", en *Aut-Aut*, n.197-198, Firenze 1983; F. DESIDERI, *Il vero non ha finestre. Note su ottica e dialettica nel Passagen-Werk di Benjamin*, Bologna, Cappelli, 1984; D. FRISBY, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press, 1985 (trad. cast.: *Fragmentos de la modernidad*, Madrid, Visor, 1992); B. LEMOINE, *Les passages couverts en France*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1990; S. BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990 (trad. cast.: *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 1996); AA.VV., *Walter Benjamin: sogno e industria*, Torino, Celid, 1996.



15. *Le Français par eux-memes,* 1842 : un *flâneur.*
16. *Frisson Nouveau*; ilustración de Th. A. Steinlen.
17. Café en el Boulevard des Capucines, 1905.
18. H.C. Godefroy, Passage Colbert.

Su consustancial "interioridad" los hace autónomos de los edificios que los albergan, otorgándoles un aura indudablemente onírica, enriquecida por las estructuras de hierro y cristal; enmarcado en un dibujo de conjunto laberíntico, hasta cierto punto alternativo a la trama exterior, "consciente", de calles y recorridos al aire libre, el espacio del pasaje parece anular la idea de principio y de final. De usuario, el paseante se convierte en auténtico habitante, realizando un *tránsito* cuyo término no es perceptible; y en este estacionarse en un ambiente que se define, precisamente, como "pasaje" o "umbral", se encuentra en realidad representando una oportuna metáfora de lo moderno.

Por supuesto, el cemento, la iluminación eléctrica, el desarrollo de la edificación metropolitana de la segunda mitad del siglo XIX, intervendrán introduciendo opacidad o "demasiada" luz en las nuevas construcciones, pero será sobre todo la piqueta de Haussmann el instrumento que derribará y condenará a muerte esos "lugares de tránsito", ricos en implicaciones. Walter Benjamin se refiere de forma ejemplar al significado central de las experiencias humanas en estas *catacumbas* de la modernidad; su exégesis se convierte en realidad en imprescindible:

> "... el ambiente de un *passage*. Mundo orgánico y mundo inorgánico, miseria ínfima y lujo desenfrenado se encuentran uno junto a otro en el más contradictorio de los vínculos; las mercancías están colgadas o amontonadas una junto a otra de forma tan descarada que hacen pensar en las escenas de los sueños más intrincados. Paisaje originario del consumo. El comercio y el tráfico son los dos componentes de la calle. En el *passage* el primero casi se ha extinguido, el tráfico es rudimentario. El *passage* es ya la calle lasciva del comercio, construida con el fin de despertar los deseos. No hay que sorprenderse, entonces, de que las prostitutas se sientan espontáneamente atraídas por ellos: ahí coagula toda linfa vital, la mercancía prolifera en las fachadas de las casas, entrelazando nuevas y fantásticas relaciones, como los tejidos de una herida en proceso de cicatrización"[56]

> "...*passages*, arquitecturas en las que, como en un sueño, revivimos la vida de nuestros padres, de nuestros abuelos, como el feto en el vientre materno revive la vida animal. Por lo demás, también la existencia en estos espacios transcurre privada de acentos, como en los sueños. *Flâner* es el ritmo de este torpor. En 1839 llegó a París la moda de pasear tortugas. Es fácil imaginar cómo los *élégants* imitaban en los *passages*, aún más perezosamente que en los bulevares, el ritmo de estos animales."[57]

> "Mientras ardían las lámparas de gas y de aceite, los *passages* eran castillos de hadas. (...) El ocaso comenzó con la iluminación eléctrica. Pero en rigor no fue un verdadero ocaso, sino más bien una alteración (...); con un golpe de mano la mercancía se hace con el poder en los *passages*. Sólo ahora

[56] W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, *cit.*, pp.1021-1022. Al respecto, véase también S. KRACAUER, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976 (trad. it.: *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, p.25): "Quien se perdía en los *passages* podía creer que se había perdido por una brecha abierta en el tiempo y que había acabado, sin darse cuenta, en la cueva de los cuentos (...). Aquí más que en ningún otro lugar la ciudad desplegaba su capacidad para transformar las cosas".

[57] W. BENJAMIN, *ivi.*, p.157.

llega la época de las marcas y de las cifras. Al difundirse la luz eléctrica, palidece el esplendor interior de los *passages* y se contrae en sus nombres."[58]

El *flâneur*, por otro lado, es ese "tipo"[59] de usuario de la ciudad que por primera vez rompe los límites de las compartimentaciones sociales. En efecto, "navega" por todo el territorio urbano, atraviesa diferentes barrios, se encuentra a sus anchas entre prostitutas y entre damas de la aristocracia, confrontándose principalmente con la ciudad pública, es decir, con todas esas situaciones nuevas que, con respecto a la urbe clásica, permitían la apertura de dimensiones más amplias de uso del espacio urbano: naturalmente la calle, pero también los jardines, los parques, las plazas, los cafés, con una clara preferencia en todo caso por el aire libre.

No debería ser difícil, entre otras cosas, imaginar al *flâneur*, esa especie de tautología *fisiológica*,[60] como un individuo que, tras haber sido expulsado del mundo onírico de los *passages*, se dedica a frecuentar los "bordes" de las aceras, esas aceras[61] que se multiplican en París precisamente en concomitancia con la apertura de los bulevares, cuando las exigencias de la separación de los tráficos obligan a distinguir categorías y ámbitos: calzadas practicables para vehículos de cualquier factura y planos de uso exclusivamente peatonal.

Como esencial figura del límite y explorador de diversas condiciones de "umbral", en eterna suspensión entre estadios contrapuestos, la experiencia del *flâneur* "en la" calle podría considerarse también concreción física, representación icástica de una verdad espiritual. Por lo demás, el cordón que separa la superficie peatonal de la del tráfico rodado constituye un area residual, una frontera a la que se ve constreñido nuestro "paseante", entre la irrupción incontenible del tráfico automovilístico y la difusión generalizada del sistema capitalista del comercio, ambos letales para un tipo urbano en vía de declive y en trance de desaparecer para siempre.

En cualquier caso, afirmar que el *flâneur* es una figura del límite, reconocer en sus semblanzas la mineralización de un *status* marginal, quiere decir también encontrar en él, en sus actos, la conformación de una inadaptación; el no poder encontrarse ya a sus anchas en esta sociedad en rápida transformación, en la cual el deambular ocioso se ve sustituido por la actividad concreta y

---

[58] W. BENJAMIN, *ivi.*, p.1029.

[59] En la senda de los estudios *fisiológicos*, fueron numerosos en el transcurso del siglo XIX los trabajos o las reflexiones dedicadas al flâneur: (Anónimo), *Le Flâneur au salon ou M. Bon-Homme. Examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles*, Paris, Aubry, 1806; J.B. AUGUSTE ALDÉGUIER, *Le Flâneur ou mon voyage à Paris, mes aventures dans cette capitale, et détails exacts de ce que j'y ai remarqué de curieus, et de nécessaire à connaître*, 1825; J.B. AUGUSTE ALDÉGUIER, *Le Flâneur, galerie pittoresque, philosophique et morale*, Paris 1826; *"Le Flâneur à Paris"*, en *Le Livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat, 1832; L. HUART, *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert, 1841; A. DE LACROIX, "Le Flâneur", en *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, J. Philippart, 1841. Algunos de estos textos son analizados por P. PARKHURST FERGUSON, "The flâneur on and off the streets of Paris", en K. TESTER, *The Flâneur...*, *cit.*, pp. 22-42.

[60] A fin de cuentas, la mejor definición, dados el carácter constitutivamente "vago" de este personaje y la objetiva dificultad de clasificarlo o de reconocer para él una ubicación categorial fija, podría ser: "es *flâneur*... ¡el que ejercita la *flânerie*!".

[61] A este respecto, encontramos entre los apuntes de Benjamin una esclarecedora referencia a Th. Gautier: "Sobre la teoría del umbral: 'Entre quienes, en París, van a pie y quienes van en coche no existe más que la diferencia de la acera, como decía un filósofo peatón. ¡Ah!, la acera...Es el punto de partida de un país a otro, de la miseria al lujo, de la despreocupación al cuidado. Es el vínculo entre el que no es nada y el que lo es todo. La cuestión es poner el pie en ella'", T. GAUTIER, *Etudes philosophiques. Paris et les parisiens au XIX siècle*, Paris, 1856, p. 26, en W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, *cit.*, p. 142.

finalista del comprador, se convierte en signo tangible de una alienación doble: por un lado, el *flâneur* no sabe "quién es" porque su identidad ha dependido siempre de una dialéctica, de una vital interacción con el "otro distinto de sí", hacia el cual, de un modo camaleónico, se ha mostrado siempre receptivo; pero también este *otro* se está haciendo irreconocible, ajeno ya a esos tipos de relación que podían justificar la supervivencia de un *flâneur*. En pocas palabras, este último se convierte en ajeno a sí mismo porque los confines de su ser son lábiles, deliberadamente mudables; pero se encuentra además igualmente extrañado con respecto a su ambiente, porque no logra ya reflejarse en el cosmos contemporáneo, sujeto a una rapidísima cosificación que, finalmente, no admite su vida excéntrica.

¿Qué puede hacer un "perdedor del tiempo" en el seno de una sociedad cada vez más organizada sobre los ritmos de la producción y de la economía monetaria? Entre la lentitud paquidérmica del pasado y las rocambolescas mutaciones del presente, sólo está en situación de oponer el tiempo improductivo del "rumiante"[62] que vuelve obstinadamente sobre sus motivos ya anacrónicos: definitivamente desplazado, sin instrumentos de intervención, pasa gradual e inexorablemente de ser símbolo de desposesión a dibujar el perfil de un fracaso, donde por su intrínseca incapacidad de dominio debe entenderse también el del conocimiento y del arte.

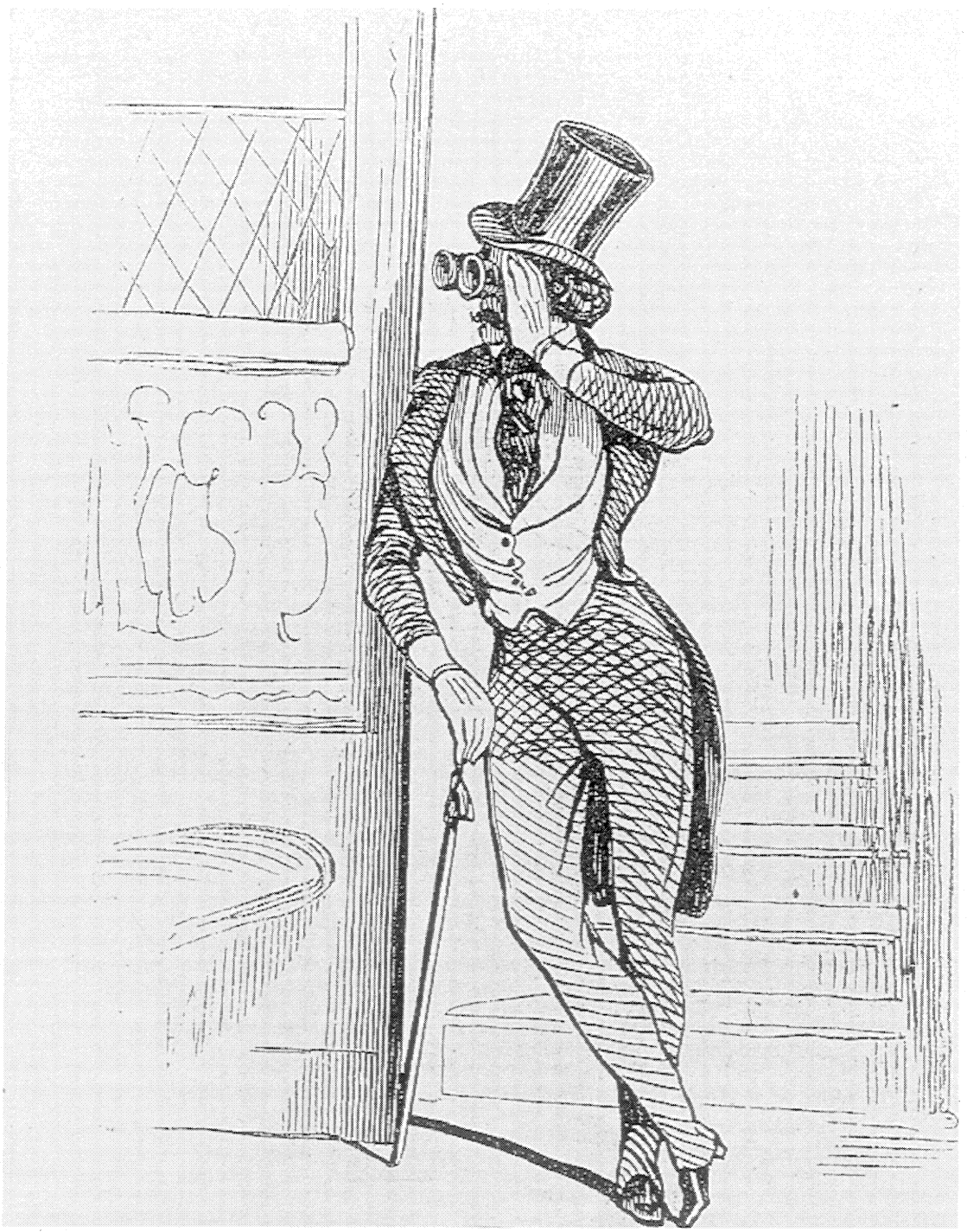
Haussmann abre en el París histórico, que había superpuesto estratos sobre estratos de edificios y vivencias, vías rectilíneas que "desfondan" las tramas de un tejido centenario; abre perspectivas sin fin, renovando la experiencia del laberinto,[63] que antes se limitaba al radio de un barrio, a una escala insolitamente territorial. En efecto, estas avenidas de longitud incontrolable para el ojo proyectan el sentido de la pérdida de orientación hacia los suburbios, obligando en consecuencia a un salto mental, a una variación sustancial de dimensiones mensurables, que inhibe definitivamente el ensayo de una totalidad empírica. La ciudad ya sólo es perceptible por partes y la anhelada comprensión del conjunto no podrá nunca coincidir con una mecánica suma de sus fragmentos, y es precisamente la sustancial experiencia de la "distancia", verificable en numerosas manifestaciones de la cultura del siglo XIX, lo que relaciona al poeta Baudelaire -pero también al hermeneuta Baudelaire- con el *flâneur* que de este ejercicio de repetidos alejamientos querría obtener indiferencia, objetividad y, obviamente, superioridad, mientras que, por el contrario, obtiene sólo enajenación y derrota.

Baudelaire comenta en diversas ocasiones cómo se sitúa en un punto de vista superior, desde el cual desciende a veces para unirse a las variadas manifestaciones de esta multiforme humanidad urbana, y en una de las ilustraciones que acompañan el texto de Louis Huart (*Physiologie du Flâneur*,

---

[62] Una vez más resulta inevitable la referencia a W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, *cit.*, pp.422-423: "Baudelaire fue un mal filósofo; ya fue mejor como teórico de cuestiones estéticas, pero sólo como rumiador fue verdaderamente incomparable. Del rumiador posee el carácter estereotipado de los motivos, la imperturbable firmeza en el alejamiento de cualquier elemento molesto, la disposición para poner siempre la imagen al servicio del pensamiento. El rumiador se siente en casa entre las alegorías. (...) 'Inquietud rigidizada' es, por lo demás, la fórmula para la biografía de Baudelaire, que no conoce desarrollo alguno."

[63] La relación entre Baudelaire (*flâneur*), la masa y la ciudad se desarrolla toda ella bajo el signo del "laberinto", como señaló Benjamin en diversas ocasiones: "La masa en Baudelaire se extiende como un velo delante del *flâneur*: es la última droga del solitario. - Cancela, además, toda traza de lo singular: es el último asilo de quien es objeto de apartamiento. En el laberinto de la ciudad está, en fin, el último y más impenetrable laberinto. A través de ella se imprimen en la imagen de la ciudad rasgos ctónicos hasta ahora desconocidos", W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, *cit.*, p. 580.



19. Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, 1841.

1841) nos es presentado, significativamente, un tipo de *flâneur* vestido de punta en blanco, apoyado en una pared en una postura absolutamente ejemplar: la del observador; no sólo está provisto de elementos de distinción -como una cuidadosa elegancia general, un sombrero de copa y un bastón de paseo- sino que, sobre todo, nos es representado mientras escruta el entorno mediante unos...¡prismáticos! Nada mejor en realidad para subrayar este intervalo ontológico, que interponer entre el "sí" y el "fuera de sí" un artificio cuya eficacia instrumental es directamente proporcional a la lejanía del objeto a contemplar. Henos aquí frente a una perfecta descripción del *flâneur*: ajeno, superior, en parte distinto a cuanto lo circunda, pero siempre con la posibilidad teórica de zambullirse de nuevo en ese mismo mundo del cual, momentáneamente, se aísla para recargarse de energía y recibir ulteriores estímulos para su actividad "interpretativa".

Por otro lado, los prismáticos sirven para enfocar personas y cosas distantes, pero sobre todo para aislar fragmentos, para abstraer porciones de la visión natural y establecer un contacto falsamente cercano, interferido por una lente que deforma las proporciones de lo existente. Pero en esta constitutiva oscilación entre opuestos, entre polos enfrentados, el nexo de unión se hace cada vez más tenue, debilitándose; en el momento de la inevitable ruptura, el *flâneur*, que se había presentado como sinónimo del artista, se convertirá irremediablemente en un alienado, un rechazado, un marginado, un enfermo mental, un delincuente; incapaz ya de insertarse, aunque sólo sea temporalmente, en una sociedad que no sólo ya no lo tolera, sino que lo rechaza violentamente.

Por otra parte, si el *flâneur* reconstruye, en cierto sentido, el laberinto de la ciudad antigua *en* la multitud, vagando entre ésta a la búsqueda de un significado, pero embriagándose al mismo tiempo con el dulce sentimiento de su pérdida, la ciudad moderna ha destruido para siempre la posibilidad de un lugar de identificación física -como, en cierto sentido, podían serlo los densos *passages* de principios del siglo XIX o el aparentemente anónimo "borde" de la acera de las nuevas calles haussmannianas- de la experiencia del extravío, transponiéndolo a una escala ya inalcanzable por los medios humanos "naturales", a una dimensión "abstracta". En un mundo en el que la mercancía y el consiguiente valor de cambio constituyen, no por casualidad, el modelo de máxima abstracción, será precisamente la explosión generalizada de la lógica del mercado la que niegue, sin salvación, la posibilidad de existencia para el *flâneur*.

Para sustitur la exposición de objetos extravagantes, tal y como se encontraban en los últimos *passages* en decadencia y sobre las que se posaba la mirada indolente del *flâneur*, comenzarán a aparecer los "grandes almacenes". El ritmo de las tortugas es así suplantado por el rápido frenesí de las transacciones, de la vertiginosa circulación del dinero, y los aislados *flâneurs*, que buscaban refugio en las laberínticas multitudes urbanas, resultarán ser auténticas figuras de la alienación, en el intento, fracasado, de establecer una dialéctica con las masas de los transeúntes, embriagados ya sólo por la enloquecida pasión de las mercancías e inspirados por una inequívoca finalidad: la de comprar.

Para Baudelaire, el procedimiento poético de la alegoría representaba la última posibilidad de salvación todavía válida para la actividad creadora, que se hallaba a su vez, en el umbral de una definitiva mercantilización; pero en realidad, incluso esta predilección no hizo otra cosa que preparar "mentalmente" a los habitantes de las grandes ciudades para las mecánicas de reificación del incipiente

capitalismo de masas.

> "El alegorista extrae ora aquí y ora allá una pieza del fondo desordenado que su saber pone a su disposición ; la coloca al lado de otra y prueba si se adaptan entre sí: este significado con esta imagen o esta imagen con aquel significado. El resultado no puede preverse nunca, ya que entre ambos no hay ninguna mediación natural. Lo mismo son las cosas, sin embargo, con la mercancía y el precio (...). Cómo alcanza la mercancía su precio es algo que nunca se puede calcular con exactitud, ni en el curso de su producción ni después, cuando se encuentra en el mercado. Exactamente lo mismo le ocurre al objeto en su existencia alegórica: no está en modo alguno establecido a qué significado lo conducirá la absorta profundidad del alegorista. (...) Las modas de los significados cambian casi tan rápidamente como el precio de las mercancías. Y, en efecto, significado quiere decir, para la mercancía, precio; como mercancía, no tiene otro".[64]

En esta original cosmología, observa Benjamin, la *flânerie* -como comportamiento arquetípico del ciudadano "espiritualizado"- y la alegoría -como estrategia poética de desgarramiento semántico- concordarán perfectamente, siendo ambos expresión de un extrañamiento:

> "... es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud. (...) Ésta es el velo a través del cual la ciudad habitual le hace al *flâneur* guiños de fantasmagoría".[65]

El mismo Baudelaire, por otra parte, en su vida cotidiana se complació en colmar de significados espirituales los intervalos que se interponían continuamente entre él y los demás, adoptando de forma completa la actitud del dandi, modelo de conducta urbana estrechamente ligada al mismo ejercicio de la *flânerie*.[66] El dandismo baudelairiano será precisamente la glorificación de lo "artificial"; representará el deseo de anulación del cuerpo (al contrario de lo que sucede en el caso de la mujer que, cuando no se maquilla, está para el autor vergonzosamente cercana a los abominables instintos naturales), a la búsqueda de una superioridad de ánimo que lo eleve más allá de la mediocridad de sus semejantes. También ésta será una figura de intrínseca duplicidad basada en la dialéctica rechazo/aceptación, porque el deseo de distinción será posible sólo a partir de la existencia

---

[64] W. BENJAMIN, *Parigi, capitale...*, *cit.*, p. 481.

[65] W. BENJAMIN, *Schriften*, *cit.*, (trad. cast.: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1991, p.184.)

[66] "Con pasos lentos, con una andadura algo bamboleante y ligeramente femenina, Baudelaire atravesaba el terraplén de la Porte de Namur, evitando meticulosamente el barro y, si llovía, dando saltitos sobre las puntas de sus zapatos de charol en los que le gustaba reflejarse. Recién afeitado, con la cabellera larga y rizada peinada hacia atrás, una camisa de cuello blando, de inmaculado candor, que asomaba bajo las solapas de su largo gabán, tenía un aire de algo entre *clergyman* y actor." C. LEMONNIER, citado en E. CRÉPET, *Charles Baudelaire*, Paris, Messein, 1928, p.166.

de las masas; en efecto, sin ellas el dandi no podría practicar su estrategia de la apariencia, así como sin una sociedad y unas instituciones a despreciar el rebelde no sabría contra quién arremeter, ni siquiera cómo acrecentar las copiosas rentas que le permitían llevar -hasta agotarla- semejante vida de inactivos "laboriosos";[67] mientras tanto, sin la arrebatadora zambullida en las multitudes, el poeta no podría anhelar el dulce retiro en la propia seductora soledad.

El dandismo, culto de la burguesía ciudadana de fin de siglo, dedicado a la consecución de una suerte de belleza intelectual, tiende al máximo a hacer de la vida de sus adeptos una forma de arte, celebrando en el instante efímero de las ocasiones urbanas (calles, cafés, fiestas, bailes) el escalofrío del éxito. Su ambigüedad sustancial, ese estar al mismo tiempo "dentro" y "fuera" de la sociedad que lo alimenta, ha sido reconocida por Barbey d'Aurevilly como típica de una "naturaleza doble y múltiple (...); andróginos de la Historia, cuando no de los cuentos." Y nada mejor que las palabras de este amigo de Baudelaire y biógrafo de George Brummell para describir sus características fundamentales:

> "Una de las consecuencias del dandismo (...) es la de producir siempre lo imprevisto, es decir, aquello que el espíritu acostumbrado al juego de las reglas no puede, en buena lógica, esperarse. (...) El dandismo no se preocupa de la regla, aunque todavía la respete. Sufre con ella y se venga, aun soportándola; la invoca cuando se sustrae a ella; la domina y es dominado por ella una y otra vez. (...) La independencia hace al dandi. De otra forma, habría una legislación del dandismo, que en cambio no existe en absoluto. Si existiese, se podría ser dandi observando la ley. Sería dandi quien quisiese; sería una prescripción a seguir, y eso sería todo. Por desgracia para los petimetres, no es para nada así. Hay sin duda en materia de dandismo algunos principios y algunas tradiciones; pero todo está dominado por

[67] "Ellos no constituían ninguna organización dirigida contra el régimen, sino que se limitaban al papel de *outsiders* -un comportamiento dictado por el hecho de que materialmente dependían de aquella sociedad de la que se mofaban. Si se hubiesen situado en abierta rebelión, se habrían visto privados de sus rentas, y eso no lo querían. Aquellas rentas les permitían dar a sus protestas la forma del no hacer nada. Se levantaban a mediodía, desayunaban, despachaban algunos recados, hacia las cuatro aparecían en el bulevar, charlaban unos con otros y volvían a casa para prepararse para la velada, cuando comenzaba para ellos la verdadera vida". S. KRAKAUER, *Jaques Offenbach..., cit.*, p.61. Véase también la descripción que nos ofrece Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (trad. cast. citada, pp. 113-115): "Esos seres no tienen otro estado que el de cultivar la idea de lo bello en su persona, de satisfacer sus pasiones, de sentir y de pensar. Poseen así, a su capricho y en amplia medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas puede traducirse en acción. Por desgracia, es muy cierto que sin ocio y sin dinero, el amor no puede ser más que una orgía de cochero o el cumplimiento de un deber conyugal. En lugar del capricho ardiente o soñador, se convierte en una repugnante *utilidad*. Si hablo del amor a propósito del dandismo, es porque el amor es la ocupación natural de los ociosos. Pero el dandi no aspira al amor como fin especial. Si he hablado de dinero, es porque el dinero es indispensable para la gente que se hace un culto de sus pasiones; pero el dandi no aspira al dinero como algo esencial; un crédito indefinido podría bastarle; deja esa burda pasión a los comunes mortales. El dandismo no es ni siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el atuendo y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi sino el símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. De igual manera, a sus ojos, apasionados ante todo de *distinción*, la perfección en el vestir consiste en la simplicidad absoluta, que es, en efecto, la mejor manera de distinguirse. ¿ Qué es pues esta pasión que, convertida en doctrina, ha hecho dominadores adeptos; esta institución no escrita que ha formado una casta tan altiva ? Es ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites exteriores de las convenciones. Es una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se pueda encontrar en el prójimo, en la mujer, por ejemplo; que puede sobrevivir incluso a todo aquello que llamamos ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser jamás sorprendido. Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre que sufre; pero, en este último caso, sonreirá como el espartano mordido por un zorro. Vemos como, en ciertos aspectos, el dandismo confina con el espiritualismo y con el estoicismo".

> la fantasía, y la fantasía no está permitida más que a quienes les corresponde, que la consagran ejercitándola".[68]

Encontramos precisamente en las páginas más personales de Baudelaire una aclaradora aproximación entre este arquetipo del comportamiento urbano y los temas ya vislumbrados de lo "sublime": "El Dandi debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo".[69] La aspiración a la sublimidad se revela, pues, consanguínea a los rasgos de las experiencias casi *místicas* que la misma ciudad ofrece a sus habitantes y que encuentran en el dandi uno de sus intérpretes más avisados.

3.6 Los valores estéticos de la modernidad

Muchas de las problemáticas tratadas por Baudelaire en su vertiente más específicamente literaria son replanteadas en los ensayos dedicados a la crítica de arte. En particular, la *summa* teórica relativa a las relaciones recíprocas entre "modernidad" y "arte" estará constituida por *Le peintre de la vie moderne*, escrito entre 1859 y 1860, pero no publicado hasta 1863.

Sin embargo, ya en el *Salon* de 1845[70] el autor destaca, en una inédita focalización de temas considerados hasta el momento de poca importancia, una perspectiva de credibilidad futura para el arte contemporáneo, previendo una desviación de los principios creativos desde la solemnidad de la inspiración hacia el polimorfismo de lo contingente, dotado éste de una específica virtud estética.

> "Nadie presta oídos al viento que soplará mañana; y, sin embargo, el heroismo de la *vida moderna* nos rodea y nos apremia. (...) Será el *pintor*, el verdadero pintor, el que sabrá arrancarle a la vida su lado épico, y hacernos ver y comprender, con el color o el dibujo, lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestros botines de charol."[71]

Y es en el siguiente *Salon* (1846), en el conocido texto "Del heroísmo de la vida moderna", donde semejantes reflexiones se decantan ulteriormente: Baudelaire sostiene que cada tiempo histórico

---

[68] B. D'AUREVILLY, *Du Dandysme et de Georges Brummel*, (trad. it.: *Del dandismo e di George Brummel*, Firenze, Passigli ed., 1993, pp. 33 y 57.)

[69] CH. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, trad. cast: *Diarios íntimos...*, *ed. cit.*, p.52; al respecto recuérdese también una de las contraposiciones más categóricas entre el *dandi* y la mujer: "La mujer es lo contrario del Dandi. Debe producirle horror. La mujer tiene hambre, y quiere comer; sed, y quiere beber. Está en celo y quiere ser satisfecha. ¡Qué gran mérito! La mujer es *natural*, es decir, abominable. Además, es siempre vulgar. Es decir, lo contrario del Dandi", CH. BAUDELAIRE, *ivi.*, p.51.

[70] Baudelaire se dedicó en diversas ocasiones a escribir comentarios críticos sobre las obras expuestas en los *Salons* de arte contemporáneo. La institución de los *Salons* se remonta a antes de la Revolución Francesa, constituyendo principalmente la exposición de los trabajos de la *Académie des Beaux-Arts*, aunque con el tiempo se fueron ampliando los criterios de admisión de obras. En el curso de la segunda mitad del siglo XIX estas citas expositivas asumieron un carácter mayormente conservador; fueron rechazadas muchas de las obras más innovadoras y ello generó la aparición en 1863 y 1864 del *Salon des Refusés*. Después de 1870 los *Salons* perdieron gradualmente su importancia, siendo sustituidos por el *Salon des Indépendants* en 1884, y por el *Salon d'Automne* en 1903.

[71] CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1845*, en *OC II*, p.407 (trad. cast.: *Salones...*, *ed. cit.*, p.85).

posee una belleza consustancial, fundando así la imprescindible relatividad de los valores, aunque se postule desde este momento la perfección ideal de un principio de apreciación estética, que se dividirá entre aquellos que deben ser considerados cánones eternos de discernimiento de lo bello y aquello que, en cambio, depende de forma más estricta de la sensibilidad de una época concreta.[72] En nuestro caso, será sobre todo el ambiente urbano el que regirá los nuevos parámetros artísticos, el que delineará un peculiar criterio de selección de los temas y, cuestión fundamental, el que instituirá una relación inédita entre el intérprete y la realidad basada principalmente en los términos de un nuevo tipo de *heroísmo*:

> "El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad -criminales y entretenidas-, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo. [...] La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos anega como la atmósfera; pero no lo vemos."[73]

Sin embargo, será sobre todo en *Le peintre de la vie moderne* donde semejantes aserciones programáticas encontrarán una más sólida fundamentación y un mayor rigor explicativo. Una vez reafirmado el carácter congénitamente doble de lo bello ("La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre"),[74] será oportuno reconsiderar aquellos campos de la representación que, relegados a la *congerie* de las prácticas marginales en tanto que infravaloradas en su comparación con el Arte de la tradición, son en realidad el índice más completo del mundo contemporáneo: de hecho, las ilustraciones de los periódicos, los grabados, los bocetos rápidos funcionan como eficaces instantáneas de los acontecimientos cotidianos de una gran ciudad, evidenciando un elevado grado de pertinencia a formas de la actualidad, aunque salvaguardando siempre el irrenunciable resorte de lo artístico.[75]Se llega así a establecer una relación analógica directa, por no decir de simultaneidad, entre el artista moderno y el dandi, a pesar de que el artista ejemplar escogido por Baudelaire (Constantin Guys) posea un "algo más": la fuerza de la pasión, que contrasta con la estudiada indiferencia del dandi.

Pero más allá de este aspecto concreto, que constituye la principal discrepancia entre las dos tipologías de personalidades urbanas consideradas, también para este género de artista será

---

[72] "Todas las bellezas contienen, como todos los fenómenos posibles, algo de eterno y algo de transitorio -de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe", CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, cap.XVIII: "De l'héroïsme de la vie moderne" (trad. cast.: *Salones..., ed. cit.*, p.185).

[73] CH. BAUDELAIRE, *ivi.*, (trad. cast.: *Salones..., ed. cit.*, p.187).

[74] CH. BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*: "Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión" (trad. cast. citada, p.78). "Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio." "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable" (trad. cast. citada, pp.91-92).

[75] Por estas razones Baudelaire, frente a la aparición de la reproducciones fotográficas, les negará todo valor *artístico*, a causa de su fría objetividad, carente de aquella -aunque sea mínima- reelaboración imaginativa que, en cambio, es actuada en el dibujo a mano alzada.

irrenunciable la electrizante inmersión en la corriente de los transeúntes y la asimilación positiva de los "paisajes de la gran ciudad".[76] La nueva naturaleza -el universo artificial (en el que, además de las grandes transformaciones estructurales, debemos también incluir aspectos a escala fenomenológica, pero no por ello menos relevantes: la general *teatralización* de la vida urbana, el maquillaje, la moda, los mecanismos de simulación, el disfrazarse...)-, se impone así como única fuente de la elaboración artística, invalidando otros géneros que deberán ser considerados completamente obsoletos. Por otra parte, para Baudelaire, "la virtud es claramente artificial": cultura, civilización, contratos sociales, son las variables de una voluntad humana guiada por la razón que, para afirmarse, debe derrotar definitivamente los impulsos de asesinato, de canibalismo, de parricidio, que son, en cambio, innatos y absolutamente *naturales*:

> "La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural, puesto que han sido necesarios, en todas las épocas y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y que el hombre, *solo*, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte."[77]

Constantin Guys es, pues, el logrado modelo de un original y auténtico "pintor de la vida moderna"; goza con su propio anonimato (no firma sus dibujos, y con gusto se ocultaría tras la mampara de la irreconocibilidad; por lo demás, el propio Baudelaire le garantiza de forma peculiar esa condición anónima, refiriéndose a él como "el Sr. G."), justamente porque la excelencia de su obrar deriva del ser *casi* reflejo automático, transcripción literal, de las virtualidades implícitas en su contexto ambiental.[78] Su fidelidad a lo moderno es indiscutida y, en efecto, dice especialmente Baudelaire, Guys es sobre todo "hombre de mundo más que artista"; ello quiere decir que su mérito más destacable consiste en la capacidad de una traducción directa de los temas contemporáneos, admirable si la comparamos con los frutos resecos de las academias o con las extravagancias herméticas de los contestatarios.

---

[76] Respecto de la coincidencia parcial de los dos términos –dandi/Guys-, véase cuanto afirma Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, refiriéndose al segundo: "La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar la multitud*. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un *príncipe* que goza en todas partes de su incógnito." "Así el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida. [...] Admira la belleza eterna y la asombrosa armonía de la vida en las capitales, armonía tan providencialmente conservada en el tumulto de la libertad humana. Contempla los paisajes de la gran ciudad, paisajes de piedra acariciados por la bruma o golpeados por los cachetes del sol" (trad. cast. citada, pp.86-88).

[77] CH. BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*, *cit.*, p.122.

[78] Como ya hemos constatado, Baudelaire conoció y asimiló las teorías "fisiognómicas" de J.C. Lavater; así como éste sostenía que los rasgos psicológicos de un hombre se veían confirmados en sus facciones, Baudelaire estaba convencido de que semejantes conjeturas podían ser aplicadas a entidades más abstractas, como por ejemplo una época histórica: según esta lectura, cada periodo de la historia tendría su porte, su mirada, su sonrisa; cada época, pues, tendría sus seres prototípicos, inconfundibles con aquellos de otros momentos y de otros lugares.

Una de las más recurrentes objeciones presentadas a este texto capital del siglo XIX es la de cómo Baudelaire, estrechamente ligado a pintores de la talla de Gustave Courbet y Édouard Manet, escogió en cambio como emblema de la pintura moderna a un personaje de absoluto segundo orden. Por una parte es plausible sostener, por lo menos hasta cierto punto, que Manet, durante el periodo de redacción de *Le peintre de la vie moderne*, todavía dudaba acerca de la dirección a seguir, ensayando una pintura embebida de españolismo (con influencias directas de Diego Velázquez y de Francisco Goya principalmente), carente de aquellos aspectos innovadores que se revelarán de forma completa sólo en 1862 con la elaboración de *La Musique aux Tuileries.* Pero no es menos cierto que cuando se le presentó la ocasión, Baudelaire tampoco se mostró especialmente inclinado a elogiar la obra de su amigo. La única referencia en sus escritos de arte se remonta justo a 1862, en el texto *Peintres et aquafortistes*, donde podemos leer:

> "Los señores Manet y Legros unen a un gusto decidido por la realidad, la realidad moderna -lo que ya es un buen síntoma-, esa imaginación viva y amplia, sensible, audaz, sin la cual, hay que decirlo, todas las mejores facultades no son más que servidores sin amo, agentes sin gobierno."[79]

Es asimismo conocida la enigmática respuesta que Baudelaire dio, en una carta del 11 de mayo de 1865, a una petición de solidaridad presentada por Manet, profundamente afectado por las críticas feroces que la exhibición de la *"Olympia"* provocó en 1863: "... sois sólo el primero en la decrepitud de vuestro arte",[80]en un momento en que, en cambio, personajes como el escritor Émile Zola o, más tarde, Joris-Karl Huysmans, parecen mucho más receptivos a las innovaciones de la pintura de Manet:

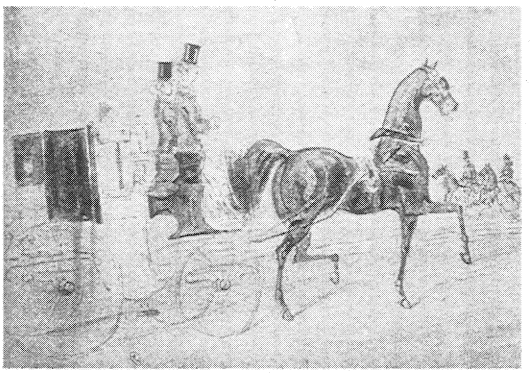
> "Ya sabéis qué efecto producen las telas del señor Manet en el Salón. Revientan el muro, sencillamente. A su alrededor se exponen las dulzuras de los confiteros artísticos de moda, los árboles de azúcar cande y las casas de corteza de paté, los hombres de pan de especias y las mujeres hechas de crema de vainilla. La tienda de bombones se vuelve más rosa y más dulce, y las telas vivas del artista parecen adquirir una cierta amargura en medio de este río de leche. (...) No miréis más los cuadros de al lado, mirad las personas vivas que están en la sala. Estudiad las oposiciones de sus cuerpos sobre el parquet y sobre los muros. Después mirad las telas del Sr. Manet: veréis que allí está la verdad y la fuerza. Mirad ahora las otras telas, las que sonríen tontamente a vuestro alrededor; os entra la risa, ¿verdad?"[81]

---

[79] CH. BAUDELAIRE, *Pintores y aguafuertistas*, en *Salones..., ed. cit.*, pp.311-312.

[80] Véase también la carta enviada por Baudelaire a Th. Toré con fecha 20-VI-1864: "El Sr. Manet, al que se considera loco o fanático, es simplemente un hombre muy leal, muy sencillo, que hace todo lo que puede por ser razonable, pero por desgracia está impregnado de romanticismo desde su nacimiento." Citada en G. BATAILLE, *Manet*, Suiza, Ed. d'Art Albert Skira, 1955, p.19. Por el contrario, en el escándalo suscitado por el *desnudo* de la *"Olympia"*, fue E. Zolà quien defendió encarnizadamente la obra; gran admirador de Manet, Zolà ofreció una lectura básicamente "formalista": "(En la Olympia) los detalles han desaparecido. Mirad la cabeza de la muchacha: los labios son dos finas líneas rosas, los ojos se reducen a algunos rasgos negros. Mirad ahora el ramo de flores, y de cerca, os lo ruego: manchas rosas, manchas azules, manchas verdes. Todo se simplifica, y si quereis reconstruir la realidad, tenéis que retroceder algunos pasos." E. ZOLÀ, *Manet e altri scritti sul naturalismo nell'arte*, Roma, Donzelli ed., 1993, pp.26-27.

[81] E. Zolà, *Manet* (1866); publicado en esta antología, pp. 288-289; encontramos también aquí un texto más tardío (1877) de



20. Constantin Guys, *Una pareja.*
21. Constantin Guys, *El coche de caballos.*
22. Édouard Manet, *Olympia*, 1863.

Huysmans, que describe así la *Nana* de Manet: "Reproducir la actitud irritante del contoneo de caderas, reproducir la pillería de las miradas húmedas, hacer que se sienta el olor de la carne que se mueve bajo la batista, reproducir el lujo de la ropa interior entrevista, expresar las poatraciones, los nerviosismos, la bestialidad alegre o la resignación fatigada de las jovenes; todo esto no ha sido logrado por los miles de pintores que la *École des Beaux Arts* suelta, en días de infortunio, a las calles de la capital", p. 293.

Sin embargo, acaso también se podría sostener que la elección de Guys fue enteramente realizada bajo la bandera de la "provocación".[82] Este dibujante de *viñetas*, completamente ajeno a los esquemas de la formalización académica, no sólo exhibe todo aquello que no podía formar parte de la convencional actividad pictórica, sino que además lo hace de forma sinceramente desinhibida. La alta consideración que de él tiene Baudelaire parece insinuar la irreversibilidad de un giro radical: se perfilaría en este caso la absoluta e irremediable devaluación de todas aquellas maneras artísticas que no sepan hacer de lo cotidiano, del carácter sustantivo de *presente* del hoy, una materia prima. En pocas palabras, la representación más adecuada de la actualidad parecería ser precisamente la menos "artística", según la acepción tradicional del término, y en cambio la más "improvisada", como crónica inmediata, boceto rápido de lo recién vivido. Todos ellos aspectos que remiten a la aparición del "gusto" en el juicio estético, de todo cuanto se revela como valor por su carácter de "afinidad" momentánea al sentido de lo contemporáneo y no por la adhesión a cánones permanentes de autenticación. Frente a la verificación de criterios obsoletos, se trataría, pues, de analizar y sensibilizarse respecto de las corrientes vitales de un ambiente histórico, manifestadas en las prolíficas tensiones advertibles entre las realidades efectivas y las formas imaginativas que las interpretan.

Ahora bien, ¿acaso existe una versión idéntica al área de connotaciones semánticas que articulan el concepto de valor estético, de "belleza", en el curso de las sucesivas reflexiones del autor? "*Le beau est toujours bizarre*", proclama Baudelaire en la *Exposición Universal-1855-Bellas Artes.*[83] Y este componente de imponderabilidad en el ejercicio de la valoración será la mejor garantía de la total independencia del sentido estético de factores exógenos. El presupuesto de la autonomía del valor artístico, de su aislamiento de condicionamientos externos, fue por regla general sostenido por el poeta a lo largo de su entera carrera, a pesar de que se puedan reconocer en algunas ocasiones elementos parcialmente contradictorios.

Anteriormente, por ejemplo, en relación con la dialéctica natural/artificial, unidad/pluralidad, en el *Salon* de 1846, había sido ensalzada como valor la *naiveté*, la inmediatez del gesto productivo en el que es admirada la presencia del color melodioso, del acorde cromático que, como resuelto movimiento sinfónico, hace posible la *audición* en la obra del sentimiento de lo infinito. Recuperando la habitual oposición entre Jean-Auguste-Dominique Ingres y Eugène Delacroix, entre "dibujantes" y "coloristas", entre el "razonamiento" y el "temperamento", Baudelaire se inclina claramente por la defensa de la superioridad del color frente a la línea. No existen líneas en la naturaleza, sino que sus objetos impresionan nuestra memoria visual sobre todo mediante la definición de masas cromáticas, mientras que la tendencia a discernir las geometrías lineales es una operación puramente abstracta; el color, en cambio, anula las distancias entre lo percibido y quien percibe, favoreciendo por ello una mayor implicación psicológica.[84] Prevalece en esta ocasión una visión todavía unitaria de la realidad,

---

[82] Tesis sostenida por T. RASER en *A Poetics of Art Criticism. The Case of Baudelaire*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1989, pp.155 y ss.

[83] "Digo que [lo bello] contiene siempre un poco de rareza, de rareza ingenua, no buscada, inconsciente, y que es esa rareza la que lo convierte particularmente en lo Bello", CH. BAUDELAIRE, *Exposición Universal -1855- Bellas Artes* en *Salones..., ed. cit.*, p.202.

[84] Se puede leer en el capítulo "De la couleur", tercero del *Salon de 1846* (trad. cast.: *Salones..., ed. cit.*, pp.108-109): "Esta

en la que los principios de la contraposición -bien/mal, espíritu/materia, natural/artificial- se complementarían en la síntesis superior constituida por la Naturaleza. La obra, pues, será el resultado de una paráfrasis de ese mundo preexistente, una suerte de asonancia orgánica apta para reflejar la capacidad natural de recomposición de los conflictos, de sublimación de la potencial multiplicidad de la existencia.

De hecho, si nos remitimos al conjunto de la producción baudelairiana, podemos constatar como uno de los puntos destacados de su pensamiento el que se refiere a la reafirmada autogénesis del producto artístico, extraño a relaciones constitutivas con otros ámbitos antes a él vinculados (historia, política, ideologías). Sin embargo, a pesar de la confirmación en el curso de los años del indiscutido carácter autorreflexivo del acto creador, la personalidad de Delacroix (el pintor más admirado por Baudelaire a lo largo de toda su vida) queda en cambio enmarcada en la cadena lineal de un progreso[85], que hasta ahora siempre había sido definido como concepto pernicioso, en tanto que lo absoluto de la genealogía artística no justificaba *desarrollos* ni correctos ni incorrectos, sino sólo presencias intemporales. Esta última opinión es ulteriormente reafirmada en la "Exposición Universal-1855-Bellas Artes", en neto contraste con las consideraciones relativas a la obra de Delacroix:

> "Queda aún un error muy a la moda, del que quiero protegerme como del infierno. Me estoy refiriendo a la idea del progreso (...). Quien quiera ver claro en la historia debe ante todo apagar ese pérfido fanal. Esta idea grotesca, que ha florecido en el podrido terreno de la fatuidad moderna, ha descargado a todos de su deber, liberado a cada alma de su responsabilidad, liberado a la voluntad de todos los vínculos que le imponía el amor de lo bello (...). En el orden poético y artístico, todo revelador raramente tiene un precursor. Toda floración es espontánea, individual. (...) El artista no revela más que a sí mismo. No promete a los siglos venideros más que sus propias obras. No se avala más que a sí mismo. Muere sin hijos. El ha sido *su rey, su sacerdote y su Dios*."[86]

Y respecto de la visión optimista de una unidad superior (meta-física) del principio de realidad, apreciable en los primeros *Salons*, asistimos a su gradual suplantación por la creencia en la irreconciliable dualidad del ser; que es, por lo demás, lo que inhibe el reconocimiento de una evolución progresiva, insinuando por el contrario el desgaste "ontológico" de una decadencia

---

gran sinfonía del día, que es la eterna variación de la sinfonía de ayer, esta sucesión de melodías, en la que la variedad surge siempre del infinito, este himno complicado que se llama color. Encontramos en el color la armonía, la melodía y el contrapunto. (...) La mejor manera de saber si un cuadro es melodioso es mirarlo desde lo bastante lejos para no comprender ni el tema ni las líneas. Si es melodioso, ya tiene un sentido, y ha ocupado ya un lugar en el repertorio de los recuerdos."

[85] "...que Delacroix sea la expresión última del progreso en el arte. Heredero de la gran tradición, es decir, de la amplitud, de la nobleza y de la pompa en la composición, y digno sucesor de los viejos maestros, ¡tiene en mayor medida que ellos el dominio del dolor, la pasión y el gesto! (...) Quiten a Delacroix, la gran cadena de la historia se ha roto y ha caído al suelo." CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, cap.IV: "Eugène Delacroix" en *Salones..., ed. cit.*, p.126). "El sello principal del genio de Delacroix es, justamente, que no conoce la decadencia, únicamente muestra el progreso", CH. BAUDELAIRE, *La obra y la vida de Eugène Delacroix,* en *Salones..., ed. cit.*, p.331.

[86] CH. BAUDELAIRE, "Método de crítica. De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes. Desplazamiento de la vitalidad", en *Exposición Universal -1855- Bellas Artes*, en *Salones..., ed. cit.*, pp.203-204.

irreversible, de lo irreparable. La labor del artista comienza así a delinearse como esfuerzo sobrenatural, tendente al logro de un aliento espiritualizador capaz de vislumbrar indicios de infinito en el seno de la prosaica y degradante perentoriedad del mundo.

Igualmente, el azar de lo artístico es confirmado por la inevitable provisionalidad de cualquier clasificación sistemática de las fuentes de la creación, que resultaría, por definición, impotente para contener el carácter multiforme del mundo de las imágenes.[87] El himno a la imaginación -postulado capital para la génesis artística, valorado por todos los escritos críticos del autor- servirá de forma explícita para invalidar toda ambición de calidad por parte de las corrientes pictóricas "realistas", vistas como la cadaverización de aquello que *ya* existe, y como la funesta puesta entre paréntesis de la virtud humana de "espiritualizar", léase interpretar, el univérso inerte de la naturaleza.

Es de todas formas posible hallar en los ensayos de Baudelaire una línea continua, aunque quebrada, que insiste repetidamente en la sustancial defensa de la autorregulación de la valoración estética: la ausencia de reglas, el carácter injustificado de los cánones convencionales, la impracticabilidad de los reconocimientos mecánicos propenden a una *audición* in-mediata de las imágenes, por la experiencia de una *sintonía* plenamente vivida entre el observador y la obra, llevada a cabo mediante las cuerdas de la sensibilidad. La ausencia de "intereses" en esta analítica de la belleza confirma, en la aproximación del poeta-crítico, la ascendencia kantiana, proclive a privilegiar los aspectos *formalistas* de los sistemas representativos. El abandono de una idea absoluta de belleza a la que poder referir los fenómenos de la realidad implica, por tanto, la inviabilidad de aquellos dispositivos de reconocimiento provistos de códigos capaces de etiquetar o clasificar cómodamente los productos del espíritu de acuerdo con criterios de valoración generalizables. La imposibilidad congénita de toda definición unilateral de lo bello, la manifestación de un liberalismo total del juicio, no sometido a ley alguna, no sólo acentúan el peso de las "sensaciones", en oposición a un conocimiento abstractamente intelectualizado, sino que introducen una aproximación que aspira a privilegiar relaciones, correspondencias, interacciones (sugeridas por una persistente "mnemotecnia de lo bello"[88]), sometidas al arbitrio de quien las hace operativas y, en todo caso, válidas en el mismo subjetivismo partidario que también aporta pasiones y capacidades individuales de discernimiento.

Semejante urdimbre de la crítica, desprovista de contenidos fundadores, establece la prerrogativa del principio del representar, *"re-praesentare"*, "poner delante de los ojos"; lo cual nos recuerda la importancia de la visión en la estética baudelairiana, como también en la imaginería preimpresionista, y de todo cuanto puede indicar el acto del "poner en escena", es decir, la exhibición

---

[87] "He intentado más de una vez, lo mismo que todos mis amigos, encerrarme en un sistema para predicar a mis anchas. Pero un sistema es una especie de condenación que nos empuja a una perpetua abjuración; siempre hay que inventar otro, y ese cansancio es un cruel castigo. Y siempre mi sistema era hermoso, vasto, espacioso, cómodo, limpio y terso sobre todo; al menos así me lo parecía. Y siempre un producto espontáneo, inesperado, de la vitalidad universal venía a dar un desmentido a mi ciencia infantil y anticuada, deplorable hija de la utopía," CH. BAUDELAIRE, *ivi,* p.201.

[88] "Ya he señalado que el recuerdo era el gran criterio del arte; el arte es una mnemotecnia de lo bello; ahora bien, la imitación exacta daña el recuerdo. (...) El dibujo es una lucha entre la naturaleza y el artista, en la que el artista triunfará tanto más fácilmente cuando mejor comprenda las intenciones de la naturaleza. Para él no es cuestión de copiar, sino de interpretar en una lengua más simple y más luminosa," CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, cap.VII: "Del ideal y del modelo" en *Salones..., ed. cit.*, pp.141-143.

variable de los diversos protagonistas de un significado. Por lo demás, llevar a la presencia elementos que interaccionan entre sí, y que sólo en esta dialéctica crean el "sentido", implica una valorización de la actitud *compositiva*. Por un lado, Baudelaire recoge de Edgar Allan Poe[89] la individuación de "figuras", decisivas en la comprensión de la nueva vida urbana, pertenecientes a la masa de sus transeúntes -el observador, el detective, el *flâneur*-, y por otro, no duda en compartir con el autor norteamericano el relieve dado en el proceso de ideación al trabajo de composición, de construcción lenta y paciente del objeto de arte. En el ensayo *Filosofía de la composición* de 1846, Poe afirmaba:

> "La mayoría de los escritores -y los poetas en especial- prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, (...). Por mi parte, (...) jamás he tenido la menor dificultad en rememorar los sucesivos pasos de cualquiera de mis obras; y puesto que el interés del análisis o la reconstrucción que he señalado como un *desideratum* es por completo independiente de cualquier interés real o supuesto por la obra analizada, no creo faltar a las conveniencias si muestro el modus operandi por el cual llevé a cabo uno de mis poemas. He elegido *El cuervo* por ser el más generalmente conocido. Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático."[90]

Ya en la exégesis de Delacroix, Baudelaire había evidenciado en diversas ocasiones la virtud interpretativa respecto de la naturaleza que su amigo pintor revelaba ("La naturaleza no es más que un diccionario..."),[91] consistente en la capacidad del artista para escoger y ligar sintácticamente, más allá de toda ilusión mimética, unidades de por sí carentes de significado. Pero también el "pintor de la vida

---

[89] Ya hemos hecho referencia a la "afinidad" entre Baudelaire y E.A. Poe: además de haber quedado profundamente impresionado por su *The man in the crowd*, diversas narraciones de Poe fueron traducidas al francés por el propio Baudelaire, que también redactó algunos importantes artículos críticos sobre el escritor norteamericano. "He encontrado un autor norteamericano que ha despertado en mí una increíble simpatía, y he escrito dos artículos sobre su vida y sus obras." (27-3-1852). CH. BAUDELAIRE, *Lettres à sa mère*, Paris, Calmann-Levy, (trad. cast.: *Cartas a la madre (1833-1966)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1993, p.77).

[90] E.A. POE, *Philosophy of Composition* (trad. cast.: "Filosofía de la composición", en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, 1987, pp.66-67.)

[91] CH. BAUDELAIRE, *La obra y la vida de Eugène Delacroix*, en *Salones..., ed. cit.*, p.327-328: "La naturaleza no es más que un diccionario, repetía frecuentemente [Delacroix]. Para comprender bien la amplitud del sentido implicado en esta frase, hay que imaginar los usos ordinarios y numerosos del diccionario. Buscamos el sentido de las palabras, la generación de las palabras, la etimología de las palabras, en fin, extraemos todos los elementos que componen una frase o un relato; pero jamás nadie ha considerado el diccionario como una *composición*, en el sentido poético de la palabra. Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su propio diccionario los elementos que se acomodan a su concepción; aún más, ajustándolos con cierto arte, les dan una fisonomía completamente nueva. Los que carecen de imaginación copian el diccionario. El resultado es un gran vicio, el vicio de la banalidad, que es especialmente propio de aquellos pintores cuya especialidad se aproxima más a la naturaleza llamada inanimada, por ejemplo los paisajistas, los cuales generalmente consideran como un triunfo no mostrar su personalidad. A fuerza de contemplar y de copiar, se olvidan de sentir y pensar." Véase también: *Salon de 1859*, cap.IV: "El gobierno de la imaginación" en *Salones..., ed. cit.*, p.242: "...el conjunto inmenso de los artistas (...) puede dividirse en dos campos bien diferenciados: éste, que se llama a sí mismo *realista*, palabra de doble significado cuyo sentido no está bien determinado, y que nosotros llamaremos, para mejor caracterizar su error, *positivista*, dice: 'Quiero representar las cosas tal y como son, o bien como serían, suponiendo que yo no existiera'. El universo sin el hombre. Y este otro, el imaginativo, dice: 'Quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar el reflejo sobre otros espíritus'".

moderna" (el Sr. G.) se dedica a *componer* imágenes hábilmente hurtadas al cosmos urbano mediante rápidos esbozos de los acontecimientos agitados y fugaces que se le ofrecen a su perspicacia de observador atento y curioso; reorganizados a continuación en una escena de conjunto, los fragmentos originarios adquieren una vitalidad intensa y fuertemente narrativa, elevándose respecto de la banal sensación del momento. Semejante restitución iconográfica, obtenida como fruto de los cruces productivos entre percepción instantánea y memoria, sedimentada en una óptica precisamente "compositiva", generará obras de indudable valor estético. De acuerdo con esta lectura baudelairiana, la belleza entonces no será otra cosa que el resultado de activas dialécticas, de prolíficos intercambios; no podrá ser propiedad intrínseca de un objeto, sino producto de estos haces de tensión que enlazan arte y realidad, artificio y naturaleza.

Podríamos, llegados a este punto, descubrir un ulterior valor en la poca "sofisticación" de los dibujos del Sr. G. Este cronista de las diversas existencias que habitan la gran capital no hace sino extraer de lo cotidiano momentos que nos "advierten" de la belleza potencial inherente a las formas de lo moderno, sin describirla exhaustivamente; es una modalidad de elaboración en la que el connatural inacabado, la evanescente atmósfera típica de un croquis rápido, mantenida también en los dibujos conclusivos, "sugiere" más que prescribe una interpretación, dejando pues amplio espacio a la *rêverie* y a la fantasía recreadora del observador, que podrá así referirlos a su percepción personal de la vida urbana.

Se transmite, por ello, "belleza", acaso gusto, sensibilidad por los rasgos de lo contemporáneo, pero no conocimiento, descripción profundizada o científica del presente, acrecimiento de un patrimonio hermenéutico. La insistencia en la indemostrabilidad de los paradigmas de lo bello ratifica la inmediatez y, al mismo tiempo, la libertad "compartible" de la comunicación estética, acercándose, en este juego de normas (tácitas) sin leyes (explícitas) y de universalismos basados en principios existentes, pero completamente provisionales y volátiles, a la belleza propia del dandi:

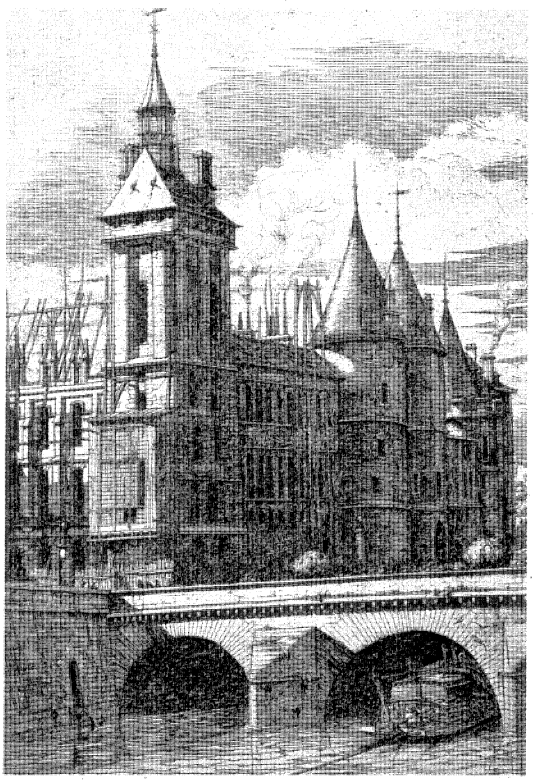
> "El dandi es a la vez frívolo y espartano, hedonista y asceta. Paradójicamente, el resultado es la *distinción*. En otras palabras, la indeterminación produce la distinción: aquello que no podría ser categorizado puede ser categorizado como incategorizable. (...) Tal conclusión es completamente asimilable a la estética kantiana, que califica la belleza como la sensación resultante de la libre conformidad de la imaginación a la ley: la belleza resulta de nuestra incapacidad para formular una ley. (...) Como la belleza, el dandi ejemplifica 'conformidad a la ley sin una ley'."[92]

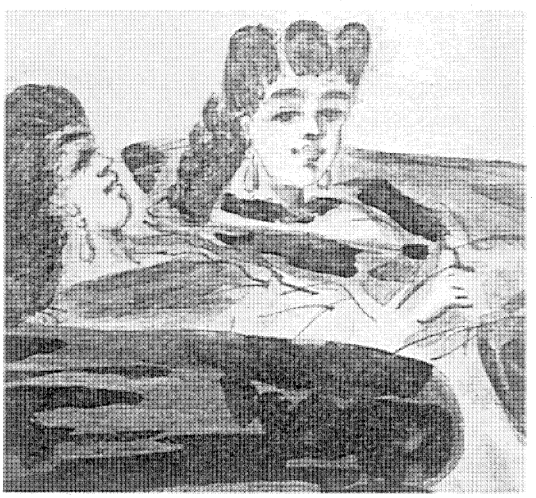
En el mismo año en que aparece la primera edición de *Les Fleurs du Mal* (1857), se publica un libro de grabados de Charles Méryon dedicados a la ciudad de París, y realizados en su mayor parte entre 1852 y 1854. Baudelaire demostró su ferviente admiración por este volumen, elogiando con pasión la calidad de sus visiones urbanas:

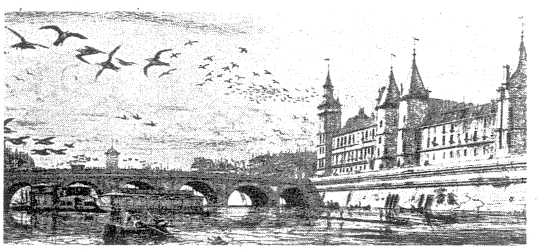
---

[92] T. RASER, *A Poetics of Art...*, *cit.*, pp.165-166.

23. Constatin Guys, *Groupe d'hommes et de femmes.*
24. Charles Méryon, *Le Pont au change"*
25. Constatin Guys, *Dos mujeres en el coche de caballos.*
26. Charles Méryon, *La tour de l'Horloge.*







> "Raramente he visto representada con mayor poesía la solemnidad natural de una ciudad inmensa. La majestad de la piedra acumulada, los campanarios *señalando al cielo con el dedo*, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento sus coaliciones de humo, los prodigiosos andamios de los monumentos en reparación, aplicando sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su arquitectura calada de una belleza tan paradójica, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas aumentada por el pensamiento de todos los dramas que contiene, ninguno de los elementos complejos de los que se compone el doloroso y glorioso decorado de la civilización había sido olvidado."[93]

La admiración del crítico se dirige principalmente hacia el carácter expresivo de la imagen, recortada en sus estratificaciones, sometida a un literal proceso de acumulación, adecuadamente reflejado por la apremiante sucesión del texto de Baudelaire. Las reproducciones de Méryon, más allá de un tono moderadamente crepuscular, "describen" la ciudad en los detalles en que es más manifiesto el principio agregativo; es justo esta secuencia icónica, fiel a la realidad, la que impresiona al poeta. No hay aquí narración dramática, y la sintaxis figurativa se desarrolla según el modelo de la parataxis, mientras que la hipotiposis de Méryon evoca la reiteración, aquella innegable seriación que pertenece de forma determinante al universo urbano. Significativamente, la ocultación de un discurso interpretativo en el orden de la representación es lo que hermana a Méryon con Guys, considerados como artistas que aspiran a ofrecer sin mediaciones la complejidad de la existencia en la gran ciudad.

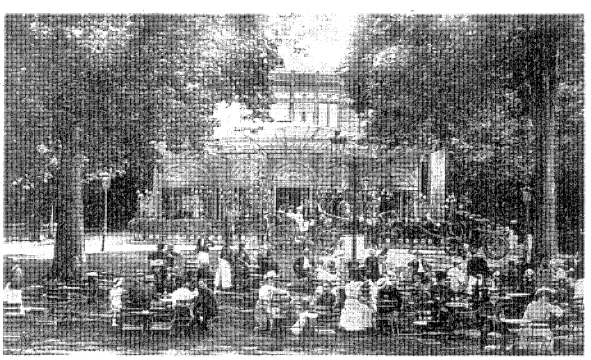
3.7 Baudelaire y Manet

Ya nos hemos referido más arriba a la incomprensión mostrada por Baudelaire respecto de la originalidad pictórica de su amigo Manet, quien realiza en 1862 su *La Musique aux Tuileries*, de hecho la primera pintura auténticamente *moderna* con intención precursora, en la que se puede asistir, más que a la "pintura de la realidad moderna", a la "realidad de la pintura moderna".

Las Tullerías se convirtieron, en la época del Segundo Imperio, en un lugar de encuentro de la elegante burguesía parisiense, que redescubría en los parques reconquistados a la ciudad un foco de polarización de fecundos acontecimientos sociales y, al mismo tiempo, una re-unión redentora con la naturaleza, con la no-ciudad. A pesar de que la operación haussmanniana de acondicionamiento y de apertura al público de estas áreas verdes (Bois de Boulogne, Bois de Vincennes, Parc du Buttes-Chaumont) consistiese en una urbanización de los espacios naturales, y a pesar del diseño a veces pintoresco o vagamente organicista del territorio, el *proyecto* de los elementos de mobiliario urbano, homogéneo tanto por materiales como por formalizaciones (verjas, alcantarillas, "jaulas" para árboles, farolas, bancos, quioscos) a cuanto iba apareciendo en el resto de la ciudad, hace penetrar por una parte el modelo de la organización urbana en el interior de esos pulmones oxigenantes, pero, por otra, promueve comportamientos heterodirigidos, en neta oposición a un uso

[93] CH. BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, cap.VII: "El paisaje" en *Salones...*, *ed. cit.*, p.278.

27. Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862.
28. Crafty (Victor Gerusez), *La musique au jardin des Tuileries*, caricatura aparecida en *La Vie parisienne*, 28 de Mayo de 1864.
29. Restaurante en el Bois du Boulogne, 1900.



libre y "espontáneo" de la ansiada armonía con cuanto ya es decidida manipulación del anterior ruralismo. Semejantes parcelas privilegiadas están, pues, oportunamente predispuestas para la práctica de insólitos intercambios sociales: un circuito de recíprocas influencias se establece, por ello, entre la originalidad del *locus* y la novedad de las experiencias allí realizables.

> "En esa época el castillo de las Tullerías, donde el Emperador tenía su corte, era un centro de vida lujosa que se extendía al jardín. La música que ahí se interpretaba dos veces por semana atraía a una multitud mundana y elegante."[94]

El grupo retratado en *La musique aux Tuileries* es, *a priori*, identificable con el asiduo público de las diversas actividades mundanas y del espectáculo de esta segunda mitad del siglo XIX: de izquierda a derecha encontramos al propio Manet y a su compañero de estudio Albert de Balleroy; más adelante, agrupados alrededor de un árbol, conversan Baudelaire, Gautier y el barón Taylor, inspector de museos; detrás de Baudelaire, a la izquierda, el rostro de Henry de Fantin-Latour (que en 1864 realizará *Hommage à Delacroix*, donde aparecen retratados E. Manet, el propio autor y Baudelaire), y entre Manet y Balleroy se entrevé a Champfleury. A la derecha, ligeramente inclinado, vemos a Eugène Manet, mientras que, sentada, se atisba la peculiar fisonomía de Jacques Offenbach, que trasladó a la música (*Orphée aux enfers*, 1858; *La vie parisienne*, 1866) el ánimo liviano, no sometido a anclajes, en estado de suspensión perenne, condenado a una fluida indefinición, propio de la vida de los bulevares. Las operetas de Offenbach se hicieron extremadamente populares entre las mismas clases que se agolpan en la tela de Manet, alcanzando mediante el éxito social cuanto el músico se proponía, bromeando: "Mi sueño siempre fue el de fundar una sociedad de garantía mutua para combatir el aburrimiento".[95]

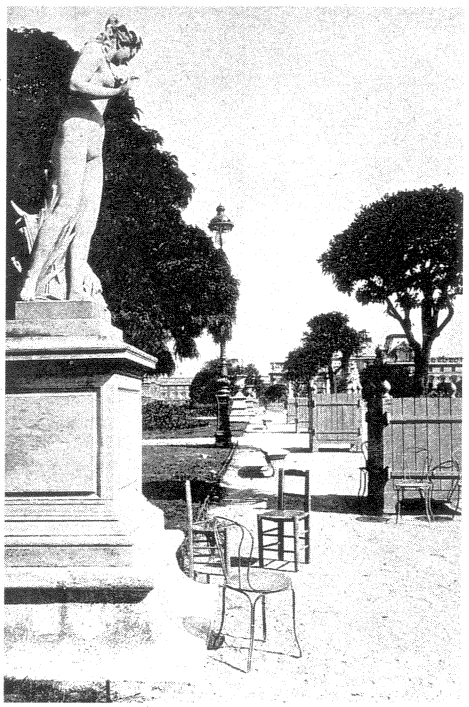
Alrededor, "gente de mundo", periodistas, dibujantes, literatos, ociosos, simples transeúntes, *parvenus*, unificados por un estilo de vida que, por lo demás, caracterizaba también al propio Manet.[96] En primer plano, damas sentadas, niñas ocupadas en sus juegos, un paraguas, sombreros, aros, balones y, destacando de forma evidente, las linealidades caprichosamente retorcidas de las sillas de hierro, "de parque", que ostentan su colocación casual, gozando pero de un papel protagonista. Prevalece pues la línea curva, a veces en su dibujo esquemático, a veces en lo vaporoso de los vestidos

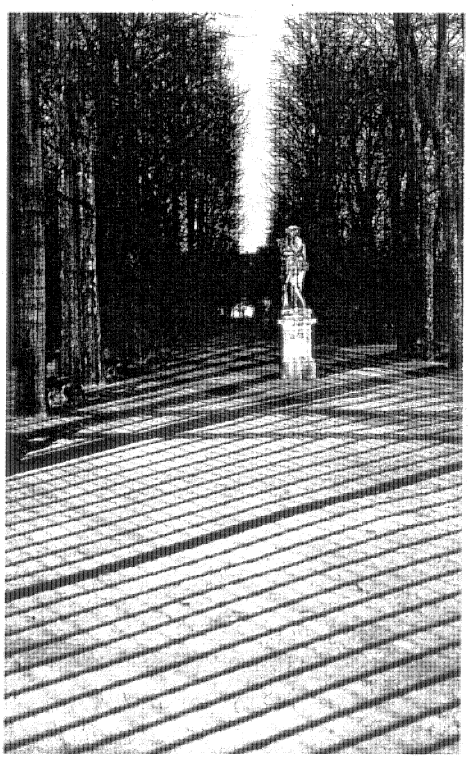
---

[94] T. DURET, citado en AA.VV., *Manet*, Paris, Ministère de la Culture, 1983, p.122.

[95] Afirmación reproducida en S. KRACAUER, *Jaques Offenbach...*, cit, p.84.

[96] Véanse los retratos de Manet elaborados por sus biógrafos A. Proust y Th. Duret, reproducidos en N.G. SANDBLAD, *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, p.18: "Él representaba, con su sensibilidad de artista, con sus gustos de hombre de mundo, su necesidad de sociabilidad, el perfecto parisino, por los signos de refinamiento que lo distinguen, pero que también le llevan a un estilo de vida casi artificial. (...) El bulevar todavía no estaba abarrotado y, por la tarde, una elite de gente más parisina que el resto podía coincidir allí, pasear y deambular. (...) Manet habrá sido uno de los últimos representantes de esa forma de ser..." (Th. Duret). "En Manet, la mirada tenía un papel tan importante que París no ha conocido *flâneur* que se le pueda comparar ni *flâneur* que deambulase con mayor utilidad. En cuanto llegaban los días de invierno en que la niebla filtra la luz desde primera hora de la mañana, hasta el punto de que todo trabajo de pintura se hace imposible en el estudio, nosotros nos escabullíamos, corríamos a los bulevares exteriores, mientras que los demás iban a hacerle la corte al patrón" (A. Proust).





30. Eugène Atget, *Jardin des Tuileries*, ca. 1907.
31. Brassaï, *Le ruisseau serpente*, Paris, 1932.
32. Brassaï, *Les ombres des grilles du jardin du Luxembourg*, Paris, 1930-32.
33. Diego Velázquez (atribuida), *Reunión de trece personajes,* (?).

femeninos, y es su ondulación irregular, enmarañada, la que crea el primer impacto entre la mirada del observador y los sucesivos estratos de la imagen.

En contraste con este primer plano, los hombres, rígidos en sus elegantes vestidos y aplastados por el peso vertical de los sombreros de copa de reflejos metálicos, miman los esbeltos troncos que, exhibiéndose, instauran un ritmo serial, atravesando -en paralelo respecto de los planos más externos- toda la extensión de la tela. Es evidente que Manet recupera motivos previamente existentes de reuniones al aire libre, ya fijados por los grabados de Deboucourt, Gavarni y, naturalmente, Guys, pero que se remontan también a una obra atribuida a Velázquez -*Reunión de trece personajes* o *Les petits cavaliers*-, comprada por el Louvre en 1851 y de la que Manet realizará una copia en 1856. Velázquez se autorretrata aquí en compañía de Murillo: Manet, heredando del pintor español este sistema de autoelección, se presentará a sí mismo como "el" pintor de esta nueva corte de aristócratas urbanos.[97]

En el cuadro, de todos modos, no se percibe la voluntad precisa de enfocar una dramatización; la pantalla de los significados resbala sobre la superfície luminosa del primer plano a la que sigue una profundidad sin perspectiva, proporcionada por la secuencia de bandas paralelas representadas por las ondas de sombreros que, por sinécdoque, sugieren la presencia de una muchedumbre llegada hasta aquí, en teoría, para escuchar música. La devaluación de los contenidos pictóricos es acentuada por la elocuente *ausencia* de su tema; ningún indicio sugiere que la realidad de estos personajes esté de alguna forma ligada a un acontecimiento musical. La composición es claramente rimada tanto en sentido vertical, gracias a los ejes que representan esta dirección en el cuadro, como en sentido horizontal, donde observamos principalmente la cesura entre el mar de cabezas y el denso follaje, mediado por la continuidad en altura de los fustes de los árboles. En el centro, aunque disolviéndose la localización de un punto de convergencia de las arquitecturas lineales, se advierte una breve interrupción de la trama normalmente empleada: se abre un desgarro luminoso acompañado por la curvatura de elementos asimilables a unidades (un tronco, un cuerpo humano) y comentado, en el borde inferior de la tela, por dos niñas jugando.

A pesar de que se asista a una inmersión de las personas en la naturaleza, el esquema de distribución de las partes en el enrejado perspectivo no se desvanece del todo, y al mismo tiempo que prevalecen los tonos oscuros, el cuadro está punteado con relámpagos más brillantes (azules, rojos, amarillos); las pinceladas alternan toques abstractos con otros más precisos en la definición de los detalles, creando un dinamismo que acrecienta la vitalidad y la *animación* del conjunto. Los colores, en todo caso, son empleados en su máxima pureza, adoptando contrastes cromáticos que eliminan los medios tonos, los matices, los sombreados. Los objetos más definidos en sentido colorista mantienen una suerte de autonomía en las tintas, de tal manera que toda individualidad se destaca de cuanto le resulta adyacente por ubicación en el plano de la tela. Así, los colores utilizados chocan entre sí, potenciando el movimiento sobre la superficie, creando un *rumor* que resulta casi audible. Si es cierto que las figuras de los primeros estratos son descritas en términos incluso decorativos, la penetración perpendicular al plano más externo nos conduce a una invalidación radical de los rasgos individuales;

[97] Véase N.G. SANDBLAD, *Manet...*, *cit.*, pp.37-39.

las facciones fisionómicas son meramente apuntadas y tienden, en todo caso, a una debilitación de los contrastes y a un desvanecimiento del sujeto humano, diluido en el gran magma de la multitud.[98]

Más que en relación a las cuestiones de orden estrictamente pictórico, y de aquellas más inmediatamente vinculadas al tema, la mayor originalidad de esta obra consiste, en realidad, en la defensa de una poética de la *ausencia*. El "realismo" de Manet se distingue por una acepción disolvente, lejana a la llana práctica descriptiva de los "vedutistas" más arriba citados, y sin embargo tan apreciados por Baudelaire. ¿Pero acaso no es del todo "baudelairiana" la preminencia otorgada a cuanto *no* es plenamente aprehensible, a todo aquello que permanece constitutivamente sin cristalizar en una forma, como los perfumes, las esencias, las sensaciones fugaces, antitéticas al tiempo material del proyecto y del énfasis positivista? Obras como *Le Vieux Musicien* (1862), la *Olympia* (1863), *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), disipan el cúmulo de nociones y aproximaciones conceptuales válidas en la época, forzando las convenciones de lectura, retorciendo los códigos de interpretación, proponiendo novedades desestabilizadoras de los diversos niveles de recepción. Arquitectura de las imágenes, uso del color, contenidos temáticos; todo se orientará hacia la obtención de dos efectos prioritarios: la anulación de cualquier pretensión de verdad (sin que importe si se plantea según un orden teológico, mitológico, ideológico) y la disolución del papel privilegiado del sujeto: en efecto personas y cosas comienzan aquí a ser tratadas de maneras fundamentalmente "homólogas", como pura y exclusiva materia de la pintura. Se asiste pues a un *realismo* directo, casi brutal, en el que las presencias de seres humanos y de objetos exhiben una cierta indiferencia hacia la identificación de las propias *almas*, que han sido reducidas a útil pretexto para una composición cuyo sentido las supera; podemos verificar, de hecho, una meditada reducción a la superficie, la fijación instantánea de una escenografía contemporánea que rehúye toda voluntad narrativa centrada en los contenidos o en intenciones que describan, simplemente, de formas pasivas, lo visto. Seguramente estamos frente a una lectura "con comentario", pero en la que éste es desarrollado en el interior del propio desplegarse de los lenguajes de la representación. Es una manifestación artística afirmativa y negativa al mismo tiempo: por una parte ratifica lo existente, en tanto que lo hace objeto de una visión privilegiada, pero –por otra- critica su validez, invalida sus proyecciones, deshace las ambiciones constructivas, destinadas a la individuación de un cosmos seguro y capaz de autorreproducirse.

"Vacancia", pues, de los dispositivos previsibles; desviaciones insistentemente ensayadas respecto del paisaje habitual de la recepción; aplicación de un desorden razonado que desbarata las leyes tácitamente compartidas para emprender caminos de investigación que resultan inesperados, dejando al espectador en fuera de juego:

> "Manet molesta y no quiere satisfacer: pretende incluso decepcionar. Contesta la posibilidad de representar que la tela le ofrece: la sujeta bajo su brocha, pero bajo su brocha ella se retira. El juego prolonga el de sus predecesores (...) en busca de un azar que supera o perturba la disposición esperada de la imagen. El virtuosismo de Manet (...) está más cargado de búsquedas oblicuas, y resulta más rico

[98] Para constatar dichos efectos, basta observar la significativa restitución del rostro de Baudelaire.

> en rupturas. Estas pinceladas acentuadas, esta supresión de los matices intermedios, no tienen más sentido por ellos mismos que el de la novedad, y sin embargo ayudan a liberar la pintura del viejo estancamiento de la elocuencia: ayudan a deslizarse en el momento en que el objeto esperado no es ya nada, sino esa sensación inesperada, esa vibración pura y sobreaguda que se ha independizado de la significación prestada."[99]

Y además, como ya hemos señalado, en el conjunto de los personajes –retratados más como máscaras, como figurantes casi, que como semblantes denotados en sus personalidades singulares–, se vislumbra un Baudelaire "borrado". Parece ser que el encuentro entre los dos artistas tuvo lugar hacia 1858-59; a partir de ese momento una estrecha amistad les unió durante los siguientes años, hasta la muerte de Baudelaire en 1867, siendo particularmente intensa la relación entre ambos durante el año 1862, en el momento en que el pintor realizaba *La musique aux Tuileries*.

> "Baudelaire era compañero habitual cuando Manet iba a las Tullerías a realizar estudios al aire libre, bajo los árboles, de los niños que jugaban y de los grupos de nodrizas que se repantigaban en las sillas."[100]

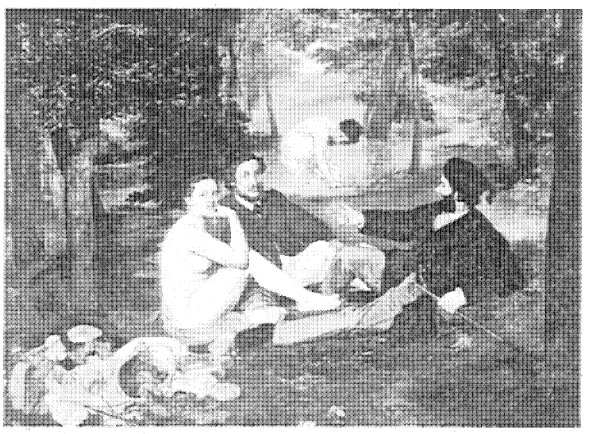
La influencia ejercida por el poeta, más anciano y más maduro en sus opciones artísticas, sobre el joven pintor parece indudable; sin embargo, el propio Baudelaire está presente en otro cuadro que, aproximado al recién analizado, permite reconocer algunas diferencias significativas. En 1855, tras ocho años de esfuerzos, Gustave Courbet lleva aparentemente a término su *L'atélier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*. A la derecha reconocemos a Baudelaire, absorto en la lectura, reproducido fielmente de un retrato precedente realizado en 1847. Esta reiterada presencia de la imagen del poeta sirve más para subrayar diferencias entre los dos casos que para advertir semejanzas. La obra de Courbet está subdividida claramente en dos partes: a la derecha : escritores, literatos, músicos, intelectuales; a la izquierda : miserables, pordioseros, mendigos, desheredados; los miembros de este último grupo se presentan "anónimos", los otros son en cambio identificables. El cuadro alcanzará su fecha de exposición en estado inacabado, y el *non finito* del trabajo, probablemente más allá de su condición de mero dato técnico, revela el sentido de la "alegoría real" mencionada en el título: una alusión a la imposibilidad de concluir una obra que pueda sintetizar adecuadamente las discrepantes presencias conceptuales del texto pictórico, remitiéndose, pues, a su incumplimiento consustancial.

La parte central, sin embargo, además de representar una mayor densidad semántica, resulta ser también la más "acabada". El pintor, observado por su modelo, está realizando un paisaje natural cuya luminosidad resalta sobre los tonos sombríos del conjunto. En el interior de una esquemática

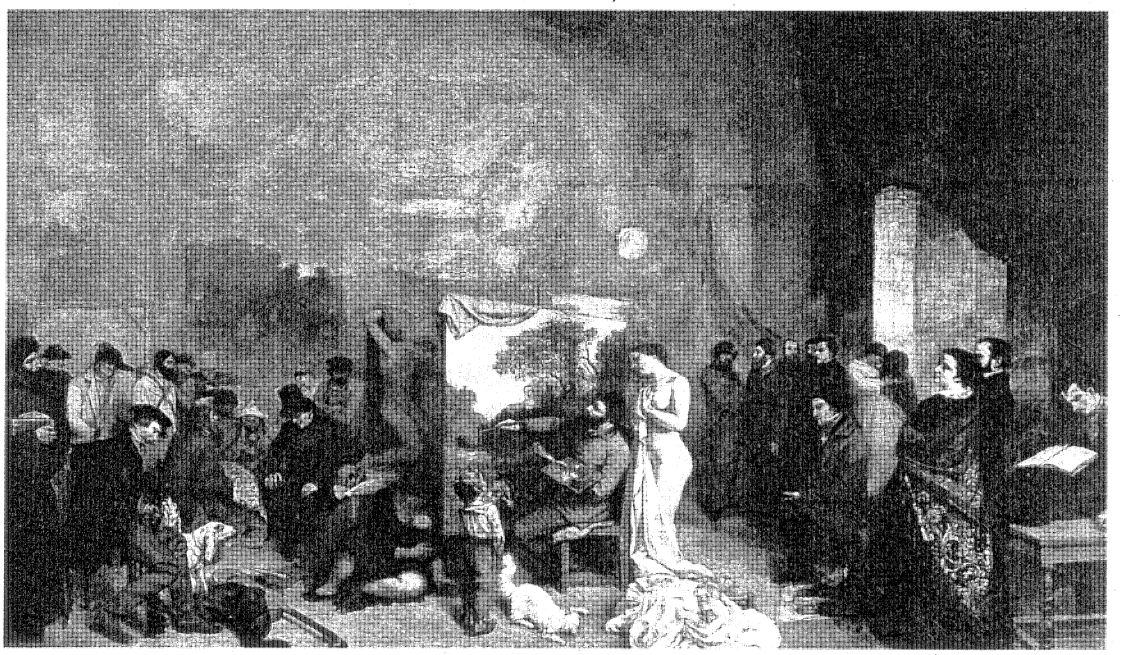
---

[99] G. BATAILLE, *Manet, cit.*, p.102.

[100] A. PROUST, *Edouard Manet. Souvenirs publiés par A. Barthélémy*, Paris 1913, p.39.



34. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863.
35. Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862 (detalle).
36. Gustave Courbet, *L'atélier de peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855.



subdivisión de la humanidad en dos partes absolutamente contrapuestas, se pretende así magnificar el valor mediático de un arte con pretensiones conciliadoras, que recibe en este caso su calificadora inspiración de la *naturaleza*. Esta suerte de "bisagra" articula espacial y conceptualmente el cuadro, mientras que el fondo permanece nebuloso y poco definido y la pared negra de la derecha mantiene el límite por ella indicado de una forma en extremo provisional.

Yuxtaponer en el análisis estas dos obras puede, decíamos, servir para poner de relieve las diferencias existentes entre ambos planteamientos: la división en grupos es mucho más ritmada en el cuadro de Courbet, puesto que, entre otras cosas, esa separación constituye el tema principal de la composición; el agolpamiento, en cambio, alrededor de imponderables motivos de conversación en el cuadro de Manet, por una parte disipa la identidad existencial de los personajes citados, sumergiéndolos en el movimiento ondulatorio que proviene del fondo de la tela, mientras que por otra insinúa la versatilidad de una ubicación momentánea. Estos habitantes temporales de un jardín público pasean, charlan, acaso escuchan música, sin llegar jamás a alcanzar una pose estatuaria, en la que en cambio insiste la obra de Courbet. En esta última, en efecto, es el fondo el que permanece *ausente* por definición: la pared de un estudio en la que se entrevén bocetos de dibujos o manchas de color.

En *La musique aux Tuileries,* la profundidad de la visual es invalidada por un volcarse de las principales definiciones pictóricas sobre el inmediato primer plano y por el general "desgaste" producido por la masa fluida, incluso respecto de la preexistencia natural. En este sentido es oportuno recordar que el cuadro de Manet, a pesar de reconocer el contexto de la vegetación como "contenedor" del acontecimiento, de hecho lo oblitera a causa del dominio figural de los conocidos arquetipos urbanos. No se trata, en consecuencia, de caminantes "entre" árboles, sino de troncos arbóreos aislados y *curvados* por la presión física de la multitud; una floresta simbólica más que real, ya que el pequeño desgarro de azul, colocado sobre el eje central, no impide que se vea la techumbre frondosa como una especie de cubierta ininterrumpida que convierte el paisaje subyacente en una simulación de un interior público, de un salón.

En *L'atélier du peintre...* la naturaleza todavía es panacea, positividad sublimatoria, valor-refugio que parece poder operar como elemento de cohesión sobre aquel principio dispersivo que envuelve como un destino los grupos limítrofes: aquí, inversamente a lo que ocurre en la otra pintura, las potencialidades simbólicas de lo natural sobrepasan el cadencioso resquebrajamiento de los humanos, mientras que en el Manet son los pilares vegetales los que son desleídos por la acosadora masa urbana.

La gradual e incontenible desaparición del sujeto se hace, sin embargo, más que explícita en el paso entre las dos figuraciones de Baudelaire: Courbet nos lo presenta como astro meditabundo, inclinado sobre sus instrumentos de trabajo, absorto en su individualidad excéntrica; Manet, en cambio, lleva a la disolución su fisonomía; a pesar del trato cotidiano con el poeta, y de una potencial buena memorización de sus rasgos, su imagen se difumina, metamorfoseándose en una salpicadura de color, en un borrón que infirma de modo irreversible la atribución de una identidad sólida. En el primer caso, Baudelaire es Baudelaire porque los actos que lo representan aportan una "distinción" respecto de los personajes que le rodean; lo aíslan, tal vez lo marginan, pero permiten su inmediato

reconocimiento. En el segundo, por el contrario, más allá de una verosímil reconstrucción de su perfil, o del conocimiento de la génesis del cuadro, Baudelaire es *todavía* –pero por muy poco- Baudelaire, y ese residuo subjetivista se basará principalmente en su pertenencia "física". En efecto, el poeta *está* en una situación que lo distingue y que nos permite trazar una identidad compartida, debida a la nueva vida urbana y a los renovados métodos artísticos que son empleados para restituirla en el cuadro. Y es precisamente este entramado de interacciones, de experiencias peculiares, de apariciones más o menos fantasmales -que, aunque precarias, serán a fin de cuentas el único ámbito de referencias- el que *sostendrá* también su rostro en descomposición, a punto de evadirse definitivamente de los límites de la complexión facial: no podía ofrecerse mejor comprensión y hacerse mayor alabanza a quien había anhelado el advenimiento rompedor de un "pintor de la vida moderna".

3.8 La "pintura de la vida moderna"

Formada entre 1860 y 1870, y expuesta por primera vez en público en 1874, la pintura impresionista[101] representa, a partir de los parámetros establecidos por la crítica artística de Baudelaire, una auténtica "pintura de la vida moderna"; y París, como "*paysage des grandes villes*", se convertirá en el tema principal de los cuadros de Camille Pissarro, Gustave Caillebotte, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, entre muchos otros.

La mayor parte de estas telas detallan una iconografía placentera, luminosa, amena, que casi nunca contempla la existencia de fábricas o de áreas degradadas del aglomerado urbano, siendo a menudo edulcoradas visiones que representan a burgueses o aristócratas en sus momentos de ocio. También deben ser recordados, entre los lugares tomados en consideración, además de los que se encuentran en el centro de la ciudad y son frecuentados por determinadas categorías sociales, algunas zonas limítrofes (parques, ríos, campos), afectadas en aquellos años por la práctica recurrente de las excursiones de fin de semana.

Las obras impresionistas se distinguen generalmente por un tratamiento pictórico uniforme que implica de la misma forma objetos, personas y ambientes, anulando los contrastes tradicionales entre figura y fondo, y reduciendo de manera sensible la profundidad de la perspectiva; este último

[101] Algunas obras de referencia sobre el impresionismo y su relación con los temas urbanos: TH. SHAPIRO, "The Metropolis in the Visual Arts: Paris-Berlin-New York. 1890-1940", en A. SUTCLIFFE, *Metropolis 1890-1940*, London, Mansell, 1984; TH. REFF, "Manet and the Paris of Haussmann and Baudelaire", en SHARPE-WALLOCK, *Visions of Modern City*, New York 1987; P. COLLIER, "Nineteenth Century Paris: Visions and Nightmare", en TIMMS-KELLEY, *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*, New York, 1985; T.J. CLARK, *The Paintings of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London, Thames and Hudson, 1985, 1990; M. HANNOOSH, "Painters of Modern Life: Baudelaire and the Impressionists", en SHARPE-WALLOCK, *Visions of the Moderns City, cit.*; R.L. HERBERT, *Impressionism. Art, Leisure & Parisian Society*, New Haven-London, Yale University Press, 1988, 1991; AA.VV., *Art in the Making. Impressionism*, London, The National Gallery, 1991; R.R. BRETTELL-J. PISSARRO, *The Impressionists and the City. Pissarro's Series Paintings*, New Haven-London, Yale University Press, 1992; O. FRIEDRICH, *Olympia. Paris in the Age of Manet*, London, Aurum Press, 1992; AA.VV., *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, 1993; H. DÜCHTING, *Edouard Manet. Image of Parisian Life*, Munich, New York, Prestel-Verlag, 1995; A. KRELL, *Manet and the Painter of Contemporary Life*, London, Thames and Hudson, 1996.

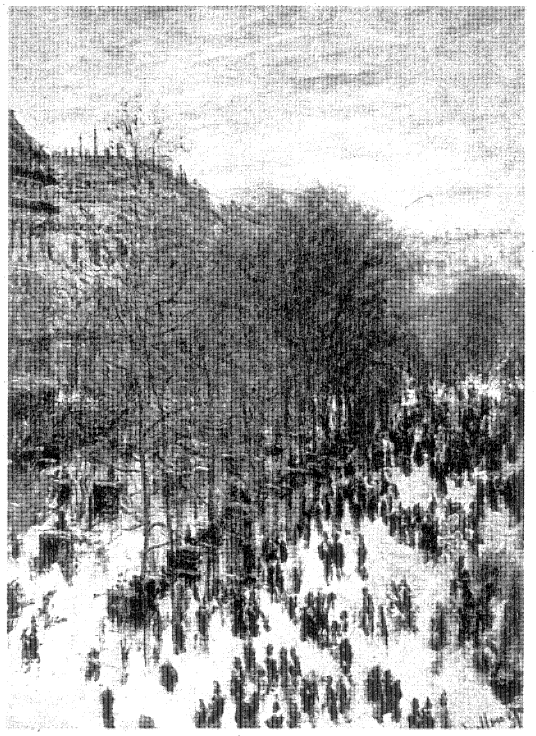
aspecto se incrementará ulteriormente en el caso de la técnica *puntillista* de Georges Seurat, por ejemplo, que somete a una inequívoca representación homogénea a ciudadanos, arquitecturas y contextos. Desarrollado principalmente a través del color, este procedimiento conduce a "naturalizar" a las personas en el mismo momento en que son "urbanizados" los paisajes; y, paralelamente a las técnicas de ingeniería que llevaron a la erección de la *escandalosa* Torre Eiffel, pura exhibición de un esqueleto metálico afuncional, cuyo único objetivo es el de exponerse a sí mismo, las versiones pictóricas "post-impresionistas" de Georges Seurat o Paul Signac propenden a la expresión de un armazón estructural definido por una trama primaria de partículas coloristas capaces de "construir" la imagen.

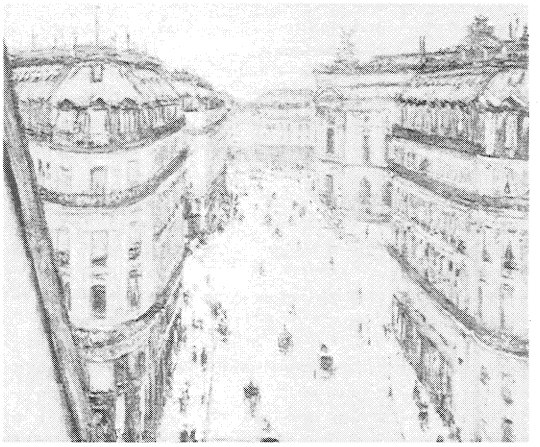
Por lo demás, es evidente que, en muchos aspectos, la figuración impresionista resulta ser una rigurosa puesta en práctica de las reflexiones estéticas baudelairianas: volcada en la belleza de la vibración vital, en la "captura" de lo transitorio, en la *impresión* momentánea, genera una imagen marcadamente borrosa, que renuncia a la fijeza de los perfiles, a las posiciones estatuarias, a las superficies cubiertas con colores netos. Estamos ante una suerte de reflejo, además, de la metamorfosis contemporánea en el ambiente físico: el desarrollo metropolitano comporta, en efecto, el surgimiento de fenómenos jamás experimentados con anterioridad, y de los que esta técnica pictórica parece ser una traducción: se trata de la percepción de la contaminación atmosférica producida por los densos humos derivados del carbón de las locomotoras -que entran resoplando en las estaciones del centro de la ciudad-, de las descargas de los sistemas de calefacción modernos, o de las emisiones que empañan la luz nocturna de las farolas de gas.

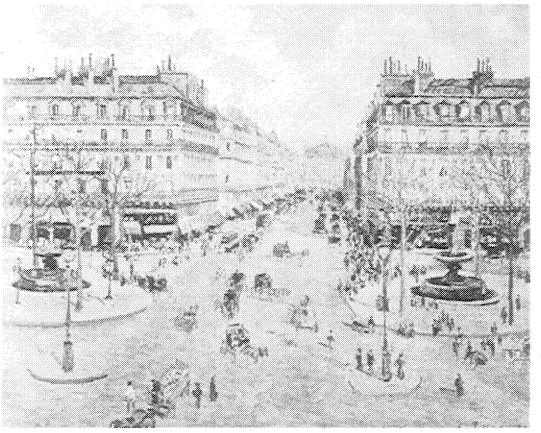
Pero no es sólo una cuestión "atmosférica" la que establece un parentesco entre la ciudad actual y los lienzos que la representan: los cuadros de los que hablamos aspiran a expresar una sensación de movimiento, de actividad, de inestabilidad; a veces, se presentan casi como esbozos, defendiendo un programático *non finito*, como si fuesen la coagulación instantánea de una fluctuación continua convertida en seña de identidad de la existencia contemporánea.

Por otra parte, no es casual que muchas de las descripciones pictóricas de la metrópoli parisina correspondan a unas "vistas desde lo alto"; a menudo el pintor observa los nuevos ejes viarios (los bulevares) desde una ventana, adoptando una visión panorámica que deforma los puntos de fuga tradicionales, contribuyendo sobre todo a establecer una distancia. El marco de los vanos se convierte en un bastidor que separa del mundo exterior, aunque manteniendo con éste una relación visual. Pissarro realizó más de trescientas vistas de cuatro ciudades francesas en las que la colocación del artista, elevada respecto de la vorágine de gente y transportes, crea la sensación de que el observador no pertenece al espectáculo urbano, dando lugar a cierta impresión de impersonalidad, de enajenación; y si el tema principal de la representación son las corrientes del tráfico -de vehículos y de peatones-, la arquitectura y el espacio urbano funcionan simplemente como esqueleto tectónico antepuesto a fin de estructurar y enmarcar el variopinto espectáculo humano. De hecho, semejante posicionamiento remite directamente a la ambivalencia que reconocimos en la actitud del *flâneur* baudelairiano (su fundamental estar dentro y fuera al mismo tiempo), y contrasta en cambio de forma radical con la inmersión *empática* en el magma infernal de la ciudad sostenida por autores "expresionistas" como

37. Pierre-Auguste Renoir, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876.
38. Pierre-Auguste Renoir, *Un Déjeuner a Bougival*, 1881.
39. Gustave Caillebotte, *Rue Halévy, vue d'un sixième étage*, 1878.
40. Claude Monet, *Boulevard des Capucins*, 1873-74.
41. Camille Pissarro, *L'avenue de l'Opera, soleil du matin*, 1898.







Ludwig Meidner, George Grosz o Ernest Kirchner.

Además, si analizamos en concreto algunos cuadros de Claude Monet (en los que a menudo aparecen calles, estaciones de ferrocarril, edificios urbanos), se puede constatar cómo su tema central siempre es el motivo huidizo de la luminosidad atmosférica, lo más provisional, fugaz e inaprensible que existe en un universo de conformaciones sólidas; y es precisamente la apariencia evasiva de la ciudad lo que interesa a Monet, no la experiencia prosaica de la vida en ella o la percepción reconfortante de sus hipotéticas estabilidades. La pintura se transforma, así, en una volátil transcripción del reflejo de la cosa, no en una confirmación de segundo grado de la cosa misma; al respecto, bastaría reflexionar acerca de las variadas "series" que Monet realizó a lo largo de su carrera artística: la repetición, bajo diversas condiciones ambientales, de un mismo objeto o de una misma perspectiva introduce una estrategia que multiplica el significado de lo representado, en cierto sentido *desrealizándolo*, negándole aquella corporeidad, incluso conceptual, destinada a definir identidades unívocas.

En realidad, en el caso específico de Monet, asistimos a menudo a una mirada que capta tan sólo "fragmentos" de cosas (recuérdese, por ejemplo, la secuencia de vistas parciales de la catedral de Rouen); acercándonos a la realidad con un efecto telescópico, la consistencia de los cuerpos se disuelve, las pinceladas se desgranan, los contornos se hacen borrosos y afloran zonas inexploradas: hendiduras, protuberancias, incidentes de la superficie... Si bien es cierto que algunas áreas de lo invisible se muestran inesperadamente, no hay duda de que también ocurre lo contrario: semejante procedimiento comporta, en efecto, que el "exceso" de visibilidad de los elementos lleve a la invisibilidad de lo "real" en su totalidad.

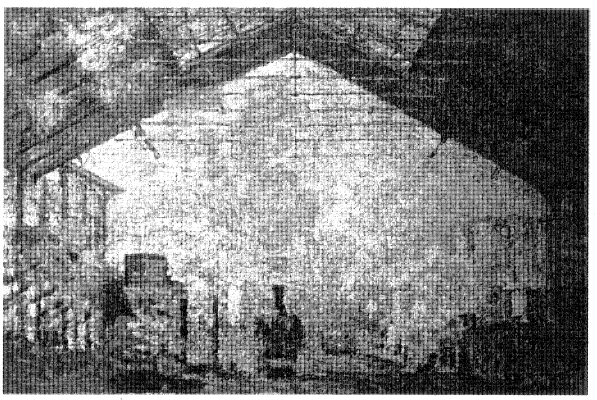
Sin embargo, tanto por asunciones temáticas -la disolución del "objeto", de la que Manet había sido un encendido partidario en sus obras de los primeros años sesenta- como por los dispositivos específicos adoptados por la representación artística, el impresionismo dirige al mundo pictórico hacia la afirmación de su irreversible *autonomía*; la tela se transforma en una especie de pantalla, afirmadamente bidimensional, por el que se deslizan figuras, significados y narraciones, y donde nada parece subsistir "más allá" de lo representado. Permanece el espesor de la superficie, de lo sensible, ratificando la legitimidad de un universo de referencias que es el propio de la *visibilidad*. Es, pues, un movimiento que, paradójicamente, aun remontándose por definición a la "realidad", la vacía de sus connotaciones semánticas, la devalúa, cortando todo vínculo entre lo que potencialmente "existe" en lo prosaico de nuestras vidas cotidianas y lo que aleatoriamente "existe" en el cosmos de nuestras construcciones intelectuales.

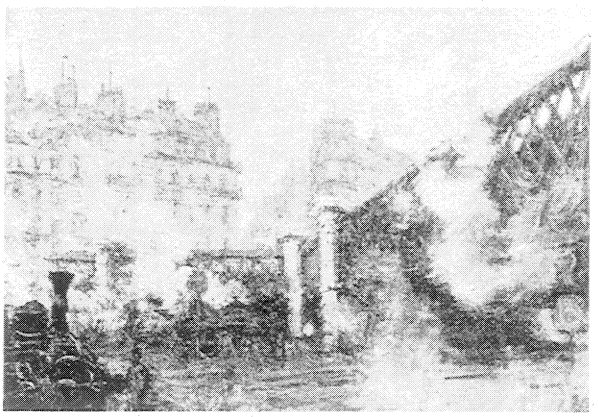
De forma pertinente, Vasilij Kandinsky declaraba, en 1913, ante *Los almiares* de Monet:

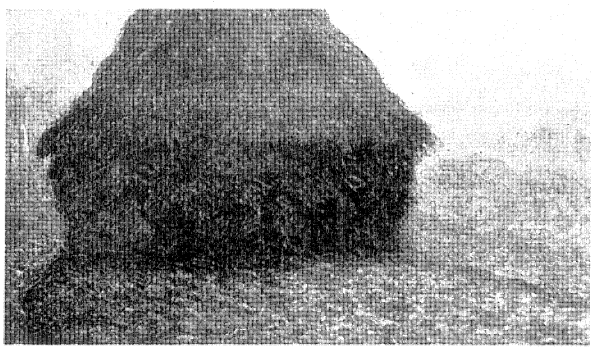
> "Hasta ese momento sólo había conocido el arte realista (...). De improviso, por primera vez, vi un cuadro. (...) Sentí oscuramente que en ese cuadro faltaba el objeto."[102]

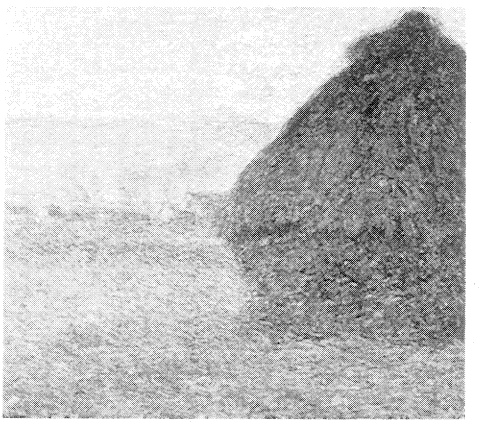
[102] Citado en J. SALLIS, "Monet's grainstacks: shades of time", *Art Magazine* 1991 (trad. it.: *Ombre del tempo. I covoni di Monet*, Siracusa, Tema Celeste, 1992, p.45).

42. Claude Monet, *La Gare de Saint - Lazare*, 1877.
43. Claude Monet, *Le Portail (Temps Gris)*, 1894.
44. Claude Monet, *Le Pont de l'Europe, Gare de Saint - Lazare*, 1877.
45. Claude Monet, *Les meules à Giverny, soleil couchant*, 1888.
46. Claude Monet, *Meule, soleil couchant*, 1891.









A Baudelaire "se le escapaba" la ciudad; en el cuadro de Monet desaparece el objeto. En el primer caso, la ciudad es pretexto de la poesía, pero su semántica unitaria ya es inalcanzable; la incontrolable explosión del fenómeno metropolitano desborda la capacidad de comprensión del hombre, hasta ahora en contacto aproblemático con las configuraciones urbanas de la tradición. La sustracción del contenido reduce la creación poética a una manifestación solipsista, sin salidas; será un destino -como lo vivió el propio Baudelaire en primera persona- de extrema perdición veteada de angustiosa melancolía, de un sentimiento de irremediable pérdida.

Pero también para la pintura el recurso a la ciudad, o a las otras formas "modernas" que aspirarían a llenar el cuadro de significados, se revela inútil; la búsqueda de una *verdad* renovada se convierte en exploración engañosa; a fin de cuentas, también esa modernidad reconocible que llena el imaginario impresionista no es menos vacía, menos cadavérica que las naturalezas muertas academicistas.

La pintura moderna, en definitiva, no tendrá nada que ver con la pintura de la realidad moderna; Manet, Monet y, sobre todo, Paul Cézanne (no fue por casualidad el pintor que menos se inspiró en el París de la época) lo dejan entrever. Las "cosas" de las que hablan sus obras sólo recogen la reverberación de un largo adiós al mundo antiguo que, en una época ya lejana, las generó, y del que irreversiblemente se separan como moldes que reniegan de sus propios orígenes, transformándose en autómatas en busca de una historia arbitraria y, ella sí, efectivamente *nueva*.

4. Antología de textos. París

Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC (1814-1879)

Hijo de un alto funcionario que trabajó a partir de 1830 como conservador de las residencias reales del rey Louis-Philippe, Viollet-le-Duc tuvo contacto durante su adolescencia con Sainte-Beuve y Prosper Mérimée, quien, desde su cargo de inspector general de los Monumentos Históricos, le ayudará en su carrera. Desde comienzos de la década de los treinta, Viollet-le-Duc decide dedicarse a la arquitectura, pero rehusará entrar en la *École des Beaux-Arts* y decidirá formarse por su cuenta, principalmente a través de viajes por Francia e Italia. Durante esta década, estudia gran cantidad de monumentos y realiza numerosos dibujos, que expone en los Salones.

Gracias a ello, en 1840 Mérimée le encarga la restauración de la iglesia de la Madelaine de Vézelay, que se convertirá en la primera realización de una larga e importante carrera de arquitecto restaurador. Entre sus obras, podemos destacar las de la Sainte Chapelle de París, las de la iglesia de Saint Sernin en Toulouse, las de Notre Dame de París, las de la catedral de Amiens, las de la de Reims y del castillo de Pierrefonds. Al mismo tiempo, realiza también proyectos propios, como la iglesia de Saint Denis de l'Estrée en Saint Denis, la fachada de la catedral de Clermont-Ferrand y numerosos vitrales, objetos de mobiliario y tumbas.

Es nombrado profesor de la *École des Beaux-Arts* en 1864, pero se ve obligado a renunciar ante la oposición de la *Académie* y de los alumnos; sin embargo, la que acaso sea su obra principal -los *Entretiens sur l'Architecture* (1863-1872)- nacen de este proyecto educativo. La guerra de 1870 marcará un giro en su carrera, haciéndole abandonar no pocos de sus cargos -aunque continuará dirigiendo las grandes obras de restauración promovidas por la inspección general de Monumentos Históricos-, y proyectándole hacia una mayor participación en la vida pública, como polemista y como político. Durante la última etapa de su vida, se dedicará principalmente a la conclusión de sus grandes estudios y a la divulgación de sus ideas.

La radicalidad de sus ideas sobre la restauración, así como su personalísima concepción de la arqueología y de la arquitectura medieval, provocaron una gran polémica, y le supusieron, tanto en su época como posteriormente, todo tipo de adhesiones y rechazos. Por ello, sus opiniones y sus tesis han sido siempre un referente de capital importancia para la relación de la arquitectura y del arte modernos con los monumentos del pasado.

Historia de la vivienda
Conclusión

(VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanel ; *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours,* París, Ed. J. Hetzel, 1875. Edición utilizada para la traducción : VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanel , "Conclusión" en *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Bruxelles/Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1978, pp. 354-370)

El mes pasado, ocho personas se reunían en casa de Brébant para celebrar la graduación como capitán de barco de uno de los invitados. Aparte del capitán, la reunión la formaban Epergos, Doxi, un periodista, un director de una administración del Estado, un arquitecto, un ingeniero y un pintor.

En seguida la conversación se inició con las futuras campañas del capitán y sobre los lugares donde su servicio le iba a destinar. Todos hacían comentarios; sobre esos lugares remotos abundaban anécdotas más o menos veraces, opiniones más o menos exactas.

A menudo Epergos expresaba algunas dudas o trataba de corregir exageraciones: "Epergos es terrible, dijo el pintor, lo tapa todo con una capa gris. Por Dios, déjanos creer en la vivacidad de los contrastes, si no, no hay arte posible."

EL INGENIERO: No hay que tomarla con Epergos, si la rapidez de los viajes, la proliferación de la ciencia y los descubrimientos del siglo dejan por todo el mundo un color uniforme, si los japoneses hacen barcos de vapor, vías férreas y encienden el gas en sus ciudades; si los Persas llevan vestidos como los nuestros y si la infantería del Gran-Señor se arma de fusiles Chassepot.

EL PINTOR: Por lo menos dejadnos creer todavía en esos contrastes; dejad que nuestra imaginación se complazca; no matéis en nosotros el sentimiento de lo pintoresco pintándonos la realidad brutal.

DOXI: Antaño, el bien y el mal estaban desigualmente repartidos en la tierra. Aquí estaba la verdad, allí el error. Ahora esto ha cambiado: la verdad y el error están tan bien entremezclados y hasta se llevan tan bien, que sólo dan como resultado un fruto bastardo, alimento insalubre y pobre del cual no se podría extraer ningún jugo vitalicio por lo diluidos que están en un medio envenenado.

EL DIRECTOR: Doxi, en cierto modo, tiene razón; es cierto que el gobierno debe extraer estos jugos alimenticios para dárselos solos al pueblo.

EL PERIODISTA: La dificultad, amigo, está en destilar estos jugos nutritivos, y no me gusta la idea de ver al gobierno haciendo de destilador, porque si se equivoca, acabaremos siendo envenenados.

EL ARQUITECTO: Por Dios, no hablemos de política; con estos periodistas siempre llegamos a lo mismo. Dinos, Epergos, tú que lo has visto todo, que has visitado tantos países, ¿qué te parecen esos monumentos de Camboya de los que se han dispuesto unas réplicas en el Palacio de Compiègne y de los cuales he tenido fotografías en mis manos? ¿Estas fotografías y estos objetos, los has examinado?

EPERGOS: Mejor que eso, he visitado esos monumentos *in situ*... Aunque hace tiempo ya.

EL ARQUITECTO: Entonces, ¿a qué civilización pertenecen? Creo reconocer en ellos influencias hindúes, chinas, mongolas, y finalmente, ¿se parece esto más a un arte decadente que a un arte primitivo?

EPERGOS: Tus apreciaciones son exactas, pero sería muy largo seguir la sucesión de estos artes de Oriente.

EL CAPITAN: Epergos siempre responde así y parece temer clarificar nuestras dudas; sin embargo, soy testigo de que sabe mucho de todas estas cuestiones relacionadas con las viejas civilizaciones, y recuerdo que antes de partir en uno de mis últimos viajes a la Conchinchina, me dio indicaciones con tal precisión sobre viejos monumentos que pude encontrarlos exactamente en los lugares indicados; sólo que estaban en ruinas, lo que sin duda ignoraba nuestro amigo, ya que me había descrito salas y techos, de los que sólo quedaban escombros. Lo extraño es que allí me aseguraron que esos edificios estaban arruinados desde hace más de dos siglos.

EPERGOS: Todo esto es muy natural: con el pensamiento restablecemos una cosa de la que sólo pueden verse fragmentos, y más tarde esta impresión resultante del trabajo del cerebro permanece, mientras que el recuerdo de la realidad se borra.

EL ARQUITECTO: No me doy por satisfecho, Epergos. Has visto los monumentos de Camboya, del reino de Siam, esos monumentos inmensos perdidos hoy en medio de los bosques, esos monumentos que se muestran florecientes, muy poblados, en parte desiertos actualmente.

¿Qué era esa civilización? Cuéntanos, por lo menos, tu viaje por esos países.

EPERGOS: El *yo,* como dice un anciano, es insoportable, y no tengo ganas de hacer el papel de esos corresponsales enviados lejos para un periódico y que sólo entretienen a sus lectores con lo que les ha ocurrido, con los peligros que han corrido y con las comidas que han hecho. Digo que tu pregunta, amigo mío, me llevaría a hacer una conferencia muy larga y probablemente aburrida sobre las artes de Extremo Oriente. De hecho, las artes de Camboya son un detalle casi insignificante en medio del vasto continente oriental que ha visto nacer y desaparecer tantas civilizaciones.

EL CAPITAN: Dejemos a un lado los detalles, si quieres; si no, nos pasaríamos aquí cuarenta y ocho horas, suponiendo que te gustara hablar durante todo ese tiempo. Pero de las cuestiones generales bien puedes decirnos algo, pues tú mismo me has repetido cien veces cuando te interrogaba a propósito de mis viajes futuros: "Siempre es lo mismo, el mundo no es tan variado como crees; hay

en el orden moral y material, en lo tocante a la humanidad, tres o cuatro principios que se representan siempre y en todas partes independientemente de los tiempos, de los medios, de las circunstancias."

EPERGOS: Entonces, si siempre es lo mismo, sabéis todos tanto como yo.

EL INGENIERO: Venga, Doxi, ayúdanos, pues, a hacer que hable Epergos, pues nunca te has separado de él; o bien, habla en su lugar.

DOXI: Creo que lo mejor es no pronunciarse sobre estas materias que conciernen al pasado de los hombres, porque siempre he visto que el estudio de la historia, de lo que llamamos las civilizaciones, ha empeorado la especie humana en lugar de mejorarla.

EL INGENIERO: ¡Cómo empeorar! Este estudio le enseña a comparar, a razonar, a evitar los escollos en los que otros han sucumbido.

DOXI: Puede ser. Debería ser suficiente con leer un libro, si éste contiene la verdad.

TODOS: ¡Bravo, Doxi!

EL ARQUITECTO: Hablemos en serio, ya que, pese a lo que dice Doxi, no creo que tenga ganas de proceder ante nuestras bibliotecas como los primeros cristianos en Alejandría.

EL PERIODISTA: Nunca se sabe, nunca se sabe: esos conservadores tienen una terrible disposición a suprimir lo que les molesta; si llego a ser ministro de instrucción pública, no nombraré a Doxi Conservador de la Biblioteca Nacional.

EL ARQUITECTO: Prosigamos con la pregunta anterior, o acabaremos estancados en la política. Epergos, dinos solamente si crees que los hombres han construido primero con madera, con piedra o con tierra. Esto es una generalidad, es bien sencillo.

EPERGOS: No tanto como crees. Si unos hombres nacen en un territorio boscoso, utilizarán naturalmente madera para construir refugios; sin embargo, se encuentran en medio de una región donde la madera escasea, pero la piedra o el limo abundan, intentarán hacer sus moradas con estos materiales.

En cambio, si hombres nacidos en un territorio muy arbolado y que, por ello, han adquirido el hábito de construir en madera, se trasladan a un territorio desprovisto de estos grandes vegetales, se encontrarán en una situación complicada. No obstante, necesitan casas. Entonces, aunque utilizando materiales nuevos, ahora a su alcance, tienden a conservar las formas y las apariencias de sus construcciones de madera.

Ahora bien, ya sea por facultades naturales, o bien, a consecuencia de los medios en los cuales las diversas razas humanas se han encontrado originariamente...

DOXI: ¡Bueno, ya empieza con sus razas!

TODOS: ¡No interrumpáis al orador! ¡Abajo el que interrumpe!

EPERGOS: Se ha dado el caso de que algunas razas han adoptado ciertos procedimientos constructivos, procedimientos cuyos elementos primarios se siguen empleando a través de los siglos hasta hoy, al igual que las raíces de cada una de las lenguas habladas por esas razas primitivas. Y para apoyarme en ejemplos: los arios, procedentes de una zona de montañas boscosas que se extiende del alto Indo al Brahmaputra y que penetra hacia el norte en el alto Tíbet y hasta el Altaï en su extremo

occidental, han empleado, lógicamente, la madera que esas montañas les ofrecían en abundancia para construir sus viviendas.

Cuando abandonaron las altitudes para descender primero al Indostán, después hacia la antigua Media y Persia, después hacia el Mar Negro, para finalmente, inclinarse hacia Occidente, hacia nuestra Europa, unas veces se encontraban con regiones arboladas, con lo cual continuaban construyendo según sus métodos originales, y otras veces ocupaban comarcas poco abundantes en bosques; y entonces construían (o, más exactamente, hacían construir) con adobe o piedra; pero estas moradas reproducen, con todo detalle, la apariencia de la estructura de madera. Son testimonio de ello monumentos de la India de una época relativamente reciente, pues sólo datan del comienzo del budismo, y que, pese a ser levantados en piedra o hasta tallados en la roca, tienen la forma de obras de carpintería.

Los edificios de Camboya de los que hablaba antes nuestro amigo (que son posteriores al comienzo del cristianismo), pese a estar enteramente edificados en arenisca hasta el armazón del tejado, conservan estas apariencias de estructura de madera, de una forma tan chocante que, vistos de lejos, serían tomados por edificios de carpintería.

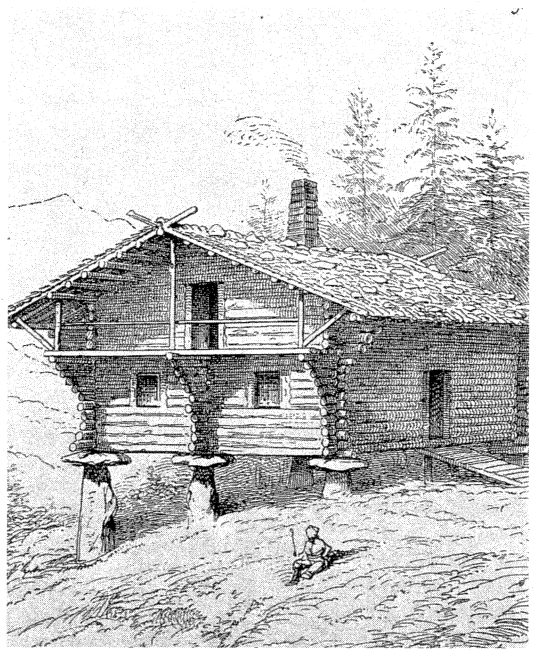
¿Significa esto entonces que estas construcciones de Camboya, al igual que muchas otras de su clase, son debidas a la raza aria? Sin duda, no. El pueblo de Camboya provendría, según las numerosas figuras esculpidas sobre las paredes, de la raza mongola; pero ¿de dónde habría recibido esas influencias la raza mongola?

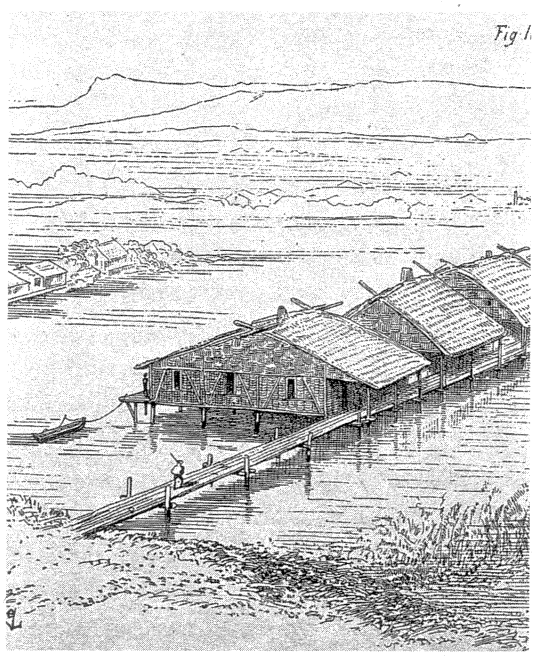
De las tradiciones arias; razón por la cual este arte de segunda mano, muy bien mezclado con diversidad de productos, manifiesta todos los signos de un arte decadente. Nunca ha sido así con los productos puros o más o menos puros de esta raza aria; no se ahogan en un número de aportaciones confusas, se conservan a través de los siglos. Quizá os sorprenderíais si os dijera que los chalets de montaña de Suiza son exactamente iguales a los chalets existentes en las laderas del Himalaya y en los valles de Cachemira. Sin embargo, no hay nada más exacto. Esta construcción, esta apariencia que os da el croquis que tengo precisamente en este álbum (fig. 1), la encontraréis en estos dos puntos no relacionados del globo.

Hace miles de años que los chalets suizos, como los del Tíbet y del valle de Cachemira, se construyen según los mismos procedimientos por ramas de una misma raza separadas desde siglos. Se habla mucho últimamente de algunos descubrimientos recientes, de unas viviendas lacustres. Estas viviendas lacustres, es decir, levantadas en las tranquilas aguas de los lagos, pero lo bastante distantes de la orilla para que su aislamiento en medio del agua garantice la seguridad, se deben a una circunstancia particular y no a una raza más que a otra. Hay viviendas lacustres construidas por los orientales, los chinos, los turanios, y otras construidas por los arios. Tanto unas como otras conservan, aunque construidas en condiciones idénticas, los procedimientos de estructura pertenecientes a los arios y a los turanios.

He aquí nuevamente otro croquis (fig. 2), que muestra algunas de estas habitaciones levantadas en Birmania y hechas casi por entero con bambú, ya que en esta región se produce en gran cantidad.

Fig. 1-2.





Aquí la influencia de arios y orientales (pues si las castas elevadas pertenecen a los descendientes de los arios, el pueblo es de sangre turania) se hace sentir simultáneamente: combinaciones de carpintería pertenecientes a los arios ; empleo de esteras, de obras de bambú en las construcciones que pertenecen más especialmente a los orientales. Las viviendas lacustres del lago de Biena debían parecérseles mucho, salvo por los bambúes, que eran reemplazados por troncos de árbol o hasta por ramajes entrelazados y limo. Tenía, pues, razón cuando le decía a nuestro amigo el capitán que siempre es lo mismo o, para ser más preciso, que encontramos siempre, en cada pueblo, los elementos que revelan su origen.

He aquí los semitas, que desde sus orígenes no construyen con madera porque el Creador quiso situarlos en regiones donde la madera escaseaba. Tienen que emplear la madera, o lo que es más fácil, el limo de los ríos. Entre ellos también están los que no tienen ni limo, ni madera, ni piedra adecuada para construir. Viven en tiendas; pues, al volverse insuficientes los pastos, pronto consumidos por los rebaños, y volviéndose insuficientes, deben buscar continuamente nuevos pastos, que parecen huir ante ellos; desde el comienzo del mundo transportan así sus tiendas de un lugar a otro.

¿Significa esto que estos hombres son incapaces de concebir otro tipo de refugio que no sea el proporcionado por pieles o tejidos bastos de lana, cosidos juntos? Ciertamente no, y prueba de ello es que cuando estos pastores han podido establecerse en algún lugar, como en Egipto, o como en Siria en los tiempos más lejanos, construyeron e hicieron construir no como lo hacían los arios, sino como lo hacían sus hermanos semitas.

Ahora bien, si los principios no varían, si las huellas de los orígenes son indelebles, las consecuencias producidas por la mezcla de estos orígenes son variables hasta el infinito, y hay que decir que la calidad estética es más débil cuanto más confusas son estas mezclas.

Aborrezco las fórmulas que, en estas cuestiones, pueden falsear las ideas. Por lo tanto, sólo os las doy en una exposición muy sumaria, que esclarecerá mis explicaciones prestándoles la precisión de una fórmula química. Los arios, en solitario, construyen siempre del mismo modo y tienen una predilección tan pronunciada por la estructura de madera que buscan de preferencia las regiones boscosas y consideran estos vegetales como sagrados. Todos los pueblos de origen ario aman los bosques, los disfrutan, viven en ellos y tienen bosques consagrados. Los orientales, en solitario, y desplazados probablemente desde su origen hacia vastos territorios fértiles, pantanosos, construyen con caña; enseguida encuentran cal, ladrillos, esmaltes, pinturas, materias aglutinantes, todas ellas cosas que exigen un desarrollo industrial primitivo, pero que ellos perfeccionan rápidamente. Los semitas, o bien viven forzosamente en tiendas y grutas naturales o cavadas; o bien hacen *grutas* con arcilla, es decir, que levantan masas concretas de limo o arcilla: los *tumuli* huecos en los que están a salvo del calor y de los insectos, pues se encuentran en regiones calurosas, poco boscosas y donde los ríos son escasos. Son ellos los primeros que inconscientemente proporcionaron los elementos del arco.

Dejo de lado ciertas razas, que han quedado en un estado de inferioridad evidente o que no están netamente definidas, pues es bien sabido que la naturaleza no admite clasificaciones claras, cómodas para nosotros, pero de las que ella no se preocupa en absoluto.

Sin embargo, no sería correcto olvidar lo que llamamos los *chamitas,* raza poderosa dividida en dos grupos, negro y blanco, pero que parece haber tenido desde siempre una aptitud particular para las obras de piedra, de piedra sin la ayuda del mortero, de piedras superpuestas, unidas, talladas... Mezclada tempranamente con los semitas, esta raza ha sabido dar a esta mezcla un carácter particular: el amor por las construcciones colosales, sorprendentes, de materiales indestructibles.

Esto explica cómo, en ciertas regiones de Africa y Siria, Egipto y Fenicia, se veían junto a las cabañas de barro, de limo del pueblo, estos edificios grandiosos levantados con ayuda de unos medios de una potencia impresionante.

Pues bien, si conociendo estos elementos, los mezclamos siguiendo proporciones diferentes, obtendremos distintos resultados, en los cuales, sin embargo, cada uno de estos elementos se distingue por mucho que esté presente en muy pequeñas dosis.

Así, cuando los arios se encuentran en contacto con los semitas, ya mezclados con los chamitas, de ahí resulta un arte muy completo. El sentido moral del ario le hace rechazar las exageraciones de gusto chamita, pero substituye la estructura de madera por la de piedra y emplea las formas que le convienen a esta última, aunque se reconozcan las huellas de la primera. Este fenómeno se nos presenta, en su máxima expresión, en el arte griego. El griego, que conoce perfectamente la cal, y que la emplea para hacer revoques, no pone el mortero en obra con la sillería, sino que la coloca de forma acoplada, siguiendo el ejemplo de las construcciones fenicias; pero a estas construcciones hechas según los procedimientos fenicios, le da formas que recuerdan la estructura de madera. De ello resulta un arte que es maravilloso en sus productos y en cuya composición se reconocen también los orígenes de los cuales proviene.

Vayamos a Egipto; allí si los productos son diversos y se pierden en un pasado oscuro; se puede, sin embargo, seleccionar y deducir de ellos los elementos que debieron componerlos. Encontramos simultáneamente: la estructura semítica, una influencia aria y un elemento chamita muy pronunciado.

¿Pasamos a Roma? La estructura presenta orígenes no menos diversos, pero que permanecen, por así decirlo, yuxtapuestos sin mezclarse estrechamente. El romano hace arcos que los griegos no admitían, pero que construían los etruscos; emplea el mortero en sus construcciones, pero con ladrillo, con empedrado, con mampostería, jamás con piedra labrada. Ésta la emplea tal y como lo hacían los griegos, es decir, en arista viva, y esto hasta el final del imperio.

Hay en el romano un aporte fenicio, es decir, etrusco, es decir, semita mezclado con chamita, un aporte ario indiscutible; ya que él también construye en madera en su momento, ama los bosques y los venera.

Hasta puede que haya en su historia algunos átomos de sangre oriental, pues le gusta la estructura aglutinada y emplea los morteros con profusión.

Pero, ¿veis cómo esta influencia de las razas es indeleble? Mirad esos *cottages* ingleses; sigue siendo la casa del ario, no sólo como estructura, sino como disposición de las piezas, donde se ve siempre la sala *(hall)* en la que se reúne la familia, locutorio y lugar de asamblea, y también la separación entre la vida interior y la vida pública; el *gineceo* de los griegos, *nursery* del inglés, es a

grandes rasgos el mismo lugar, ya que no hay que confundir el gineceo con el harén; uno es el lugar sagrado de la familia, el otro una especie de pajarera cerrada a las miradas extranjeras. Id a Suecia, a Dinamarca, encontraréis en la habitación privada estas disposiciones, que se remontan a los tiempos primitivos de la raza de los arios; la sala y el lugar reservado a la vida familiar, lugar inviolable. En vuestros antiguos castillos franceses, reproducíais la misma disposición, tanto que las influencias galorromanas no pudieron con las influencias indogermánicas de los llamados francos. Como estructura, el verdadero *cottage* del inglés es todavía la casa de madera del ario, y hasta construyéndola en piedra las formas recuerdan la estructura de madera. Asimismo, si vais a Damasco, a El Cairo, a Isfahan, así como a Argelia o a Túnez, y hasta a España, encontraréis una sola planta adoptada desde la lejana antigüedad y mantenida hasta hoy. El atrio, rodeado de pórticos, el *patio* con sus pequeñas estancias, y la sala superior abriéndose a este patio con sus divanes y recibiendo la luz tamizada, lugar fresco y tranquilo de reunión. Pues bien, esta disposición ya se observaba de manera rudimentaria y se ve todavía en algunas ciudades apenas habitadas de Siria meridional:

Un patio simplemente rodeado de muros, con pórticos formados por tejidos dispuestos sobre cañas, y un habitáculo al fondo.

Nada se parecía más a las calles de la Roma moderna que las calles de la Roma antigua.

¿Visitamos la China? Os es fácil constatar que las casas construidas hace cuatrocientos años eran exactamente iguales a las que se construyen hoy, pues existen representaciones fieles de estas viviendas; y, si retrocedéis más lejos en el tiempo o en la distancia, encontraréis siempre la misma estructura, debido a que resulta de un proceso rudimentario que no es ni la consecuencia de una mezcla ni una deducción.

¿Vamos a México o al Yucatán? Bueno, pues allí, en esos grandes edificios del Uxmal, de Chichen-Itza, de Ismal, de Palenque y de Mitla, las mezclas son manifiestas. Encontramos la huella de orígenes llegados allí como de segunda mano; la estructura de madera caracterizada, pero simulada en piedra, hasta de forma inconsciente; los procedimientos de aglutinado, es decir, los empedrados con mortero; la piedra tallada sin tener en cuenta sus propiedades y las condiciones de colocación; la huella de la ornamentación basada en los tejidos, las pasamanerías; por consiguiente, un arte bien antiguo, en plena decadencia y de formas decrépitas; una singular barbarie primitiva en las plantas, en las disposiciones supeditadas a las costumbres. De ello podemos concluir que los pueblos que han construido esos monumentos son el producto de orígenes muy diversos, o un producto inferior que ha recibido influencias de razas fuertes y desde hace tiempo volcadas en las artes, pero habiendo recibido esas influencias sólo de manera imperfecta y tosca, habiéndolas, por así decir, digerido mal, y, sobre todo, sin la aptitud para coordinarlas y escoger las que mejor podían adaptarse al clima y a las condiciones impuestas por las circunstancias.

Pero no quiero fatigaros con la enumeración de todas las consecuencias de los orígenes, de las que he expuesto los puntos principales. Hay que concluir.

Es cierto, pues, que durante miles de años estos orígenes se han acercado, separado, confundido. Durante mucho tiempo ha sido fácil distinguirlos, porque las mezclas eran recientes o muy sencillas. Con el paso del tiempo, las mezclas han sido más extensas y complicadas. Sin embargo,

el análisis siempre permite encontrar estos orígenes, por compleja que sea la combinación, de la misma forma que se puede reconocer el origen de una lengua por sus raíces y reconstituirla desde el momento en que encontramos algunas de sus raíces. Este siglo ha hecho grandes pasos en la vía analítica; todavía le quedan por hacer. La consecuencia para el tema en cuestión, es decir, acerca de la vivienda humana, será hacer que cada uno reconozca los elementos propios de su raza o de las razas de las cuales proviene, lo cual le permitirá alojarse mejor, según su naturaleza y sus aptitudes.

El Renacimiento, que ha sido para Europa una verdadera revolución, puso de nuevo bajo sus ojos todo un pasado que ignoraba o conocía muy imperfectamente; este movimiento, por el entusiasmo que provocó a favor de la Antigüedad, en nosotros, espíritus elevados, desvió por un momento de su trayectoria a esta parte del mundo. La Antigüedad era tan bella, tan completa, que uno hubiera querido detenerse en ella, contraer con ella una indisoluble unión. En primer lugar nos volvimos a enamorar de su forma.

Así fue como quedó en el olvido todo el trabajo considerable realizado durante la Edad Media, queriendo considerarlo como algo desechable. Esto era un error y, además, no era posible. Ninguna época, ningún hombre o cuerpo, por poderoso que se le considere, puede arrancar una página del libro de la humanidad y sustraer uno de sus estratos de la capa terrestre con el pretexto de que es basto. Lo que está adquirido, está adquirido.

Pero este entusiasmo por la Antigüedad produce hoy en día frutos más serios. Hay que excavar, buscar, analizar, clasificarlo todo; pronto hemos comprendido que no se puede estudiar *una antigüedad* cortada en el inventario humano, que todas las épocas se encadenan y se transforman por una serie de transiciones e influencias, así como en geología no se puede estudiar un terreno sin saber lo que hay encima y debajo de éste. Estos amantes apasionados de las formas grecorromanas (pues las confundían en su amor ingenuo, pese a ser diferentes tanto en sus principios como en su expresión) han podido distraer a Europa durante un período de dos o tres siglos. ¡Qué representa esto en la vida de la Humanidad! En todas partes se ha empezado a hacer neo-griego, neo-romano, lo cual provocaría las risas de los griegos y los romanos, sin tener en cuenta los orígenes, las aptitudes del pueblo, el clima, los materiales, las nuevas condiciones de la sociedad. Tanto en París como en Roma, en Madrid como en San Petersburgo, en Viena como en Estocolmo, se han hecho palacios pretendidamente romanos o griegos.

Entretanto han surgido generaciones de investigadores que no se han tenido que esforzar demasiado para demostrar que la humanidad no se ha hecho de una sola pieza y que, si una casa de Pompeya es encantadora bajo el cielo de Nápoles para gente que vivía en ella hace dos mil años, esto no es una razón para que sea conveniente en nuestros tiempos y en nuestro clima. Hay, pues, una pronunciada tendencia a la reacción. Cada individuo busca y seguirá buscando más para saber de dónde proviene, cómo es, y acto seguido, adoptar las formas originales más convenientes al genio y a las necesidades de su raza. Este movimiento existe ya muy pronunciado en Inglaterra, en Alemania, en Suecia, en Rusia; se acentuará día a día. A ojos de Doxi, veo bien que esto supone el colmo del desorden moral, él que siempre ha soñado con la unidad de la autoridad y que nunca ha querido admitir que los hombres tengan aptitudes distintas en función de sus diversos orígenes; pero yo creo,

por el contrario, que hay en el desarrollo de estas ideas una nueva fuente de prosperidad y de grandeza para la humanidad.

El filósofo le dijo al hombre: 'Conócete a ti mismo', y esto es, efectivamente el principio de cualquier sabiduría. Es tiempo de decirle a la humanidad: 'Busca tus orígenes, conocerás tus aptitudes y podrás seguir la verdadera vía de tu destino...'

"Si creyera en la metempsícosis", le dijo al salir el periodista al arquitecto, "creería que, tras cada período de la existencia de Epergos, se olvidó sumergirle en el Leteo."

Conversaciones sobre la arquitectura
Mampostería en elevación

(VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel ; *Entretiens sur l'architecture* (2 vols.), París, Ed. A. Morel, 1863-1872. Edición utilizada para la traducción : VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel ; "Onzième Entretien - Maçonneries en elévation" en *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Pierre Mardaga, 1977, pp. 25-52)

Admitiendo que disponemos de piedras duras y blandas para construir, es de gran interés para el arquitecto colocar unas y otras en el lugar conveniente. Ello es no solamente una cuestión de buena construcción, sino también de economía. No hace falta decir que los basamentos deben estar hechos siempre con piedras duras: 1. Porque éstas resisten mejor las cargas y los golpes que las piedras blandas; y 2. Porque son menos porosas y son menos propensas a convertirse en salitre. Pero por encima de los cimientos hay un tipo de piedras duras de tal naturaleza que resisten peor las agresiones del clima que las piedras blandas; o bien ocurre que las piedras duras son causa de la destrucción de las piedras blandas que deberían proteger. Podemos apreciar este fenómeno en muchos de nuestros edificios. Los voladizos, formando bandas pronunciadas o cornisas, se han conservado durante siglos al aire libre. Pero colocados bajo un anaquel de piedra dura, estos voladizos se han descompuesto rápidamente. Los voladizos al aire libre, al estar expuestos a la lluvia, a la larga se desgastan, aunque no se descomponen. Van perdiendo poco a poco su volumen, pero no se transforman en escamas o en polvo. Ello se debe a que este tipo de piedras, al ser muy porosas, se secan tan pronto como han absorbido la humedad. El agua de lluvia, en este caso, nunca permanece mucho tiempo en su contextura para poder descomponerla, ya sea por la acción del hielo o por la formación de sales. Pero si las piedras que sobresalen se recubren con una losa de piedra dura de naturaleza muy compacta, ésta produce siempre el efecto de un filtro, haciendo de ese modo que la humedad penetre lentamente en la piedra blanda recubierta, la cual, al no poder secarse, produce sales o se destruye con las heladas. Este es el efecto producido (fig.3), siendo A una cornisa saliente recubierta por el anaquel de piedra dura BC. La humedad introducida por la lenta filtración de la piedra dura en la piedra blanda no puede ser secada por el aire, de modo que se producen sales en el interior de la hilada, las cuales cristalizan en la superficie inferior de G, apareciendo pronto signos de descomposición que se manifiestan bajo el alero, primero mediante una eflorescencia, más tarde por las sarnas, y finalmente a través de

pronunciadas exfoliaciones. La misma cornisa, si no hubiera sido recubierta con piedra dura, se habría gastado debido a la acción de la lluvia, pero no se habría descompuesto. En este caso, el metal es mucho mejor que la piedra dura, puesto que no es conductor de la humedad en absoluto. El mismo fenómeno se produce bajo los canalones de piedra dura sin protección situados sobre los muros. Estos canalones no sufrirán alteración ninguna si la piedra es buena, pero los paramentos de debajo presentarán en seguida síntomas de descomposición. Debemos tener, por tanto, especial cuidado en el empleo de piedras duras para proteger las piedras blandas. El principio de los trazados de los perfiles se debe en gran parte a la conservación de la mampostería, y debemos adoptar siempre aquellos que tiendan a rechazar el agua de lluvia. En este aspecto, los perfiles adoptados actualmente, y que consideramos como imitaciones de los antiguos, son muy malos, puesto que presentan casi siempre superficies horizontales opuestas a la lluvia, y por tanto obstáculos para un rápido desagüe y salpicaduras muy perjudiciales para los paramentos contiguos a dichos obstáculos horizontales. Porque el agua de lluvia que golpea sobre la superficie BC descompone en polvo la anchura del paramento CD, lo impregna de humedad y lo desintegra. En general, cualquier piedra blanda y porosa debe estar colocada ya sea al abrigo total de la humedad, ya sea aislada, de modo que el aire pueda secarla rápidamente. La colocación de piedras duras sobre piedras blandas acelera su descomposición, sobre todo si dichas piedras duras, aunque sean de excelente calidad, son muy higrométricas, tales como las piedras de Chérance, el barro, las calcáreas de Bourgogne -conocidas con el nombre de piedras de Anstrude-, las de la Mance, las de Ravières. Todos hemos podido ver recientemente ciertas cornisas, hechas con piedra de Saint-Leu y recubiertas con losas de Chérance, ya descompuestas. Para que sea posible -sin tener de ningún modo en cuenta los perfiles admitidos como antiguos- evitar las descomposiciones que aparecen bajo las superficies horizontales, es muy necesario mantener las hiladas de canalones de piedra dura. También es prudente conducir estos canalones sobre ménsulas que dejen su lecho inferior al aire libre, o bien colocar entre este lecho inferior y el paramento de debajo de la piedra blanda un aislamiento con ventilación a determinadas distancias, como indica la fig. 4. Los constructores de la Edad Media, que emplearon con frecuencia los canalones o los pasos exteriores a media altura de los edificios, procuraron aislar siempre estas hiladas por la parte superior, conduciéndolas ya sea sobre ménsulas, ya sea sobre dobles muros, como por ejemplo en las galerías superiores de las iglesias (ver A, fig.4).

Los romanos, al construir siempre sus aparejos con juntas secas sin mortero, manteniéndolos, por así decirlo, independientes del mampuesto, aseguraban la conservación de los paramentos empleando sobre todo cales hidráulicas, ya que éstas producen sales en abundancia y los lechos y las juntas fijadas con mortero provocan muy a menudo la descomposición de las aristas de las piedras. Dicha descomposición se manifiesta alrededor de la piedra, junto al mortero, mediante una eflorescencia, y más tarde por medio de una exfoliación, una vez transcurrido un siglo (ver en la fig. 5 el efecto producido). Los lechos de mortero A resisten, los paramentos de piedra se conservan en B, y una descomposición muy acentuada se manifiesta en C. Este fenómeno puede apreciarse en numerosos edificios de la Edad Media, construidos, como sabemos, poniendo gruesos lechos de mortero entre las hiladas.

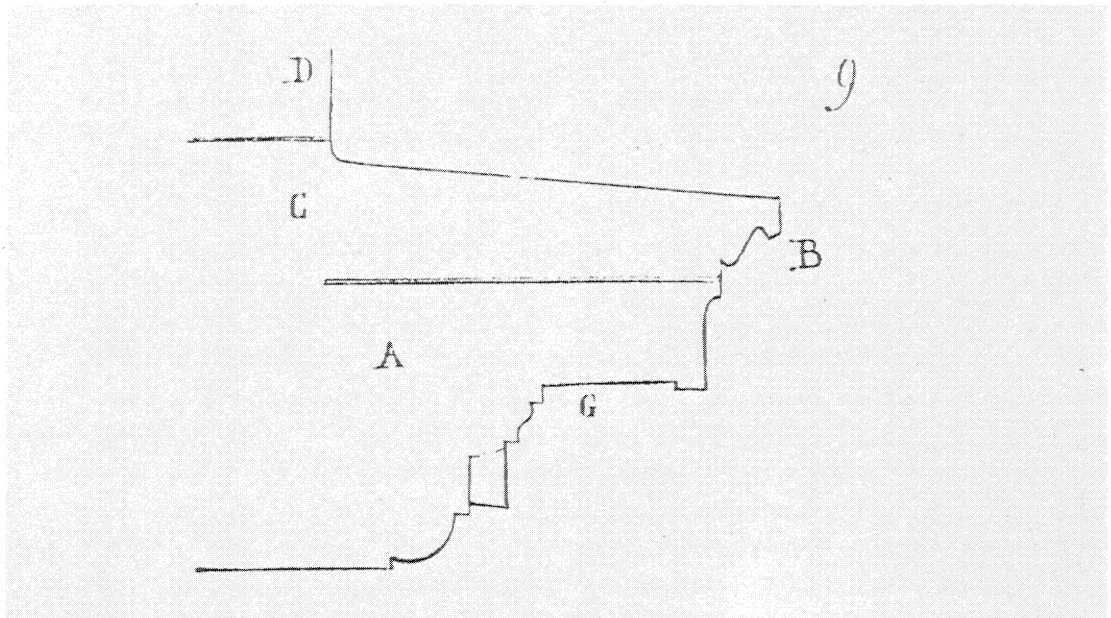
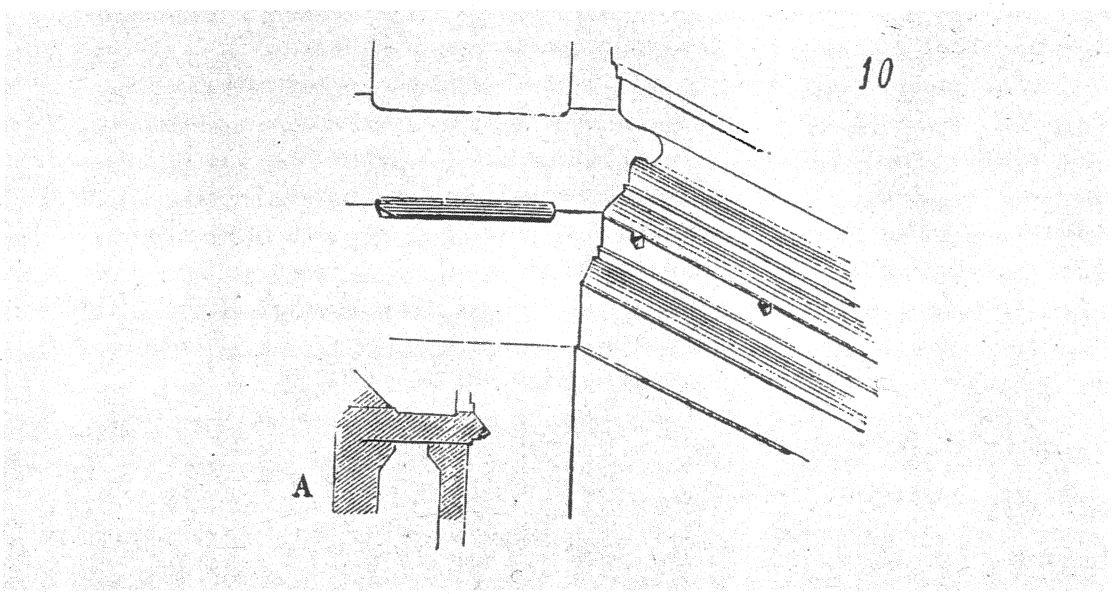
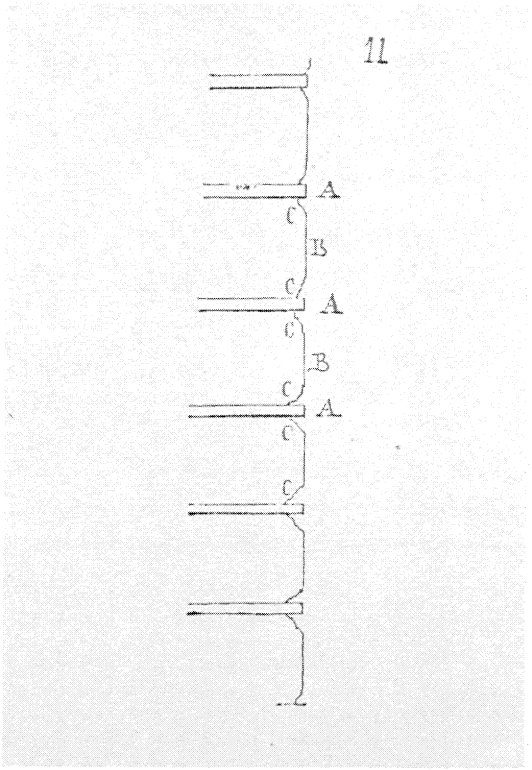


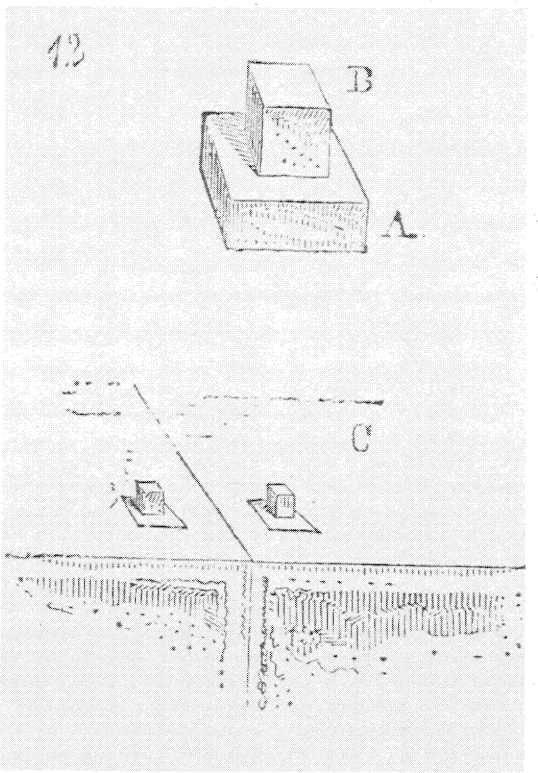
Fig. 3-4.



Pero los procedimientos constructivos de la Edad Media proceden casi siempre de la mampostería de adoquines y, por tanto, el mortero juega un papel importante. Sin embargo, en nuestras construcciones modernas de piedra no puede hacerse de este modo, puesto que proceden del aparejo de juntas secas, y por tanto deberían atenerse al método romano. Por otra parte, se ha exagerado mucho sobre las dificultades que presenta el aparejo con juntas secas. No se trata, como han afirmado algunos autores, de frotar los lechos de las piedras unos contra otros para obtener una unión perfecta. Por otra parte, admitiendo que nuestros antepasados hubieran empleado este procedimiento para los lechos, ¿cómo habrían podido obtener lo mismo para las juntas? Por tanto, las juntas verticales antiguas son tan reprochables como los lechos. Basta con ceñir muy rigurosamente a la norma los lechos y las juntas y con colocar las piedras mediante palancas. Si examinamos con atención los lechos y las juntas de los grandes aparejos romanos, podemos apreciar perfectamente la marca de un corte realizado con una herramienta parecida a una espada. Pero, si bien en muchos edificios romanos antiguos los paramentos están tallados groseramente -incluso a veces sólo pulidos-, los lechos y las juntas están ordenados sin duda con una precisión perfecta. Este fenómeno puede observarse incluso en los monumentos de los tiempos más críticos. Es evidente, por tanto, que toda la estabilidad de las estructuras romanas de gran aparejo se basa en la unión exacta de los lechos y las juntas. No satisfechos con el empleo de este procedimiento, los romanos creían que debían fijar las hiladas entre sí por medio de clavijas o uniones de metal, fuera hierro o bronce, con el fin de impedir su deslizamiento. Todos los monumentos de la antigua Roma construidos con piedra o con mármol muestran cortes destinados a recibir las clavijas metálicas en los ángulos de cada una de las piezas. Durante la Edad Media, muchas de estas clavijas fueron sustraídas, y por ello podemos ver en los paramentos de estos edificios un gran número de agujeros en la masa y en el punzón hechos con el fin de arrancar el metal. Generalmente, estas clavijas tienen la forma que vemos en la fig. 6: la parte A está encajada en el lecho superior de la hilada inferior y la parte B en el lecho inferior de la hilada superior (ver el detalle C). En los aparejos de mármol, estas clavijas eran a menudo de bronce. En los aparejos de piedra, normalmente eran de hierro. Su utilidad era, por otra parte, dudosa, puesto que los paramentos de donde fueron arrancadas no eran menos inquebrantables sin ellas. Los monumentos romanos estaban asentados con bastante solidez. Los mampuestos de que se componían eran suficientemente compactos y homogéneos, y los aparejos tenían las hiladas lo bastante grandes como para que no fuese necesario unirlos con tirantes o graparlos. Además, el lujo de las clavijas de metal sólo aparece en los espléndidos edificios de la antigua Roma, no es frecuente en otras regiones. Sin embargo, los romanos creían a veces que era necesario grapar entre ellas las piedras de una hilada mediante uniones de hierro o de bronce bañadas en plomo. Esto era efectivamente necesario en determinadas obras hidráulicas, para sujetar los frisos o cornisas que había encima de los pórticos. También se han encontrado a veces uniones de madera. Pero de los anclajes propiamente dichos no se ha encontrado ningún resto. Durante la Edad Media, concretamente a finales del siglo XII, se emplearon con mucha frecuencia las grapas de hierro soldadas con plomo para hacer solidarias las piedras de una hilada. De ese modo estas grapas formaban verdaderas trabas a distintas alturas. A propósito de ello cabe observar un hecho remarcable. Puesto que el hierro se halla solamente en

Fig. 5-6.





contacto con la piedra, esté o no bañado en plomo, se oxida poco, de modo que ni se hincha ni provoca fisuras en las hiladas. Pero si junto al hierro hay un mortero, es decir, si por encima de las grapas que unen las piedras de una hilada hay lechos gruesos de mortero, las grapas, estén recubiertas o no de plomo, se oxidan muy rápidamente, se hinchan y provocan fisuras en la piedra. Dicha oxidación es todavía más rápida si los lechos están rellenos de yeso.

Los romanos, al emplear en algunos casos el metal para sujetar sus aparejos, colocando las piedras sin mortero, no tenían pues por qué temer los efectos de la oxidación. Mientras que en nuestros edificios de la Edad Media y en los que construimos actualmente nos asusta la presencia del metal en la mampostería, puesto que solemos poner siempre lechos de mortero o de yeso entre las piedras. Pero más adelante volveremos a hablar del empleo del hierro en la mampostería.

Sin que consideraran la elasticidad como una de las condiciones necesarias de una estructura, los romanos procedían de forma lógica al colocar las hiladas sin mortero, o cuando rellenaban con mampostería algunas masas de los paramentos de ladrillo o de adoquines escodados. Si admitimos, por el contrario, la elasticidad como una de las condiciones necesarias de una estructura, los constructores de la Edad Media no procedían con menos lógica al colocar las hiladas de sus edificios sobre gruesos lechos de mortero. Es efectivamente razonable tomar alguna de estas dos decisiones: si imitamos las formas romanas, construyamos como los romanos; pero si construimos como nuestros antecesores de la Edad Media, es decir, haciendo intervenir el mortero en los aparejos, no adoptemos las formas romanas, que no se avendrían con esta estructura. Si no admitimos que la estructura deba poseer cierta elasticidad, construyamos con procedimientos romanos, que proporcionan una estabilidad pasiva absoluta. Pero si nos vemos obligados por nuestros programas a tener en cuenta cierta elasticidad en nuestros edificios, no intentemos imitar -por otra parte de un modo grosero- la apariencia de las estructuras romanas. En una palabra, pongamos nuestros métodos de construcción en armonía con las formas que pretendemos adoptar, o bien, si nuestros métodos de construcción son reconocidos como excelentes, no intentemos reproducir formas contrarias a dichos métodos.

En general, tenemos una opinión bastante favorable de nuestros procedimientos de construcción en lo que concierne a la mampostería. Sin embargo, construimos bastante mal, de forma dispendiosa y sin tener en cuenta las propiedades de los materiales. En nuestros edificios públicos, si no aparecen fisuras o desórdenes es- porque ponemos en obra muchos más materiales de los estrictamente necesarios, pero es evidente que esta profusión se paga. Desde el punto de vista de la economía y del empleo juicioso de los materiales, nuestras casas están mucho mejor construidas que nuestros edificios públicos. En nuestras construcciones privadas hacemos normalmente un uso inteligente del hierro fundido o forjado y de las piedras o ladrillos, mientras que a pocos pasos de las mismas vemos cómo se acumulan en los monumentos, más allá de toda lógica, masas enormes de piedras, sin emplear nunca el metal más que en los suelos, los apeos y las cubiertas. Sin embargo, es indudable que si los romanos hubieran tenido a su disposición la fundición de hierro en grandes piezas, la habrían empleado. Los constructores de la Edad Media hubieran sido muy felices si hubieran poseído este material, puesto que ellos lo intentaron todo para sustituir el empleo de piedras muy duras puestas primero a contralecho, ya que se trataba de levantar masas de piezas pesadas sobre puntos de

apoyo delgados. Es extraño que nuestros arquitectos, que disponen de materiales tan variados, tan nuevos y sin embargo ya tan bien probados, teniendo en sus manos reproducciones de todas las arquitecturas, desde las de sus antepasados hasta las de tiempos más próximos, se crean obligados, entre todos estos elementos tan fecundos, a atenerse siempre -puesto que se trata de monumentos públicos- a los métodos de construcción adoptados durante el siglo XVII, cuando se escribía con muy buen estilo, pero se construía muy mal. Sin tener que recurrir al hierro fundido como apoyo, ¿no disponemos actualmente de piedras duras cuya calidad es igual a la de los mármoles más compactos? ¿Por qué no emplear estos materiales, dándoles las formas más delgadas que sus resistencias permitan? ¿Por qué -y volvemos a un punto importante- colocar la piedra completa allí donde los macizados de mampuesto bastan? ¿Por qué los galardonados por la Academia que vuelven de Roma y Grecia no traen con ellos, puesto que vienen a construir a Francia, ninguno de los excelentes métodos de construcción empleados por los romanos, y se atienen todavía a la rutina de los constructores del siglo XVII, mucho menos hábiles que sus antecesores? ¿Por qué predicar con tanta fuerza las artes de la antigua Roma y enviar periódicamente a los jóvenes arquitectos a que se inspiren en los monumentos que aquélla nos ha dejado, si el estudio de dichos monumentos ha de conducir tan sólo a la imitación de una forma que no busca en absoluto la razón, y si no tomamos de estos vastos y excelentes edificios lo que es su parte esencial, la estructura, para aplicarla, en los aspectos en que sea aplicable, a nuestras necesidades y a nuestra situación social? Hace mucho tiempo que no se intentan explicar en absoluto esas contradicciones. Pero las piedras se van acumulando sin razón alguna, los materiales nuevos abundan y no aportan a los métodos constructivos ningún cambio. Los inventos se perfeccionan, se elevan con facilidad a grandes alturas enormes bloques de piedra, pero en las obras de arquitectura que convienen a las piedras de la muestra pequeña se hace para dividirlas a ojo, como en aquéllas en las que se colocaban desordenadas. Podríamos hacer honor a estos materiales admirables -ese honor en el que nuestros antepasados no fallaban nunca-, y en cambio nos esforzamos en hacerlos desaparecer bajo una multitud de detalles y molduras que hacen que nuestros mayores edificios parezcan latas de carpintería o construcciones de mampuestos revestidas de estuco. Entre todo ese montón de molduras, entre los cambios de escuadra, las pilastras, las jambas, las delgadas archivoltas, los frisos y la proliferación de esculturas, buscamos una de esas enormes piedras que hemos visto elevar a todas las alturas y no la distinguimos más que por pequeñas superficies, formas recortadas en todos los sentidos. Estos edificios prodigiosos han desaparecido. Entonces, ¿por qué no construir como se hacía en el siglo XVI, con materiales pequeños?

Por temor a precisar los errores de lógica que parecen dominar nuestras construcciones monumentales, yo señalaría aquí un hecho que permitirá comprender adónde nos ha conducido la intervención del razonamiento en el empleo de los materiales. A principios del siglo XVII se construía mucho con ladrillo y piedra, y este método tenía su lógica. La piedra servía para construir los ángulos de los edificios, es decir, los tramos verticales, las partes que debían soportar las cargas pesadas: las jambas de las ventanas y los frisos, las primeras para facilitar el empotramiento de aquéllas, los segundos para enrasar y unir horizontalmente los muros. Por tanto, el ladrillo no era más que el revestimiento exterior de una construcción de mampuestos, puesto que ya hemos aceptado que en

nuestro clima los revestimientos exteriores sobre el ladrillo apenas han durado. Este principio de las construcciones de mampostería era óptimo, muy prudente y económico, y además ponía en evidencia los métodos utilizados. Pero ocurrió que un buen día volvió el gusto por este tipo de edificios, y vimos cómo, para simular su apariencia, se perforaban entreventanas elevadas en plena piedra, para incrustar... ¿mármol? ¿bronce? No: ladrillo. Es como si bordáramos con algodón o lana un traje de raso. Si es cierto que nuestros antepasados tenían más razón en su forma de construir que nosotros, se sorprenderían bastante si un día descubrieran la piedra tallada debajo de estos revestimientos de ladrillo destinados a romper la obra de cal y canto y a reemplazarla por un revestimiento. Estarían entonces predispuestos a creer que el ladrillo era en nuestro tiempo un material de un valor muy raro y apreciado. Al parecer, consideramos la piedra de cantería como un producto natural que no cabría prodigar mucho aunque fuese muy abundante, y sin embargo vemos cómo se agotan las canteras tras algunos años de explotación. No hay piedras adecuadas para construir en la llanura de Montrouge y de Bagneux, que durante muchos siglos ha suministrado sus materiales a la ciudad de París. Algunas de las mejores canteras de las cuencas del Oise y del Aisne están empezando a ser explotadas. Actualmente necesitamos ir a buscar las piedras duras a Bourgogne, al Jura, a la Alta Sajonia. Y éstos son los canteros que van todavía a ofrecer sus materiales a los arquitectos, quienes ni sueñan con visitar nuestros departamentos ni con recoger ellos mismos en cada localidad referencias sobre las piedras apropiadas para construir. ¿Por qué no empleamos en París las lavas de Auverigne, que ofrecen tantas posibilidades; el gres de Les Vosges, de una calidad incomparable cuando está bien escogido; los esquistos de Anjou o de Autun, que serían tan útiles en hiladas muy bajas para detener los efectos de la capilaridad; los granitos de Les Vosges y de Morvan, que nos permitirían construir monolitos muy resistentes y muy delgados? ¿Por qué en nuestros grandes edificios, si creemos conveniente utilizar las platabandas, nos atenemos siempre al procedimiento del clavado sostenido con hierro, y no construimos monolitos con lo que nos suministran las canteras de Chavigny en Poitou, las de Anstrude en Bourgogne, y muchas otras? Se aludirá al derroche como objeción. Pero, ¿no creen que se podría ahorrar fácilmente material en las masas inútiles de piedra pura, empleando los materiales de aparejo sólo allí donde sean necesarios y escogiéndolos entonces para tal fin? Los romanos fueron grandes constructores, ¡pero con qué cuidado escogieron también sus materiales!, como si supieran emplearlos en función de sus cualidades, ¡sin prodigarse nunca!

¿Por qué nosotros, que poseemos en Francia los mejores y más variados tipos de piedra para construir, y más aún, disponemos de medios de transporte rápidos y sencillos, cosa que no poseían los romanos, somos inferiores a ellos en este aspecto importante del arte de la construcción? Una vez más, que no se nos objete el gasto, pues repito que gastamos en nuestros edificios enormes sumas sin utilidad alguna debido a una acumulación ridícula de piedras, ¡como si no tuviéramos, como tenían los romanos, cales excelentes, guijarros, sillares inalterables y ladrillos!

Hay que reconocer que queda mucho por hacer en el arte de la mampostería. Hay que olvidar todos los métodos empleados desde hace tres siglos e inventar otros nuevos, apoyándonos en la experiencia adquirida por nuestros antecesores, los constructores de la Edad Media, y tomando en consideración los enormes recursos facilitados por nuestro tiempo. Pero para obtener estos resultados

hay que reunir algunas condiciones: habría que pedir a los arquitectos que se preocuparan de las estructuras por lo menos tanto como de la forma, y que no vayan a remolque de esas rutinas tan queridas por la mayor parte de los empresarios; que profundicen lo suficiente en la bondad y en la lógica de los materiales que los antiguos adoptaron, a fin de poderlos imponer y explicar a los ejecutores, pues, afortunadamente, aquí cualquier método utilizado con claridad es admitido inmediatamente por nuestros constructores; que ellos mismos tracen sus aparejos, tal como lo hicieron los maestros de la Edad Media, denigrados muy frecuentemente por los mismos que fueron incapaces de imitarlos; que conozcan los materiales y que se informen; que consulten más la razón que su carpeta, y que piensen que en arquitectura una economía modesta es señal de sabiduría y de gusto. Aprovecharse inútilmente de unos recursos que podrían ser empleados para objetivos necesarios no es ciertamente señal de un buen espíritu ni de un gusto perfecto.

Cualquier obra de mampostería debe poder ser descompuesta de tal modo que cada fragmento tomado por separado, en el caso de los aparejos, o cada parte, en el caso de la obra de cal y canto, indique claramente su función. No podemos analizar un edificio como quien desentraña un "rompecabezas", a fin de no equivocarse sobre el lugar y la función de cada una de las partes. Nuestros antepasados nos han legado su ejemplo, y cuando volvemos a encontrar las ruinas de alguno de sus edificios, es gracias a la observación de estos principios que podemos reconstruirlo a ciencia cierta. Los maestros de la Edad Media fueron más rigurosos, si no que los griegos, al menos que los romanos, en la aplicación de estos métodos de construcción. Para ellos, cada piedra del aparejo era un elemento indispensable, completo en sí mismo, una especie de órgano que, al ser sometido al análisis, encontraba exactamente su lugar y su función en el conjunto. De ese modo captamos el atractivo de las obras de mampostería así concebidas no solamente por quien las ha compuesto, sino también por quien las ha ejecutado y quien las contempla. Al poseer cada piedra una función distinta, existe en la combinación que preside el conjunto un trabajo espiritual que deja una marca indeleble sobre el monumento, y que impone en él una forma muy clara y característica. Para el obrero, la conciencia de un trabajo del que comprende su utilidad es una emulación y una satisfacción. Para el transeúnte que contempla la obra terminada, es el sentimiento de algo concebido por una única inspiración, en vistas a producir un determinado efecto. Hay unidad en el conjunto, debido a la correlación exacta y necesaria entre todas las partes. Nadie admitiría que la unidad sea obra del azar. La unidad es el producto combinado de las partes. Cualquier cuerpo orgánico es uno porque sus distintos órganos se combinan en vistas a un solo fin. Lo mismo deberá ser en su conjunto una composición arquitectónica. Si a un templo griego le quitamos un componente, provocaremos su derrumbe. Si a un edificio de la Edad Media le quitamos una piedra, comprometemos su permanencia. No podríamos decir lo mismo de los edificios construidos actualmente. ¿Significa esto que es necesario tener en cuenta los principios de construcción admitidos por los griegos o por los maestros de la Edad Media? Algunos de ellos no. Pero es posible proceder como ellos y sacar provecho de lo que ellos supieron hacer.

Creyendo de bastante buena gana que el equipaje del arquitecto apenas es pesado y que la práctica de este arte es cosa fácil, algunos expertos han obviado al arquitecto desde la época del Renacimiento, y se han atrevido a hablar de *órdenes,* de *proporciones,* de *simetría.* Han formulado

opiniones citando pasajes de Vitruvio o de Palladio, observando los monumentos como si mirasen las imágenes de un álbum, y pretendiendo luego que con ello poseían gusto en materia de arte. En nuestros días, debido a las insuficiencias de la enseñanza, estos expertos se han convertido casi en maestros. Han expresado tendencias críticas sobre principios, tradiciones y medios prácticos, y han recurrido rápidamente a sus fantasías para la expresión del progreso. Uno ha decidido que es necesario disimular las cubiertas; otro no ve un edificio más que desde un punto de vista, y se atiene esencialmente a las disposiciones simétricas; un tercero declara que los contrafuertes utilizados para apuntalar las bóvedas durante la Edad Media y en la época romana no son más que una confesión de impotencia, que la industria moderna debe sustituir estas masas en apariencia inertes por nuevas combinaciones. Interrogad a estos expertos consumados sobre los medios que proponen, y os responderán invariablemente que cualquier obrero o ayudante de jardinero inglés se ha hecho construir un castillo o una residencia sólida y cómoda, donde todo se comprende a la perfección, un verdadero castillo de hadas. Seis meses después vosotros, arquitectos, sois invitados a esta residencia perfecta para consolidar un forjado, unir con grapas unos muros que se desmoronan, rehacer los cañones de las chimeneas, reparar dentro del edificio los cimientos, reemplazar las cubiertas podridas y las techumbres agrietadas. ¿La lección ha sido provechosa? De ningún modo... Quince días más tarde, el experto al que habéis acudido para reparar las pifias, persona considerada, os pondrá delante un proyecto que ha sometido a cien observaciones: allí donde habéis puesto un forjado armado, él quiere poner una bóveda; vuestros muros son demasiado espesos, aquellos refuerzos no le complacen demasiado; por todas partes hacen falta vaciados y macizados, etc.

(...)

Textos del autor

VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1854-1868, 10 vols.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1858-1875, 6 vols.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Entretiens sur l'architecture*, Paris, 1863-1876, 2 vols. y 2 atlas.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Histoire d'un hotel de ville et d'une cathedrale*, Paris, 1877.

VIOLLET-LE-DUC, E.E. *Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Milano, Bollati Boringhieri, 1996.

Textos críticos

AA.VV. "Viollet le Duc", *A.D. Architecture Design Profile*, London, Academy Editions, 1980.

ABRAHAM, P. *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, 1934.

BOURDON, F. "Le Réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc", *Revue de l'art*, nº 58-59, 1982-1983.

BOURDON, F. ; DAMISH, H. ; DESHAYES, P. *Analyse du "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle" par Viollet-le-Duc*, Paris, 1978.

BRESSANI M. "Notes on Viollet le Duc's Philosophy of History: Dialectics and Technology" en *Journal of The Society of Architectural Historians*, nº 4, 1989.

DAMISH, H. *Viollet-le-Duc. L'architecture raisonnée*, Paris, 1964.

DE FUSCO, R. *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet le Duc a Persico*, Milano, Etas Libri, 1988, (tr.cast.: *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet le Duc a Persico*, cap.: "Viollet le Duc y Ruskin", Barcelona, G.Gili, 1977).

DOLS RUSIÑOL, J. *Viollet le Duc. ¿Qué es el arte?*, Valencia, F.Torres ed., 1976.

HEARN,M.F.(ed.) *The architectural theory of Viollet-Le-Duc: readings and commentary*, Massachusetts Institut of Tecnology, 1990.

HOFFMANN D. "Frank Lloyd Wright and Viollet le Duc" en *Journal of The Society of Architectural Historians* nº 3, 1969.

MONEO R.-SOLA MORALES I. *Apuntes sobre Pugin, Ruskin, Viollet le Duc,* Barcelona, ETSAB,1975.

PEVSNER, N. *Ruskin and Viollet Le Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, en AA.VV., "Viollet le Duc", *A.D. Architecture Design Profile*, London, Academy Editions, 1980.

TAGLIAVENTI, I. *Viollet le Duc e la cultura architettonica dei revivals*, Bologna, Patrón, 1976.

George-Eugène HAUSSMANN (1809-81)

Haussmann fue prefecto de París desde el 1853 hasta el 1869, cuando recibió el encargo por parte de Napoleón III de llevar a cabo una transformación radical de la ciudad, interviniendo sobre todo en la creación de un nuevo sistema de arterias a una escala mayor (los actuales bulevares), pero también a nivel edilicio, creando nuevos barrios de viviendas en la periferia. La imagen y el paisaje urbano del París que todos conocemos han venido determinados desde siempre por el Plan Haussmann, que condujo el paso de la vieja ciudad histórica a la metrópoli moderna.

El plan de Haussmann tiene su origen en una visión relativamente conservadora de las relaciones sociales tal como se establecen en una gran estructura urbana, y busca su justificación en el prestigio histórico y político del Segundo Imperio. Sus principios se basan en el urbanismo del siglo XVIII: el culto a los ejes, las simetrías inapelables, el radiocentrismo, etc. Los instrumentos de diseño que utilizó para la formación de la nueva imagen urbana son coherentes con este planteamiento: fachadas homogéneas, plazas perfectamente regulares presididas por monumentos históricos, jardines a la italiana, etc. Todo ello fue acompañado, sin embargo, por las medidas legislativas, económicas y técnicas necesarias para dar credibilidad a una operación que implicaba un gesto de gran violencia sobre la ciudad preexistente, lo cual otorga al Plan de Haussmann una verosimilitud que no se corresponde con su radicalidad.

La dimensión histórica del Plan de Huassmann ha sido valorada como la expresión de la capacidad de la burguesía emergente para llevar a cabo, de un modo independiente y con un dirigismo practicista, la modelación de la ciudad de acuerdo con sus propios intereses.

En el fragmento transcrito de sus *Mémories,* Haussmann da numerosos pormenores de las dificultades y circunstancias de la ejecución de su plan: legislativas, económicas, conflictos e intereses. Además de facilitar datos sobre su financiación o sobre detalles técnicos, Haussmann insiste en la capacidad organizativa que fue necesaria para abordar una obra de tales características.

Memorias

Capítulo 1. Grandes trabajos de París

(HAUSSMANN, George-Eugène; *Mémoires* (3 vols.), París, Victor Havard, 1890-93. Edición utilizada para la traducción: HAUSSMANN, George-Eugène ; "Le Plan de Paris" en *Mémoires du Baron Haussmann: grands travaux de Paris,* Vol I, Paris, Guy Durier, DL, 1979, pp. 1-30)

El plan de Paris

Estado de cosas en 1853. El señor. Deschamps – Mi organización del Servicio – Triangulación, trazado y nivelación de la ciudad – Mis primeras operaciones de vialidad.

La lógica me obligaba a organizar en primer lugar el Servicio del Plan de París, aunque no hubiera merecido esta primacía por la importancia que adquirió durante mi administración. Antes de ocuparme de la apertura de nuevas vías públicas, cuya red constituye la parte más curiosa de la transformación de nuestra gran ciudad, creo que, en efecto, debería hablar del estudio previo de este trabajo de larga duración, y de los instrumentos que he utilizado para trazar el proyecto, tanto en su conjunto como en los detalles, a fin de determinar sobre el terreno el trazado de cada avenida, bulevar o calle que deberá abrirse, y para controlar su fiel ejecución.

Estado de cosas en 1853. El señor Deschamps

Este servicio se encontraba en estado embrionario cuando entré en el Ayuntamiento, en 1853. Posteriormente se desarrolló hasta proporciones considerables, paralelamente al propio trabajo, del que fue su principal órgano. La extensión de los límites de París, en 1859, dobló su campo de actividad. Reuní, de modo gradual y como si fuera un corolario natural, todo lo que hacía referencia a la vialidad parisina. Así es como se creó el Servicio de Policía de la Vía Pública, que, por el contrario, hasta entonces no había sido más que una especie de accesorio.

Este Servicio se fue personalizando poco a poco, al igual que el Servicio de Aguas y Alcantarillado y el Servicio de Paseos y Plantas, que yo creé por entero, en un hombre de mérito sin igual que puse al frente del mismo y que supo organizarlo conforme a mis puntos de vista, así como dirigirlo durante mis diecisiete años como concejal con una indiscutible superioridad.

El Plan de París era el señor Deschamps.

Si el nombre de este valioso funcionario, siempre en actitud dispuesta, hombre digno de la mayor confianza no sólo por su integridad, sino también por su seguridad en el trabajo -dos cualidades esenciales para el puesto que ocupaba-, no tiene la notoriedad que otros han alcanzado más allá del medio administrativo, donde su fecunda actividad era muy apreciada; si por lo general se ignora que fue él quien trazó todas las vías magistrales que hoy admiramos por la belleza de su ordenación y por su amplitud, se debe sin duda a los hábitos modestos de una existencia apartada, a su total desinterés por las cosas vanas y a su negligencia hacia las relaciones con personas de consideración que su situación oficial le hubiera permitido mantener. De todos modos, mi deber es hacer por el Señor Deschamps lo que él mismo no supo hacer: sacar del olvido a este nombre que ha permanecido excesivamente en la oscuridad, reconociendo con ello su derecho a figurar entre mis colaboradores más útiles.

El señor Deschamps era de condición humilde por nacimiento. Su educación, orientada básicamente hacia una profesion técnica para la cual estaba ya destinado desde su juventud, no le había dado una preparación suficiente para ser, en el futuro, un hombre de mundo. Alumno de la Escuela de Bellas Artes, conservaba ese peculiar desdén que muchos de nuestros jóvenes artistas consagrados al culto de las formas parecen sentir por ellas en sus portes, modales o formas de vida, desdén que afortunadamente la mayoría de ellos abandona una vez se les ha reconocido su talento y el éxito les ha abierto todas las puertas.

Siendo arquitecto, sin la menor duda y tras una estancia conveniente, no se hubiera distinguido por su saber y su buen gusto, al igual que muchos de sus antiguos compañeros a quienes vi alcanzar puestos importantes, si hubiera sido, al igual que estos compañeros, incorporado al Ayuntamiento mediante su ingreso en el Servicio de Obras. Pero ingresó en el Servicio de Arquitectos de Viales, donde la geometría y el diseño gráfico juegan un papel más importante que la arquitectura propiamente dicha. Sin duda es necesario conocer a fondo las leyes de la construcción, el valor comparativo de los materiales, sus cualidades resistentes y todo lo referente al oficio, pero la formación artística resulta mucho menos necesaria, si no superflua.

El señor Deschamps no tardó en mostrarse como un consumado geómetra, un dibujante extremadamente hábil y, por encima de todo, un arquitecto de viales de gran inteligencia. En 1853 era el encargado de la custodia de los planos de alineación de las vías públicas de todo tipo, con el pomposo -aunque inexacto- título de Conservador del Plan de París, ya que entonces no existía ningún plan de conjunto de la ciudad con carácter oficial. Disponía de cuatro geómetras titulares y de un geómetra verificador en calidad de auxiliares. Dependía de la Oficina de la Red Viaria de París, perteneciente a la misma división que los Servicios de Puentes y Calzadas y la Red Viaria Vecinal, de Aguas y de Pavimentos de París: Arquitectura y Obras.

Gracias a su costumbre de estudiar todos los asuntos no sólo con los Jefes de Servicio o empleados superiores, sino también (especialmente para las cuestiones técnicas) con los agentes que los gestionaban o ejecutaban bajo sus órdenes; gracias a su dilatada sabiduría práctica sobre las personas y sobre el mejor rendimiento que se podía obtener de cada una de ellas, no pude dejar de percibir en seguida y anotar en mi espíritu a aquel hombre, cuyas respuestas a mis preguntas eran siempre claras, precisas y lógicas. Tras descubrir, bajo su apariencia tosca y su aspecto poco simpático, casi desagradable, un instrumento valioso para quien supiera utilizarlo, especialmente en cuestiones de su competencia, me hice el propósito de convertir al señor Deschamps en mi auxiliar inmediato para la parte principal, y ciertamente la más ardua, del gran trabajo cuya carga yo había asumido: en primer lugar, definir todo el sistema de vías magistrales que deberían trazarse en París para llevar a cabo el programa del Emperador, en el cual el Boulevard de Strasbourg y las secciones apenas abiertas de la prolongación de la Rue de Rivoli, entre el Louvre y el Ayuntamiento, no eran más que los inicios; así como para, posteriormente, durante la ejecución de este vasto programa, estudiar minuciosamente en todos los detalles el trazado de cada sección, determinar sobre el terreno las propiedades a ocupar y, finalmente, establecer su valor.

Mi organización del servicio

En espera de que se creara el Servicio donde me proponía concentrar por separado, bajo la dirección del señor Deschamps y sin otro intermediario, las múltiples atribuciones de la Oficina para los Grandes Viales de París considerablemente ampliadas, empecé por subdividir dicha Oficina, muy cargada ya de trabajo. En una primera división situé la Policía de la Vía Pública de París, y en una segunda, el Plan de París. Con vistas a engrandecer la situación del Conservador, lo nombré Jefe de dicho Plan, manteniendo su titulación especial y sus funciones técnicas al frente de los geómetras del Ayuntamiento.

Provisionalmente, los Comisarios de los doce distritos de aquel entonces, así como los doce Comisarios Adjuntos de Viales y los dos Inspectores de División de Viales encargados de controlar su trabajo, todos ellos arquitectos, quedaron bajo la autoridad de la primera Oficina.

Los dos Inspectores de División de Viales eran los señores Charle y Lepage.

Los Comisarios de Viales eran: los señores Levicomte, Moreau–Vestier, Delagenière, Lesueur, Eck, Chaudesaigues, Van Cleemputte, Dupeyrat y Bourgeois. Dos de ellos se encargaban excepcionalmente de dos distritos en vez de uno solo.

Los doce Comisarios Adjuntos de Viales eran: los señores Brugère, Finiels, Dumas de Culture, Lehöene, Peise, Perodeau, Magne, Marcel, Vigoreux, Roussille, Blosse y Delamorinière. Poco después, los señores Finiels y Peise sustituyeron a los señores Eck y Bourgeois.

En cuanto al Servicio Técnico, los auxiliares del Sr. Deschamps eran: los señores Lazare, Pozier, Montry y Berger (geómetras titulares) y Picard–Dobrée (geómetra verificador).

En 1859, en el momento de la anexión a París de algunos territorios de la zona suburbana que lo rodeaban (desde la antigua muralla de Octroi, que representaba los límites hasta las fortificaciones) y también en el momento de la reconstrucción de todos los Servicos Municipales sobre nuevas bases, fundé la Dirección del Plan de París. Estaba formada por tres Oficinas, entre las cuales distribuí en primer lugar las atribuciones de los antiguos servicios, abarcando ya veinte distritos en vez de doce, y luego las referidas a la Vialidad Menor de París, que por medio de un decreto de 1859 pasaron de la Prefectura de Policía a la Prefectura del Sena.

Los servicios técnicos externos vinculados a dicha Dirección estaban compuestos del siguiente modo:

Servicio Topográfico: 1°) Un Jefe Geómetra y seis geómetras; 2°) Cuatro Jefes Geómetras y ocho geómetras para los trabajos extraordinarios.

Servicio de Vialidad: 1°) Cinco Inspectores de División de Viales encargados de cuatro distritos cada uno de ellos; 2°) Veinte Comisarios de Distrito de Viales y veinte Comisarios Adjuntos.

La construcción y reparación de fosas sépticas fue puesta bajo la vigilancia de un Inspector de División de Viales especial, ayudado por diez Inspectores Adjuntos.

Sólo entonces el señor Deschamps, nombrado Jefe de esta gran organización, tuvo dentro de mi administración el rango que yo le destinaba y que a los ojos de todo el mundo merecía por su forma de secundarme durante estos últimos seis años en las operaciones más importantes y delicadas de mi tarea.

Fueron los geómetras del Servicio Topográfico extraordinario quienes trazaron los planos de las nuevas vías urbanas y de aquellos edificios cuya expropiación resultaba necesaria para dar paso a dichas vías y para garantizar la construcción de edificios convenientes y salubres junto a ellas.

Fueron los Comisarios de Viales quienes, una vez decididas y sentenciadas las expropiaciones, hicieron los peritajes que permitieron al Consejo Municipal establecer las indemnizaciones para los propietarios y los inquilinos deshauciados, y también fijar los precios de los materiales de derribo, así como de los solares destinados a la reventa.

Sin embargo, la actuación de esta Oficina de Vialidad, de las dos Oficinas que se repartieron sus atribuciones y, finalmente, de la Dirección del Plan de París, no fue más allá.

Fue el Servicio de Hacienda del Ayuntamiento, que formaba parte de la División de la Administración Departamental y Comunal y de la Dirección de Asuntos Municipales, quien se encargó en todo momento de iniciar y proseguir los procesos de expropiación y deshaucio, de todas las formalidades requeridas para reglamentar el resultado, de efectuar los pagos (amigable o judicialmente) de todo tipo de indemnizaciones, de propiciar la venta (amistosamente o por vía de adjudicación, seguida en la mayoría de los casos de la venta de los materiales de derribo) de los solares libres fuera de los límites de las vías públicas antiguas y nuevas. También debía instruir y someter a todas las aprobaciones de derecho los contratos de concesión directa de algunos trabajos de excavación que el Ayuntamiento no quería o no podía realizar directamente y que no podían concederse por adjudicación.

En una palabra, a través de este Servicio de Hacienda fueron realizadas y concluidas todas aquellas operaciones que levantaron tantos ataques violentos e injustos contra mi administración y que provocaron odiosas calumnias contra mi persona, menos excusables, si cabe, por el hecho conocido por todo el mundo de que el Prefecto, antes o durante mi mandato como edil de París, nunca tomó parte directamente en las diversas negociaciones, que fueron sometidas a los numerosos controles que estas operaciones requirieron, tal como veremos más adelante. Incluso me abstuve de hacer ningún tipo de recomendación especial a quien sea que fuere.

Sin embargo, debía estar seguro de los Jefes del Servicio del Plan de París, así como del Jefe de esta importante oficina. Efectivamente, hasta el momento en que un proyecto fuera expuesto al público, era importante proteger de cualquier indiscreción el trazado preciso de dicha vía y el perímetro de las expropiaciones a que daría lugar. Ello significaba no facilitar a los especuladores los medios para que se aprovecharan, sin riesgo alguno, de la ignorancia de los interesados, así como no dar tiempo a estos últimos para preparar los fraudes mediante los cuales tantos propietarios, y sobre todo arrendatarios poco delicados, han obtenido, de tribunales un tanto complacientes, indemnizaciones desorbitadas en perjuicio del Ayuntamiento, es decir, del conjunto de la población. El significado de esta palabra no es excesivo, puesto que tuve que protegerme contra las operaciones de un tribunal del cual formaban parte algunos expropiados, naturalmente favorables a cualquier exageración de las indemnizaciones impuestas a otras víctimas de la utilidad pública, como desquite.

No es necesario añadir que el trabajo de los geómetras en la parcelación de los solares que se deberían venderse y el de los Comisarios de Viales en todos los peritajes y estimaciones debían ser dirigidos, controlados o incluso rectificados, en caso necesario, por un funcionario inaccesible a cualquier tipo de influencia externa, reconocido como tal por sus subordinados, a quienes debía controlar, fueran más o menos importantes, con igual firmeza.

Ese funcionario fue el señor Deschamps. Murió pobre, hacia 1880, en una situación poco lucrativa, pero honorable, que le conseguí para así mejorar en algo su jubilación, sufragada por el Ayuntamiento a partir de 1870.

Por otra parte, el personal constituido por los geómetras y los Comisarios de Viales, seleccionados en todos los casos con sumo cuidado, ofrecía en sí mismo todas las garantías contra cualquier connivencia con los especuladores, al acecho de cualquier ocasión para lucrarse. No podría hacer la lista, extremadamente numerosa, de los arquitectos de prestigio que figuraban entre este doble personal de élite. Se comprenderá perfectamente cómo se componían los dos servicios si digo que el señor Lesueur, miembro del Instituto y arquitecto, que realizó la reconstrucción del Ayuntamiento con la colaboración del señor Godde bajo la administración del señor Conde de Rambuteau, tenía al inicio de mi administración las funciones de Comisario de Viales del Distrito VI del París antiguo. Conservó tales funciones hasta 1859, y fue uno de los cinco Inspectores de División de Viales que nombré en la gran ciudad.

Los señores Charles y Lepage ocupaban en 1853, y conservaron hasta 1859, los dos puestos de Inspectores de División de Viales, entre los cuales se repartía el control del trabajo de los Comisarios de los doce distritos del París de esa época.

Los señores Lesueur, Van Cleemputte y Levicomte fueron, junto a ellos, los Inspectores de División de Viales de mi nueva organización, en la que muy pronto el señor Magne sustituyó al Señor. Charles.

La Oficina de la Red Viaria, que en 1853 estaba dirigida por el respetable señor Chantelot con una integridad fuera de toda sospecha, estaba formada en la División del señor Trémisot -quien fue sustituido, como se recordará, al ser nombrado Tesorero del Ayuntamiento- por el señor Tronchon, Consejero Municipal. Junto a ella había aquellas Oficinas cuyas atribuciones respectivas eran no sólo la Pavimentación de París, sino también las vías públicas del resto del Departamento: las Rutas Imperiales y Departamentales; todas las categorías de caminos vecinales; los ríos navegables y los canales, al Norte, al Sur y dentro de París; las Aguas, las Alcantarillas, la Limpieza del Alcantarillado, además de todo el Servicio de Arquitectura y el de Obras.

De todos modos, la Oficina del señor Chantelot -quien a partir de 1854 dejó el Servicio del Plan de París- únicamente tuvo dentro de sus atribuciones, en lo que concierne a la Red Viaria de París y hasta su desaparición en 1859, aquellos asuntos cuyos objetivos eran el establecimiento, la mejora y la conservación de los bulevares, calles y plazas públicas de la capital, además de la preparación de proyectos para nuevas vías, y todo lo que ello comportaba: la concesión de las alineaciones y permisos de construcción junto a esas vías y las antiguas, así como el control de las construcciones en curso y la persecución de las contravenciones cometidas: en una palabra, la aplicación de la Ley de la Vivienda. Los arquitectos dependían de esta Oficina, al igual que la de los Ingenieros del Servicio Municipal, que era la Oficina encargada de la Pavimentación de París, de las Aguas y de las Alcantarillas.

La Prefectura de Policía se encargaba, en aplicación del Decreto del 12 de Messidor, del año VIII, de la reglamentación y vigilancia de la circulación en todas las vías públicas de París y del Departamento; de la limpieza, riego y alumbrado de las de París; al mismo tiempo que de la expedición de permisos para voladizos, escaparates y otras cosas por el estilo.

Para distinguir las distintas competencias, las correspondientes a la Prefectura del Sena eran denominadas "Servicio de Gran Vialidad". Todas las demás constituían el "Servicio de Pequeña Vialidad", debido a una falsa aplicación de ambos términos.

En efecto, la Gran Vialidad es el régimen especial en el que se sitúan, en nuestra legislación, las carreteras del Estado y de los Departamentos. La jurisdicción de los Consejos de Prefectura es la que caracteriza a este régimen, del cual dependen, en virtud de una excepción comprensible aunque única, todas las vías públicas de París, sin distinción alguna. La Pequeña Vialidad corresponde al régimen exclusivamente municipal y a la jurisdicción de los Tribunales de Policía Simple, que se aplican a las vías interiores de las demás ciudades, a excepción de los tramos de carreteras y de todos los caminos vecinales, sea cual sea su clasificación.

A partir de 1860, las profundas modificaciones del Decreto de Messidor, destinadas a poner fin a los conflictos entre ambas Prefecturas, llevó a la desaparición de la anomalía que acabo de señalar, concentrando en el Ayuntamiento todas las atribuciones relativas a la red viaria.

En la nueva organización de la Prefectura del Sena, entonces reforzada, repartí dichas atribuciones, bajo la autoridad del señor Deschamps, entre las tres Oficinas de su nuevo Servicio.

La primera de ellas se ocupó del Plan; del estudio de las alineaciones y las excavaciones; y de la parcelación de los solares destinados a la reventa junto a las vías públicas, nuevas y antiguas.

La segunda se ocupó de los permisos viarios de cualquier índole; de la represión de cualquier tipo de contravención; de la denominación de las vías públicas; de la numeración de los edificios; de los edificios en peligro, y de las obras.

La tercera se ocupó de las viviendas insalubres y de las fosas sépticas.

Triangulación, levantamiento y nivelación de la ciudad

Para dotar de una existencia real a este Plan no esperé a la organización definitiva del Servicio del Plan, tal como lo había concebido desde el principio, abarcando al mismo tiempo la Topografía y la Red Viaria de París con el doble personal de Geómetras y de Arquitectos de Viales del Ayuntamiento como auxiliares. No existía todavía ninguna organización de conjunto, y apenas si se componía únicamente de una serie de planes parciales de alineación de las diversas vías públicas, sin ningún vínculo ni concordancia entre ellos.

A este respecto, hice que el señor Deschamps redactara ante todo un proyecto de triangulación del suelo de París delimitado por el recinto de la Muralla de Octroi, que por aquel entonces representaba los límites de la ciudad. Tras la anexión a París de las zonas suburbanas, este trabajo fue ampliado hasta el recinto de las fortificaciones. El Consejo Municipal, consciente del problema, reconoció la necesidad de esta operación previa, muy costosa, propuesta en vistas a la ejecución del Plan de conjunto de París del que nadie podía rebatir su utilidad o incluso su urgencia, y me concedió los créditos que me hacían falta.

La triangulación del viejo París duró más de un año. Dicha triangulación llevó a la construcción, en todos los puntos indicados por el proyecto del señor Deschamps, de unos postes de madera que muchas personas deben recordar todavía (uno de ellos, situado en la esquina de la Rue Druot y el Boulevard Montparnasse, entristeció la mirada de los peatones durante mucho tiempo). Estos postes, más altos que los tejados de los edificios más altos, sostenían una estrecha plataforma desde donde mis más hábiles geómetras pudieron medir, siguiendo el método de la triangulación y con instrumentos de precisión muy perfeccionados, los ángulos formados por los lados de cada uno de los triángulos determinados sobre el terreno por la prolongación de los ejes centrales de estos postes provisionales. Al mismo tiempo, los auxiliares comprobaban la longitud exacta de los lados, midiéndolos varias veces con cadenas agrimensoras, y de las distancias que separaban los postes. Con este propósito, dichos postes habían sido colocados en los puntos de intersección de las vías o tramos de vías absolutamente rectos.

Una vez terminadas y minuciosamente verificadas todas las fases de esta operación capital, levantamos un plano detallado de los espacios, edificados o no, limitados por los lados de cada triángulo, es decir, de los edificios, solares o vías públicas inscritos en su perímetro, y por medio de las coincidencias entre éstos de un triángulo a otro se demostró la precisión del primer trabajo.

Fue entonces cuando el señor Deschamps, al disponer de todos los elementos que nos faltaban, pudo trazar el plan general con irreprochable exactitud, con lo que su trabajo se convirtió en un documento muy valioso.

En primer lugar, puso en relación las alineaciones de las antiguas vías y, sucesivamente, la clasificación y el trazado de las vías públicas nuevas.

Hice grabar este plano a escala 1:5.000 en grandes hojas, donde podían verse con gran claridad todas las indicaciones necesarias para los distintos servicios de mi administración.

La yuxtaposición y el montaje de unos ejemplares de estas numerosas hojas en un tablero con ruedas, situado bien a la vista en medio de mi gabinete de trabajo, formaba un inmenso biombo detrás del sillón de mi despacho, sobre el cual en cualquier momento, sólo con volverme, podía buscar un detalle, controlar determinadas indicaciones o hacer un reconocimiento de las correlaciones topográficas entre los distintos distritos de París. Muy a menudo me he dedicado a meditaciones fructuosas frente a este fiel tablero.

Una reducción a escala 1:10.000 de nuestro nuevo Plan hizo que fuera menos voluminoso, aunque todavía bastante grande (2,50 mts. de ancho por 1,50 mts. de alto).

La edición a escala 1:20.000 era práctica y únicamente para el público.

El original, de unas dimensiones incluso mayores que la primera edición a escala 1:5.000, permitía que el Servicio del Plan indicara sin gran esfuerzo las alineaciones a los constructores de edificios junto a las vías públicas, incluso en aquéllas que todavía no estaban abiertas.

Jamás error alguno puso de manifiesto ningún tipo de inexactitud en el extraordinario trabajo de mis geómetras y de su eminente Jefe.

Pero el hecho de tener una planimetría perfecta de París no me bastaba. Me hacía falta además constatar las ondulaciones del terreno mediante una nivelación general que todavía no había sido realizada. Debía conocer los obstáculos que las notables diferencias de relieve podían oponer a la apertura de las nuevas vías entre los barrios que las nuevas vías trazadas por el Plan del Emperador deberían comunicar. Tuve que encargar la ejecución de este trabajo paralelamente al de la triangulación de París; tomamos como referencia un plano ideal que pasaba 50 metros por encima del nivel normal de las aguas del Canal de Ourcq, en La Villette, situado a 51,49 mts. sobre el nivel del mar, de modo que pudimos calcular fácilmente, a partir de las cotas de nivel registradas en nuestro plano de París, la altura absoluta de cada uno de los puntos de la ciudad.

Me resultó fácil que fuera admitida la necesidad de esta segunda operación mediante el ejemplo de las equivocaciones a que nos expusimos en proyectos adaptados a la ligera en planos sin cotas de altura, que llevaron a la cruel decepción que tuvo recientemente la Administración Municipal, cuando se abrió la prolongación de la Rue de Rivoli, desde el Passage Delorme hasta la Plaza del Ayuntamiento, y se chocó en el último tramo con la pequeña loma de Saint–Jacques–la–Boucherie, que sólo pudo ser salvada por medio de trabajos imprevistos y arrastrando consecuencias muy onerosas.

Efectivamente, no bastaba con una zanja de varios metros de profundidad para el paso de esta nueva vía. Hacía falta conectarla con las calles transversales que la cruzaban, y para ello modificar el

nivel de todo un barrio, el de Arcis, muy populoso y comercial a causa de la vecindad del mercado de Les Halles; por tanto, era necesaria también la demolición indiscriminada de los edificios allí existentes. Además, hacía falta reconstruir el Puente de Notre–Dame, cuyas rampas eran demasiado dificultosas, para obtener un acceso fácil desde la Rue de Saint–Martin, situada a un nivel más bajo, así como también reordenar a ambas orillas del río los muelles adyacentes y modificar el perfil de la Rue de la Cité y del Petit–Pont.

En cuanto a la Tour Saint–Jacques–la–Boucherie, situada en el punto culminante de la colina, era indispensable resituarla, y por tanto hacer obras en ella: un trabajo muy delicado. En primer lugar, tuvimos que mantenerla erguida y protegerla de cualquier derrumbe, y luego colocarla al mismo nivel sobre un nuevo plano inferior, por medio de cuatro pilares resistentes y cuatro arcadas en los cuatro lados, donde coloqué la estatua de Pascal en recuerdo de las experiencias relativas a la gravedad y a la caída de los cuerpos realizadas por él en esa torre.

Las obras arquitectónicas que incumbían a mi administración no eran ciertamente de las menos arduas ni menos curiosas que yo haya realizado.

La disminución de la altura del Pont de Notre–Dame, con sus consecuencias, marcó mi iniciación en las Grandes Obras Públicas, del mismo modo que las operaciones complementarias de la apertura de la prolongación de la Rue de Rivoli y las obras para despejar el mercado de Les Halles Centrales marcaron mi iniciación en aquellas grandes empresas cuyo objetivo era la mejora de las vías públicas. El desengaño del Ayuntamiento antes referido significó para el Emperador una ocasión para decidir el relevo del señor Berger por un Prefecto y mi nombramiento como agente ejecutivo de los proyectos de transformación de París concebidos por Su Majestad.

Mis primeras operaciones de vialidad

Es preciso ahora remontarse hasta 1849, durante las dificultades de mi misión en este Departamento. Con fecha del 4 de octubre, fue promulgada la Ley que ratificaba el tratado firmado el 2 de agosto entre el Estado y el Ayuntamiento, referente a ciertas operaciones complejas que más tarde, bajo el título de "Prolongación de la Rue de Rivoli", agrupé en la Primera Red de las Nuevas Vías Urbanas del París transformado.

Estas operaciones comprendían:

1°) Despejar completamente y nivelar el espacio que aislaba el Palais des Tuileries del Palais du Louvre, completado tan sólo durante mi administración.

2°) Ampliar a una anchura de 22 mts. el tramo de la Rue de Rivoli comprendido entre el Passage Delorme y la Rue de la Bibliothèque, en vistas a la construcción del ala derecha del Louvre, terminada en 1853.

Por medio de un Decreto del 23 de diciembre de 1852, la ejecución (empezada en 1853 y terminada por mí en 1854) del tramo de esta vía entre la Rue de la Bibliothèque y la Rue des Poulies,

o la Place du Louvre, fue declarada de utilidad pública, y fue prescrita en él la construcción de edificios uniformes con arcadas.

El mismo decreto declaró de utilidad pública la ampliación de la Place du Louvre y de la Place Saint–Germain l'Auxerrois, y en ellas se prescribió el levantamiento, con una arquitectura homogénea y decorativa, de los edificios a ambos lados de estas dos plazas unidas a la columnata del Louvre.

Durante mi administración, otro decreto, del 15 de noviembre de 1853, autorizó el ensanchamiento de la Rue Échelle, la Rue Rohan y algunos tramos de la Rue de Saint-Honoré y la Rue Richelieu que bordeaban el Teatro de Francia, donde la Avenue Napoleon (hoy Avenue de l'Ópera) representó la culminación de una limpieza perfecta, y más allá, de la Rue Coq Saint– Honoré (Rue Marengo), la Rue de l'Óratoire y la Rue des Poulies (Rue du Louvre).

Más adelante explicaré en qué proporciones participaron el Estado y el Ayuntamiento en estas diversas operaciones.

La prolongación de la Rue de Rivoli, desde la Place du Louvre hasta la Plaza del Ayuntamiento, llevada a cabo solamente por el Ayuntamiento, dio lugar a la Ley del 4 de agosto de 1851, la cual, para favorecer la construcción de edificios con la máxima altura a ambos lados de este tercer tramo, les concedió una exención de impuestos durante veinte años.

Cuando fue reconocida la necesidad de ampliar considerablemente las expropiaciones previstas en el proyecto primitivo, a fin de desnivelar los alrededores de la Tour Saint–Jacques, un decreto del 26 de julio de 1852 les dio autorización; posteriormente fueron prometidas al Ayuntamiento dos subvenciónes: la primera, de 500.000 francos, afectaba a la reconstrucción del Puente de Notre-Dame, de acuerdo con las conclusiones de una comisión especial encargada por el Emperador para informarle de las dificultades inesperadas que pudieran surgir sobre este particular.

Un decreto del 19 de febrero de 1853 declaró de utilidad pública el ensanchamiento de la Plaza del Ayuntamiento, hasta entonces llamada Place de Grève.

Yo mismo me encargué de estas operaciones complementarias, las primeras de las cuales fueron, como ya he dicho, muy arduas.

Para completar el ensanchamiento, sometí al Consejo Municipal una serie de disposiciones, estudiadas con mucho cuidado por mí mismo y para dar un carácter monumental a los accesos al Ayuntamiento, particularmente para la apertura, en el eje de su edificio central, de una avenida con dos hileras de árboles desde la transformada Place du Châtelet.

Se reservaron espacios a derecha e izquierda de esta gran vía para dos edificios simétricos, frente al Palacio Municipal, que irían flanqueados por dos edificios de arquitectura uniforme, con destino a la Administración de Arbitrios y a los Archivos del Ayuntamiento el primero de ellos, y a la Administración de la Asistencia Pública el segundo. Más arriba, esta avenida debía ser bordeada a su derecha por el Square Saint–Jacques, a su izquierda por el Teatro Lírico (destinado actualmente a la Opera Cómica) y en frente por el Théatre du Châtelet, en la plaza que lleva su nombre, la cual remata la Cámara de Notarios, construida en el punto de confluencia del Boulevard de Sébastopol con la Rue Saint-Denis.

Autorizado por el decreto del 29 de junio de 1854, mi proyecto se encontraba en plena ejecución durante la Exposición Universal de 1855 y el viaje de la Reina Victoria de Inglaterra a Francia. Durante su visita al Ayuntamiento, Su Majestad se dignó permitir que, para perpetuar este recuerdo, se pusiera su nombre a esta nueva avenida una vez terminada.

Por lo que se refiere a la última prolongación de la Rue de Rivoli, fue declarada de utilidad pública por un decreto del 29 de septiembre de 1854. Esta prolongación iba desde la Plaza del Ayuntamiento hasta la Place Birague. La supresión de la Rue Coq Saint–Martin ya había sido autorizada por un primer decreto del 31 de enero. El segundo decreto autorizaba la supresión de la Rue Mauvais–Garçons y de algunos tramos de la Rue Roi de Sicile y la Rue de l'Hôtel de Ville.

De este modo se aseguró la apertura de una gran arteria que enlazaba no sólo el Louvre con el Ayuntamiento, sino también la Place de la Concorde con la Place de la Bastille y la Barrière de l'Étoile con la Place du Trône, por medio de una comunicación directa, espaciosa, monumental y, además, estratégica.

El aislamiento, la recuperación a pie de obra y la restauración de la Tour Saint–Jacques–la–Boucherie costaron 580.000 francos, en números redondos. La reconstrucción del Pont de Notre–Dame, 1.340.000 francos.

La expropiación de los 187 edificios que hacía falta derribar, que ocupaban una superficie de 16.950 metros cuadrados, costó, una vez deducida la reventa de los terrenos y el precio de los materiales de derribo, 9.633.000 francos.

Finalmente, los trabajos suplementarios de los ingenieros ascendieron a 58.000 francos.

El gasto imprevisto del tramo de la Rue de Rivoli comprendido entre las Place du Louvre y la Plaza del Ayuntamiento, tramo que fue abierto por la Administración Municipal sin promesa de subvención alguna por parte del Estado, se elevó por tanto a un total de 11.611.000 francos.

La liquidación del gasto neto de la operación inicial, cuyo presupuesto sólo preveía la demolición de 236 edificios con una superficie de 31.054 metros cuadrados, apenas superaba 18.728.000 francos, incluyendo los trabajos de los ingenieros y, en particular, los del alcantarillado principal.

El gasto de esta operación aumentó en más de su mitad, y superó los 30 millones, 30.637.978 francos para ser exactos.

Las dos subvenciones del Estado sumaban 1.500.000 francos, lo que redujo el total del gasto a 29.137.978 francos.

Podemos ver, por tanto, en qué proporción tan cuantiosa quedaron agravadas al final las previsiones de la Administración Municipal a causa de los defectos previos de nivelación de los barrios antiguos que había que atravesar.

La operación de limpieza de los alrededores del Ayuntamiento y la apertura del último tramo de la Rue de Rivoli, junto con la del Boulevard du Centre, reunidas en una sola operación financiera debido a la subvención de un tercio del gasto total de las tres obras acordada por el Estado (con un límite de 3.500.000 francos), no costaron menos de 18.126.190 francos.

Despejar el perímetro de Les Halles Centrales, cosa que iba estrechamente ligada a la ejecución de la prolongación de esta parte de la Rue de Rivoli, al principio sólo había ocasionado el derribo de 147 edificios, que ocupaban 17.493 metros cuadrados. La expropiación, una vez realizadas todas las deducciones, costó 14.688.051 francos. Sin embargo, el abandono del proyecto de construcción inicial y la adopción de un nuevo proyecto, con un coste de varios millones menos, aunque mucho más amplio, que comprendía dos grupos de pabellones de hierro divididos por calles abiertas, separados entre sí, de norte a sur, por una ancha vía central, y circunscritos por calles de aislamiento de 20 metros, exigió la ampliación, en proporciones bastante importantes, del perímetro que al principio se había considerado suficiente.

Para completarlo, tuve que hacer desaparecer ante todo otros 180 edificios, que ocupaban 12.052 metros cuadrados, y cuya expropiación dobló el gasto neto ya consumido, aumentándolo en 14.680.840,76 francos, los cuales no incluían los trabajos de los ingenieros, previstos en un millón y que al final ascendieron a 1.339.511,26 francos.

Las tres cantidades suman un total de 30.708.403,02 francos.

Y eso no es todo: un decreto del 21 de junio de 1854 declaró de utilidad pública la apertura de:

1°) Una calle de 20 metros de ancho, la Rue du Pont–Neuf, que debía ir de un extremo de la Vía Central –la Rue Baltard, ya conectada a través de la Rue Saint–Honoré con el barrio del Palais Royal– hasta la Place de Trois–Maries, siguiendo el Pont, de donde parte la Rue de la Monnaie en la dirección del cuerpo del pabellón actualmente unido a la antigua Lonja del Trigo, transformada en Bolsa de Comercio.

2°) Una segunda calle, también de 20 metros de ancho, la Rue des Halles, que debía ir en diagonal hasta el Pont au Change siguiendo el segundo tramo, ya ampliado con este fin, de la Rue Saint–Denis, entre la Rue de Rivoli y la Place du Châtelet.

Esta segunda calle completó una fácil comunicación, a través de la Rue Montmartre, que también sigue una diagonal, desde la línea de los boulevards interiores de la Rive Droite hasta la Pointe Saint–Eustache. La Rue Baltard la prolonga a través de Les Halles, barrio donde la actividad parisina se hace más intensa. Desde ahí se accede radialmente hasta el Ayuntamiento, la Prefectura de Policía, las Cortes y la aglomeración de Tribunales de la Cité, y luego hasta la Rive Gauche, hacia el centro de la vida de los estudios, el reino de las escuelas, el Luxembourg, etc.

Más allá de Les Halles, y debido al ensanchamiento de la antigua calle que forma la prolongación de la Rue Rambuteau, desde la Pointe Saint–Eustache hasta la Rue du Louvre, entre la iglesia y el segundo cuerpo de pabellones, esperaba poder establecer una gran vía que partiera de la intersección entre la prolongación de la Rue Rambuteau, la Rue du Louvre y la Rue de la Coquillère, y que desembocara en el cruce entre la Rue de Valois y la Rue Saint–Honoré. De este modo hubiera creado otra gran comunicación en diagonal, casi directa, desde la Place du Château–d'Eau hasta la Place du Palais–Royal, pasando por la Rue Turbigo.

Recomiendo esta obra a nuestros ediles presentes y futuros, por ser muy útil.

Obtuve la aportación del Estado hasta una tercera parte del gasto neto de las nuevas vías, sin exceder los 3.000.000 francos, aprobadas por el decreto del 21 de junio de 1854; a su término se elevó

a 13.651.367,82 francos e hizo que el coste global del emplazamiento de Les Halles Centrales y de las operaciones destinadas a despejar sus alrededores se elevara a 44.359.770,84 francos.

El Ayuntamiento no fue tan maltratado en la reglamentación de los gastos de la partida relativa a la prolongación de la Rue de Rivoli, comprendida entre el Passage Delorme y la Place du Louvre y llamada "de las Arcadas" por la obligación impuesta a los constructores de levantar nuevos edificios en estos dos tramos, y de respetar la arquitectura simétrica y las galerías de la antigua calle, de la época de Napoleón I.

El Estado asumió el gasto sin fijar ningún límite máximo:

1°) Dos tercios del coste neto del tramo que va desde el Passage Delorme hasta la Rue de la Bibliothèque, incluyendo las operaciones para despejar el Carrusel y todo el espacio comprendido entre el Palais des Tuileries y el del Louvre, así como los alrededores del Théatre Français y del Palais-Royal.

2°) La mitad de los gastos del tramo siguiente, cuyas operaciones complementarias eran mucho menos costosas.

La apertura del nuevo tramo tan sólo había exigido el derribo de 47 edificios, con una superficie total de de 7.636 metros cuadrados, y la del segundo tramo se hizo a costa de otros 20 edificios, con sólo 3.718 metros cuadrados de superficie, además de los terrenos provinentes de la antigua Caja de Amortización y del Hôtel de Angevilliers, ambos propiedad del Estado y ya derribados.

Las operaciones complementarias que hice ejecutar requirieron la expropiación de 104 edificios, por una parte, y de otros 68 por otra.

El gasto total se elevó a 36.498.706,30 francos, a saber:

- Respecto al primer tramo, 24.319.505,11 francos en el capítulo de las expropiaciones y 297.192,65 francos por gastos de nivelación (de los cuales 210.000 corresponden a la Place du Carrusel), de vialidad, de aceras, de alcantarillado, de iluminación, etc. Total: 24.616.697,76 francos.

- Respecto al segundo tramo, 11.710.787, 44 francos en el capítulo de las expropiaciones y 171.221.10 francos por trabajos de otras características. Total: 11.882.008,54 francos.

El Estado se apropió, por un importe total de 15.500.000 francos, de los terrenos provenientes de las expropiaciones efectuadas en la primera operación, que requería la unión del Louvre con las Tuileries. Ello redujo la carga del gasto de 9.616.197,76 francos a dos tercios, es decir, 6.077.798, 50 francos, para el Tesoro Público y un tercio, es decir, tan sólo 3.038.899,25 francos, para las Arcas Municipales.

El reparto a medias de los gastos netos de la segunda operación representó para cada una de las partes la cantidad de 5.941.004,27 francos.

En resumen, las subvenciones del Estado ascendieron a 12.018.802,77 francos, mientras que el gasto a cargo del Ayuntamiento, para los dos tramos, fue de 8.979.903,52 francos. Era de justicia: el interés del Estado en las operaciones llevadas a cabo en el primer tramo era evidentemente mucho mayor que el del Ayuntamiento.

Las generaciones actuales ni siquiera se preguntan cómo era esta parte de París antes de su completa transformación entre 1852 y 1854.

Ignoran que el primer tramo de la Rue de Rivoli, que bordea el Jardin des Tuileries, terminaba repentinamente después del Pabellón de Marsan y el Passage Delorme. Más allá había un barrio inmundo, formado por edificios sórdidos y jalonado por callejuelas estrechas, que se extendía desde la Rue Saint–Honoré hasta la Place du Carrusel, la cual llenaba en su mayor parte. Ocupaba casi toda la superficie actual del Palais-Royal y continuaba luego sin interrupción a lo largo del Louvre, rodeándolo por el oeste y por el norte, hasta la llamada Plaza de la Columnata, obstruida de esta forma por edificaciones innobles, para conectarse con los barrios igualmente impracticables para la circulación que se extendían hasta la mezquina Place de Grève. Allí se levantaba el Ayuntamiento, reconstruido por los Sres. Lesueur y Godde bajo el mandato del Sr. Conde de Rambuteau.

En la actualidad, ¿quién, entre nuestros contemporáneos, recuerda la Rue Saint–Nicaise, la Rue Doyenné, la Rue Chartres, donde había el antiguo Vaudeville (un tugurio), la Rue Saint–Thomas–du–Louvre, la Rue du Musée (anteriormente Froid–Manteau), por una parte; la Rue Levêque, la Rue des Remparts, la Rue Pierre Lescot (me refiero a la antigua calle; este famoso arquitecto da nombre a una de las grandes vías que bordean actualmente Les Halles Centrales), la Rue Chantre, la Rue de la Bibliothèque y la Rue des Poulies, por otra; y más lejos, la Rue Fossés, la Rue Saint–Germain–l'Auxerrois, la Rue Chilpéric, la Rue Tirechappe, la Rue des Orties, la Rue Jean–Pain-Mollet, la Rue de l'Arche–Marion, la Rue Chevalier–du–Guet, la Rue Perrin–Gasselin, la Rue des Mauvaises–Paroles, la Rue Limace, la Rue de la Friperie, la Rue des Fourreurs, la Rue de la Tixeranderie, etc.?

Delante del Ayuntamiento, en el tramo que separaba la antigua Place du Châtelet y el espacio irregular conocido como Place de Grève, la mirada se sentía afligida por horribles cloacas denominadas Rue de la Tannerie, Rue de la Vieille Tannerie, Rue de la Vannerie, la vieja Place aux Veaux, la Rue Saint–Jerôme, la Rue de la Vieille Lanterne, la Rue de la Tuerie, la Rue des Teinturiers, etc. Esta última era tan estrecha que la carcomida fachada de una de las casas, hecha con traviesas de madera rellenadas con yeso, intentó en vano derrumbarse: sólo pudo apoyarse en la fachada de la casa de enfrente.

¡Y qué gente vivía en esos barrios!

¡No! Quienes no han recorrido el viejo París de aquella época de un extremo a otro como yo he hecho no pueden hacerse una idea justa, a pesar de lo que por fuerza ha permanecido. Así pues, que no regateen nada para su mejora y, por lentos que puedan ser sus efectos; después de treinta años, las obligaciones derivadas de la Ley de Alineaciones y de la Ley de Edificios, por un lado, y las exigencias de un público cada vez más difícil, por el otro, han producido necesariamente felices cambios.

Sin embargo, entre algunos arqueólogos que se creen mejor informados, se ha puesto de moda una admiración confiada hacia ese viejo París, que, por cierto, sólo han conocido a través de libros especializados o de antiguas colecciones de dibujos y grabados, y lamentan la forma en que ha "revuelto" París el Barón Haussmann, por quien sienten, al igual que por sus obras, un profundo desprecio.

El hecho de que las estrechas y tortuosas calles del centro fuesen, sobre todo, casi impenetrables para la circulación, sucias, pestilentes y malsanas, no les preocupa en absoluto.

Que nuestras aperturas y nuestros "pretendidos embellecimientos" hayan sido capaces de dotar a los barrios, nuevos y viejos, de espacio, aire, luz, zonas verdes y flores, en una palabra, de todo lo que genera salubridad al mismo tiempo que alegra la vista, es un buen negocio, pero, en cualquier caso, no para ellos.

Sin embargo, ¡buenas gentes que desde el fondo de vuestras bibliotecas parece que no habéis visto nada, citad al menos un monumento antiguo digno de interés, un edificio valioso para el arte, curioso por sus recuerdos, que mi administración haya destruido, o del que no se haya ocupado, al menos, para despejar su entorno y darle el máximo relieve y posibles perspectivas adecuadas!

¿Y la compra del Hôtel Carnavalet, que yo mismo encargué para asegurar su conservación y crear por entero un Museo Histórico de París? ¿La han olvidado ustedes?

Las operaciones de vialidad complementaria en la primera prolongación de la Rue de Rivoli, y las de limpieza de los alrededores de Les Halles Centrales, que me correspondían a mí desde el inicio de mi administración, requirieron, como hemos visto anteriormente, trabajos muy difíciles y delicados, y unos gastos tan considerables como imprevistos. El de la apertura de las nuevas vías trazadas por el mismo Emperador sobre uno de esos planos de París, cuya exactitud era aproximada, que yo tenía por misión realizar y que constituía el principal documento de la transformación de su capital, complicó especialmente el estudio laborioso al que yo ante todo me debía.

En efecto, me hacía falta penetrar en el pensamiento inspirador del soberano respecto a la concepción de la primera red de nuevas vías por abrir, de acuerdo con su plan global; reconocer sus modificaciones en las direcciones, exigidas en algunas vías a causa de un mejor conocimiento del relieve del terreno de la ciudad o por cualquier otra razón particular; señalar algunas lagunas importantes por completar y prever todo aquello que los enlaces de estas nuevas vías con las antiguas podía suponer en concepto de trabajos, a menudo ingratos y siempre costosos.

Y, sin entrar en otros grandes servicios que había que crear o reorganizar, como el de Vialidad, o el de buscar aguas de manantial para traer a París, que encargué al Sr. Belgrand, ¿acaso no debía incorporar a los planes imperiales un Consejo Municipal, hasta el momento reacio a sus seducciones, y asegurar finalmente los recursos necesarios para hacer frente a todos los gastos de esta obra inmensa, de la que acababa de recibir y asumir toda la responsabilidad?

La obligación de remediar las consecuencias del desengaño sufrido por el Ayuntamiento por culpa de la loma de Saint–Jacques–de–la–Boucherie, durante el trazado de su primera gran obra de vialidad, significaba por tanto un desafortunado aumento de diligencias en los inicios de mi prefectura.

(...)

Textos del autor

HAUSSMANN, G.E. *Mémoires* (3 vols.), Paris, 1890-1893.

Textos críticos

AA.VV. *L'oeuvre du Baron Haussmann, Préfet de la Seine (1853-1870)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

AA.VV. *Baron Haussmann*, Paris, 1992.

CHAPMAN J.& R. *The Life and Times of Baron Haussmans. Paris in the Second Empire*, London 1957.

DATO, G. (a cura di) *L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?*, Roma, Officina ed., 1995.

DE MONCAN, P.-MAHOUT, CH., *Le Paris du Baron Haussmans. Paris sous le Second Empire*, Editions SEESAM-ICI,1991.

DES CARS, J.- PINON, P. *Paris-Haussmann*, Paris, Editions du Pavillon de l'Arsenal, 1991.

EARS, I.A. *Napoleon III. L'Architecte et l'Urbaniste de Paris*, Levallois, Centre d'Etudes Napoléoniennes, 1991.

GAIANI, M. (a cura di), *La città senza fine*, Firenze, Alinea ed., 1995.

JORDAN, A.P. *Transforming Paris. The life and labors of Baron Haussmann*, The Free Press, 1995.

LAMEYRE, G. *Haussmann, préfet de Paris,* Paris, 1958.

LONDEI, E.F. *La Parigi di Haussmann*, Roma, Officina, 1982.

PINKNEY, D.H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, Princeton University Press, 1958, 1972.

RÉAU, L. ; LAVEDAN, P. et alt., *L'oeuvre du baron Haussmann,* Paris, 1954.

VAN ZANTEN, D. *Builiding Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital 1830-1870*, Cambridge University Press, 1994.

Gustave EIFFEL
(1832-1923)

Eiffel es el gran exponente europeo de la culminación de las experimentaciones con la fundición y el hierro armado, previas al desarrollo industrializado del hormigón. Su trabajo como constructor abarca todas aquellas producciones requeridas por la sociedad de la segunda mitad del XIX: estaciones ferroviarias, viaductos, gasómetros, grandes naves, puentes. Y con criterios de economía y de racionalidad constructiva, Eiffel da respuesta a estos requerimientos por vía práctica, mediante sus numerosas realizaciones.

Nacido en Digione (Francia), Eiffel se traslada a París una vez finalizados sus estudios primarios. En 1855 obtiene la licenciatura de química con la intención de trabajar en un laboratorio. Sin embargo, debido a desavenencias familiares, en 1856 se ve obligado a incorporarse a una empresa de instalaciones ferroviarias. Hasta 1865, año en que abre su propio despacho, trabaja en numerosos proyectos de ingeniería, asumiendo la dirección de trabajos de cimentación y de montaje de estructuras muy complejas. En 1867, trabajando ya por su cuenta, será el encargado de los cálculos de la estructura de la *Galerie des Machines*, construida para la Exposición Universal de 1867. A partir de entonces inicia una febril actividad constructiva por cuenta propia, levantando todo tipo de estructuras metálicas en Francia, España, Portugal, Indochina y Panamá. En muchas de ellas aplica una de sus principales innovaciones: los cimientos superficiales. Todos estos trabajos van acompañados de una prolífica investigación sobre uniones, formas arqueadas, atirantamientos, sistemas de montaje y pilotes de cimentación. Sus logros más importantes de esta etapa son: el puente Maria Pia, en el Duero, en Oporto (1875), el viaducto de Garabit (1880-84), La Torre Eiffel (1886-89) y los trabajos para las compuertas del canal de Panamá (1887).

A partir de 1890, Eiffel abandona completamente su actividad como constructor de estructuras para dedicarse a los estudios de meteorología y aerodinámica, siendo uno de los primeros científicos que se interesan seriamente por las posibilidades de la aviación.

La torre de trescientos metros

Primera Parte: Orígenes de la torre y normas de ejecución

(EIFFEL, Gustave ; *La Tour de trois cents mètres* (2 vols.), París, 1900. Edición utilizada para la traducción : EIFFEL, Gustave ; "Première Partie - Origines de la tour et principes de l'exécution" en *La Tour de trois cents mètres*, , Paris, J.F. Guyot, DL 1989, pp. 1-13)

1. Proyectos anteriores

Sin remontarse a la Torre de Babel, podemos observar que la idea de construir una torre de gran altura ha obsesionado a los hombres desde hace mucho tiempo.

Esta especie de victoria sobre la terrible ley de la gravedad, que ata al hombre a la tierra, le ha parecido siempre un símbolo de la fuerza y de las dificultades vencidas.

Sin hablar más que de los hechos de nuestro siglo, la *Torre de mil pies,* que doblaba la altura de los monumentos más elevados construidos hasta entonces, se había planteado en la mente de los ingenieros ingleses y americanos como un problema muy tentador para resolver. El reciente empleo del metal en la construcción permitía además abordarlo con posibilidades de éxito.

En efecto, los recursos de la albañilería, desde el punto de vista de la construcción de un edificio muy elevado, son muy limitados. Cuando se aborda esta gran altura de mil pies, las fuerzas de compresión se vuelven tan considerables que nos enfrentamos a imposibilidades prácticas que convierten el edificio proyectado en una quimera irrealizable.

Pero no ocurre lo mismo con el empleo de la fundición, el hierro o el acero, que este siglo ha visto nacer como materiales de construcción y que ha logrado un desarrollo tan considerable. Las resistencias de estos metales pertenecen a un campo mucho más extenso y sus recursos son totalmente distintos.

Además, en 1833, desde su primer empleo en la construcción, el ingeniero inglés Trevithick propuso levantar una inmensa columna calada de fundición de 1.000 pies de altura (304,8 mts.), con 30 metros en la base y 3,6 metros en la cúspide. Pero este proyecto, bastante poco estudiado, ni siquiera empezó a ser ejecutado.

El primer estudio serio se hizo en 1874, con motivo de la exposición de Filadelfia. Se habló más que nunca de la *Torre de mil pies,* cuyo proyecto (descrito en la revista científica *The Nature*) fue

establecido por dos ingenieros americanos de renombre, los señores Clarke y Reeves. Se componía de un cilindro de hierro de 9 metros de diámetro, sostenido por tirantes metálicos dispuestos en todo su perímetro y unidos a una base de 45 metros de diámetro. A pesar de que este proyecto hizo mucho ruido y a pesar del genio innovador del Nuevo Mundo, en el último momento se detuvo su ejecución, ya fuera porque la construcción parecía demasiado atrevida o porque falló el capital. Pero tal concepción ya había entrado en el campo de los ingenieros.

En 1881, el señor Sébillot volvió de América con el dibujo de una torre de hierro de 300 metros coronada por un núcleo eléctrico que debía iluminar París, proyecto sobre cuyo carácter práctico no hace falta insistir.

Los señores Bourdais y Sébillot retomaron conjuntamente la idea de este edificio, pero su *Tour Soleil* estaba hecha con albañilería. El proyecto dio lugar a numerosas objeciones que no hace falta recordar y que son aplicables a cualquier construcción de este tipo.

2. El Monumento de Washington

Para dar una idea de las dificultades que presenta, en términos generales, la ejecución de una torre con albañilería, podemos citar el gran obelisco de piedra conocido como el Monumento de Washington, inaugurado en 1885, que fue en aquella época el monumento más alto del mundo (más tarde se ha construido en Turín la Mole Antonelliana, que tiene más o menos la misma altura).

Esta obra, construida por entero con granito revestido de mármol, tiene una altura de 169,25 metros. Es cuadrada de arriba a bajo. Su base, al nivel de los cimientos, tiene 16,75 metros de lado; por encima del capuchón de aluminio que la corona, cada lado no tiene más que 10,5 metros. El capuchón tiene 16,86 metros de altura. Este obelisco está vaciado en su interior por un espacio rectangular, de modo que el grosor de los muros en la cumbre es de 0,5 metros, y en la base de 4,5 metros. Su oblicuidad en el paramento exterior es de 3,15 metros sobre una altura de 152,40 metros, o sea, de aproximadamente 2 centímetros por metro. El vacío interior incluye un ascensor de vapor, que sirvió para elevar los materiales y sirve ahora para elevar a los visitantes.

El peso de la construcción por encima de los cimientos es de 45.000 toneladas, las cuales, repartidas sobre una base de 223 metros cuadrados, dan un coeficiente de compresión de 20 kg. por centímetro cuadrado.

Si tenemos en cuenta el efecto de un viento de 300 kg. sobre esta construcción, el coeficiente de trabajo debido a este efecto se eleva a 26,5 kg. por centímetro cuadrado.

Este es el límite, incluso si escogemos los materiales y por medio de una ejecución más que cuidadosa, que los ingenieros americanos, que no suelen estar faltos de audacia, no se han atrevido a sobrepasar; han tenido buenas razones para no hacerlo.

El primer proyecto, cuya ejecución se inició en 1848, comprendía una pirámide de 600 pies de altura, es decir, 183 metros, rodeada por un panteón con una columnata que formaba un peristilo. Sin embargo, cuando en 1854 la pirámide llegó a una altura de 46 metros, se apreció que se inclinaba

de una forma tan inquietante que se interrumpieron las obras. No fueron reanudadas hasta 1877. Se redujo en 100 pies la altura asignada inicialmente al monumento y se fijó definitivamente en 169 metros. Luego se rehicieron los cimientos bajo obra. Se ensanchó considerablemente la base, colocando nuevos pilotes de hormigón en el perímetro y hundidos más profundamente con el fin de obtener un asiento total de 38 metros, que convertía la superficie de los cimientos de 600 metros cuadrados en 1.500 metros cuadrados. La presión máxima sobre el lecho inferior de los cimientos no superaba los 6 kg. No obstante, se produjeron todavía algunos asientos más o menos iguales, que a partir de entonces fueron de unos 10 centímetros.

No se reanudaron las obras de la parte superior hasta 1880, tras vencer grandes dificultades. A partir de entonces avanzaron óptimamente, a razón de 30 metros elevados por año, hasta que la obra fue inaugurada el 21 de febrero de 1885.

Los gastos superaron los 7 millones de francos. En cuanto al panteón que debía decorar el edificio, fue eliminado debido al gasto considerable que debía ocasionar.

A pesar de este elevado coste, el edificio es de una simplicidad extrema, puesto que se reduce a un gran obelisco de sólo 170 metros de altura.

3. Conclusión a favor del metal

¿Cuál hubiera sido el precio para una pirámide de 300 metros?

Hemos intentado averiguarlo y, estableciendo un pilar de la misma resistencia para un coeficiente de 30 kg., hemos llegado a un cubo de aproximadamente 70.000 metros, sin contar los cimientos. En cuanto a éstos, el cubo no tiene menos de 38.000 metros; es decir, un total 108.000 metros cúbicos.

Si quisiéramos decorar esta pirámide con un panteón y con ornamentos especiales, habría que aumentar esta cifra en mucho, y renunciamos a establecer un precio ni siquiera aproximado.

En resumen, la dificultad de los cimientos, las peligrosas consecuencias que se podrían derivar, ya sean debidas a asientos desiguales del terreno (asientos que, en el caso de una torre de hierro, no presentan ningún inconveniente serio) o a asientos desiguales de los morteros y de su fraguado insuficiente dentro de estos grandes pilotes, las dificultades y la lentitud de la construcción ocasionadas por la puesta en obra del enorme cubo de albañilería necesario, así como el precio considerable de la obra, en conjunto, nos han convencido de que una torre de albañilería, ya muy difícil de proyectar teóricamente, presentaría en la práctica considerables peligros e inconvenientes, siendo el menor de ellos un gasto completamente desproporcionado con el objetivo a alcanzar. Nos parece pues que el hierro o el acero son los únicos materiales capaces de conducirnos a la solución del problema. Por lo demás, la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento han llevado el uso de la piedra a sus límites extremos de audacia, y no parece posible ir mucho más lejos que nuestros precursores con los mismos materiales, más aún teniendo en cuenta que desde hace mucho tiempo el arte de la construcción no ha hecho progresos notables en este sentido.

Estas son las alturas de los monumentos más altos del mundo existentes en la actualidad:

Columna de la Place Vendôme	45 metros
Columna de la Bastilla	47 "
Torres de Notre-Dame de París	66 "
Panteón	79 "
Capitolio de Washington	93 "
Catedral de Amiens	100 "
Aguja de Los Inválidos	105 "
Cúpula de Milán	109 "
San Pablo de Londres	110 "
Catedral de Chartres	113 "
Torre de San Miguel en Burdeos	113 "
Catedral de Anvers	120 "
San Pedro de Roma	132 "
Torre de San Esteban en Viena	138 "
Catedral de Estrasburgo	142 "
Pirámide de Keops	146 "
Catedral de Rouen	150 "
Catedral de Colonia	156 "
Obelisco de Washington	169 "
Mole Antonelliana de Turín	170 "

Así pues, el edificio, tal como lo preveíamos con su altura inusitada, exigía racionalmente un material, si no nuevo, por lo menos que la industria no hubiese puesto al alcance de los ingenieros y de los arquitectos que nos habían precedido. Este material no podía ser la fundición, puesto que resiste bastante mal todos los esfuerzos que no sean simples compresiones. Sólo podían ser el hierro o el acero, cuyo empleo resuelve los más difíciles problemas de construcción y con los cuales solemos construir, o bien armaduras, o bien puentes con grandes luces, que antaño hubieran parecido totalmente irrealizables.

4. Consideraciones generales sobre los pilares metálicos

A lo largo de mi carrera industrial he tenido ocasión de realizar numerosos estudios sobre pilares metálicos, particularmente en 1869, con el señor Nordling, ingeniero de la Compañía de Orléans. Bajo las órdenes de este eminente ingeniero construí dos de los grandes viaductos de la línea de Commentry a Gannat, el de la Sioule y el de Neuvial.

Los pilares de estos viaductos, cuya parte metálica tiene una altura máxima de 51 metros por encima del basamento de albañilería, estaban formados por columnas de fundición unidas por tirantes de hierro.

Desde entonces he estado vinculado a este tipo de construcciones, aunque sustituyendo la fundición por el hierro, con el fin de aumentar las garantías de solidez.

El tipo de pilares con el cual he sustituido a los anteriores se compone de cuatro grandes cajones cuadrangulares, abiertos por la cara interior del pilar, en los cuales se insertan largas barras de atirantamiento de sección cuadrada, las cuales pueden trabajar igualmente bien tanto a compresión como traccionadas por los esfuerzos del viento.

Este tipo se ha vuelto corriente, y lo he empleado en numerosos viaductos, entre los cuales solamente mencionaré el del puente del Duero en Oporto -cuyo tramo central consta de un arco metálico de 160 metros de luz y 42,5 metros de flecha- y el viaducto de Garabit (Cantal), que atraviesa la Truyère a una altura de 122 metros. Es sabido que este viaducto, de 564 metros de largo, ha sido proyectado según el tipo del puente del Duero, y que su tramo central está formado por un arco parabólico de 165 metros de luz y 57 metros de flecha. Es en esta última obra donde construí el tipo definitivo de pilares, cuya altura alcanza los 61 metros, si consideramos únicamente la parte metálica.

Los pilares constituidos de esta forma tienen mucha rigidez, su mantenimiento es muy fácil, y el conjunto posee un auténtico carácter de fuerza y elegancia.

No obstante, si queremos alcanzar alturas todavía mayores y superar por ejemplo los 100 metros, es necesario modificar el método de construcción. En efecto, si los pies de los pilares alcanzan una anchura de 25 a 30 metros, necesaria para dicha altura, las diagonales del conjunto de tirantes que las unen se vuelven tan largas que, incluso si se disponen en forma de cajón, poseen una eficacia casi ilusoria, al tiempo que su peso se vuelve relativamente muy elevado. Resulta por tanto una gran ventaja deshacerse de estos accesorios y darle al pilar una forma tal que todos los esfuerzos cortantes se concentren en sus aristas. Para ello es conveniente reducirlo a cuatro grandes montantes desprovistos de cualquier entramado de atirantamiento, unidos simplemente por algunas bridas horizontales muy distanciadas.

Si se trata de un pilar que soporta un tablero metálico, y si solamente tomamos en consideración el esfuerzo del viento sobre el tablero por sí solo (el cual será siempre considerable en comparación con el efecto ejercido sobre el pilar), bastará con pasar los dos ejes de los ballesteros por un único punto situado en la parte superior del pilar, con el fin de poder suprimir las barras de atirantamiento de las caras verticales.

Es evidente que en este caso el esfuerzo horizontal del viento podrá descomponerse directamente según los ejes de los ballesteros y que éstos no se verán sometidos a ningún esfuerzo cortante.

Si por el contrario se trata de un pilar de grandes dimensiones, como el de la torre actual, en el cual ya no existen reacciones horizontales del viento sobre el tablero en la cúspide, sino solamente la acción del viento sobre el mismo pilar, todo sucede de forma distinta, y es conveniente, con el fin de suprimir el empleo de las barras de entramado, dar a los montantes cierta curvatura, de modo que las

tangentes a estos montantes, prolongadas hasta puntos situados a la misma altura, se encuentren siempre en el punto de paso de la resultante de las acciones que el viento ejerce sobre la parte del pilar que se encuentra por encima de los puntos considerados.

Finalmente, en caso de que queramos tomar en consideración la acción del viento sobre el tablero superior del viaducto al tiempo que la que sufre el pilar, la curva exterior del pilar será menos pronunciada y se acercará a la línea recta.

Este nuevo sistema de pilares, sin dispositivo de tirantes y con las aristas curvas, ofrece por primera vez una solución completa para pilares de cualquier altura.

5. Anteproyecto de la torre actual

El conjunto de estas investigaciones me llevó a pensar que, con estudios profundizados, el anteproyecto que me presentaron los señores Émile Nouguier y Maurice Koechlin, dos de mis más distinguidos colaboradores e ingenieros de mi oficina, consistente en la construcción de un gran pilar de 300 metros para la próxima Exposición de 1889, era realizable. Este anteproyecto permitía resolver, de acuerdo con nuestros estudios conjuntos, el problema de una torre de 1.000 pies. Para la parte arquitectónica se unió el señor Sauvestre, arquitecto.

No dudé en asumir la responsabilidad de esta empresa y en dedicar a su realización unos esfuerzos que en aquel momento no creí tan considerables.

A pesar de haber dirigido yo mismo los estudios definitivos y la ejecución de la obra con la ayuda de los ingenieros de mi oficina, atribuyo con satisfacción la parte que se merecen a mis colaboradores habituales, los señores Nouguier y Koechlin, quienes, ya sea en los estudios definitivos o en los trabajos de montaje, no han dejado de prestarme un apoyo de enorme valor. Especialmente el señor Maurice Koechlin ha seguido todos los estudios con una ciencia y un celo que me complace homenajear.

6. Presentación y aprobación de los proyectos

Para la crónica de este periodo, permítaseme hacer referencia al magistral *Informe General* del Sr. Alfred Picard, Inspector General de Caminos, Canales y Puertos, Presidente de Sección del Consejo de Estado, hoy Comisario General de la Exposición de 1900 (Tomo segundo - Torre Eiffel):

"Estas indicaciones (sobre los altos pilares metálicos) ponen de relieve y demuestran al mismo tiempo, en las obras más considerables, lo lejos que estábamos de la altura de la Torre del Champ de Mars. También resalta la importante contribución del señor Eiffel al estudio y ejecución de trabajos de este tipo. Por su ciencia, por su experiencia, por los considerables progresos que ha realizado en los procesos de montaje, por la capacidad de producción de sus talleres, este eminente

constructor era el más indicado para emprender la obra colosal que ha consagrado definitivamente su reputación.

»La empresa reunía condiciones para tentar a un hábil constructor con experiencia y audacia como el señor Eiffel; éste no dudó en asumir el cargo y presentar propuestas firmes al Ministro del Comercio y de la Industria, con objeto de incluir la torre en el marco de la Exposición Universal de 1889.

»En la mente del Sr. Eiffel, esta obra colosal debía constituir un brillante manifiesto de la potencia industrial de nuestro país, dar testimonio de los inmensos progresos realizados en el arte de las construcciones metálicas, celebrar el progreso inaudito de la ingeniería civil durante este siglo, atraer a numerosos visitantes y contribuir al éxito de los grandes acontecimientos pacíficos organizados con motivo del centenario de 1789.

»Las propuestas del señor Eiffel fueron acogidas favorablemente por la Administración. Cuando, el primero de mayo de 1886, el señor Lockroy, entonces Presidente del Comercio y de la Industria, detuvo el programa del concurso para la Exposición de 1889, añadió el siguiente artículo: "Los participantes deberán estudiar la posibilidad de levantar en el Champ de Mars una torre de hierro de base cuadrada, de 125 metros de lado en la base y 300 metros de altura. Harán constar esta torre en el plano del Champ de Mars y, si lo juzgan conveniente, podrán presentar otro plano sin la mencionada torre".

»Se puede afirmar que ya en esta fecha la obra estaba en principio decidida.

»Pocos días después, el 12 de mayo de 1886, el señor Lockroy creaba una comisión para el estudio y el control del proyecto de ejecución que yo había presentado.

»Esta comisión estaba compuesta por: el Ministro del Comercio y de la Industria, como presidente; el señor J. Alphand, Director de las Obras de la Ciudad de París; G. Berger, antiguo Comisario de las Exposiciones Internacionales; E. Brune, arquitecto, profesor de la Escuela de Bellas Artes; E. Collignon, Ingeniero Jefe de Caminos, Canales y Puertos; V. Contamin, profesor de la Escuela Central; Cuvinot, senador; Hersent, Presidente de la Sociedad de Ingenieros Civiles; Hervé-Magnon, Miembro del Instituto; Ménard-Dorian, diputado; Molinos, Administrador de las Herrerías y Acerías de la Marina.; el Almirante Mouchez, Director del Observatorio; y Phillipps, Miembro del Instituto.

»Dicha Comisión se reunió en el Ministerio del Comercio y de la Industria el 15 de mayo de 1886. En esta primera sesión, el Ministro recordó que la adopción definitiva del proyecto presentado por el señor G. Eiffel quedaba subordinada a las decisiones ulteriores de la Comisión de Control y de Finanzas, y que la actual Comisión se encargaba exclusivamente de estudiar el proyecto desde un punto de vista técnico, así como de emitir una opinión justificada sobre las ventajas que presenta y los cambios que se podrán llevar a cabo. La Comisión escuchó las explicaciones alegadas por el señor G. Eiffel y pidió el estudio detallado de los planos y la verificación de los cálculos a una Subcomisión compuesta por los señores Phillipps, Collignon y Contamin.

»En su segunda sesión del 12 de junio, la Comisión escuchó la lectura del informe presentado, en nombre de la Subcomisión, por el señor Collignon, y aprobó por unanimidad (menos un

voto) las conclusiones de este informe. Acto seguido, en respuesta a la petición del Ministro, la Comisión examinó algunos de los otros proyectos para la torre que le habían sido presentados entre ambas sesiones. Tras haber examinado sucesivamente los proyectos presentados por los señores Boucher, Bourdais, Henry, Marion, Pochet, Robert, Rouyer y Speyser, la Comisión descartó algunos de ellos por ser irrealizables, a otros por no haber sido suficientemente estudiados, y finalmente, a propuesta del señor Alphand, declaró por unanimidad que la torre que se construiría para la Exposición Universal de 1889 debía ser una obra maestra original de ingeniería metálica; solamente la Torre Eiffel respondía plenamente a estas características. En consecuencia, la Comisión, dentro de los límites de la competencia exclusivamente técnica que le había sido confiada, propuso al Ministro la aprobación del proyecto de la Torre Eiffel, con la doble condición de que el ingeniero constructor debería estudiar de forma más precisa el mecanismo de los ascensores y que tres especialistas -los señores Mascart, Becquerel y Berger- serían consultados para que dieran una opinión justificada sobre las medidas a tomar con respecto a posibles fenómenos eléctricos."

(Extracto de los procesos verbales de la Comisión)

Textos del autor

EIFFEL, G. *Notice sur le Pont du Douro à Porto,* Paris, 1879.

EIFFEL, G. *Notice sur les différents types de ponts portatifs, système Eiffel,* Paris, 1885.

EIFFEL, G. *Notice sur le viaduc de Garabit (près de Saint-Flour),* Paris, 1888.

EIFFEL, G. *La Tour de trois cents mètres,* Paris, 1900.

EIFFEL, G. *La Tour Eiffel en 1900,* Paris, 1902.

Textos críticos

BARTHES, R. *La tour Eiffel*, Paris, 1964.

BESSET, M. *Gustave Eiffel 1832-1923*, Paris, 1957.

BRAIBANT, CH. *Histoire de la tour Eiffel*, Paris, 1964.

IGOT, Y. *Gustave Eiffel,* Paris, 1961.

INSOLERA, I. "I grandi viadotti di Eiffel nel Massif Central", "Zodiac" No.13, 1964.

LANDON, F. *La tour Eiffel superstar*, Paris, 1979.

MARREY, B. *Gustave Eiffel et son temps*, Catalogue de l'exposition du Musée de la Poste, Paris, 1983.

PEISSI, P. *Eiffel,* Paris, 1946.

PONCETTON, F. *Eiffel, le magicien du fer,* Paris, 1939.

PREVOST, J. *Eiffel,* Paris, 1929.

TISSANDIER, G. *La Tour Eiffel de 300 mètres,* Paris, 1889.

Émile ZOLA
(1840-1902)

Tras quedar huérfano a los siete años, pasó la niñez y la juventud en Aix en Provence -donde comenzó la amistad con Paul Cézanne, que ambos mantendrán viva hasta la madurez, en medio de una considerable estrechez económica. En la década de los sesenta se traslada a París, donde se gana la vida primero como empleado de la editorial Hachette y más adelante como periodista, actividad que pronto le permitirá vivir con cierta holgura y que el escritor cultivará a lo largo de toda su vida.

En 1864 publica su primer libro (*Contes à Ninon*), y pronto comienza a concebir un ambicioso proyecto literario, análogo al de *La Comédie humaine* de Balzac, destinado a realizar un gran fresco de la sociedad moderna con la herencia genética como hilo conductor y como elemento sustitutivo de la fatalidad clásica. Comienza así, hacia 1868, el bosquejo del ciclo de los *Rougon-Macquart*, cuya primera parte verá la luz en 1870 (*La Fortune des Rougon*) y que se extenderá a lo largo de más de veinte años, terminando en 1893 con *Docteur Pascal*.

En 1880 publica, junto con Maupassant, Huysmans, Céard, Alexis y Hennique, *Les soirées de Médan*, que suele ser considerado como el manifiesto de la escuela naturalista, de la que Zola sería el representante más notable. Su ambición fue ser al mismo tiempo el historiador de la vida privada y de las pulsiones de la sociedad de su época, trascendiendo la novela psicológica para dar lugar a una crónica del alma colectiva, con sus reivindicaciones y su capacidad de revuelta. Para ello, trató de interpretar la historia de su tiempo a partir de las doctrinas en ella vigentes, tales como el determinismo de Taine y de Darwin, y aplicando a la literatura el método experimental propio de la ciencia. Sin embargo, gracias a su visión lúcida y honrada, Zola logró no caer en el culto al progreso y en el positivismo simplista, comprendiendo que una de las claves fundamentales de su época se encontraba en la lucha de la clase proletaria (recuérdese, por ejemplo, su novela *Germinal*, de 1885).

La relación de Zola con las artes plásticas comienza en su niñez, con su amistad con Cézanne; pronto se verá reforzada gracias a su relación con el escultor Solari y, más adelante, con Édouard Manet. Como periodista, ya en 1866 escribe su primer Salón, con el que inicia su radical combate en favor de la nueva pintura, la de Manet y la naturalista en general, que no cesará durante treinta años, hasta su último artículo -titulado "Peinture" y publicado en *Le Figaro*-, en el que combate al mismo tiempo a los epígonos del impresionismo y al simbolismo de moda. Asimismo, el arte también desempeñará un papel importante en la literatura de Zola, hasta el punto de tener un papel protagonista en su novela *L'Œuvre* (1886) y en el relato *Madame Sourdis* (1880).

Sin embargo, Zola no antepuso en sus juicios la modernidad de los temas representados a las cualidades propiamente artísticas de las obras, y como crítico se reveló especialmente dotado para la percepción de la verdad del espacio, de la luz y de los colores representados, según su concepción de la naturaleza del arte, que ya en 1865 resumió así: "El arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento".

SEÑOR MANET

(ZOLA, Émile, "M. Manet", publicado en: *L'Évenement*, 7 de mayo de 1866. Edición utilizada para la traducción : ZOLA, Émile ; *Écrits sur l'art,* París, Gallimard, 1991, pp. 112-119)

7 de mayo de 1866

Si nos gusta reírnos, en Francia tenemos, para la ocasión, una cortesía exquisita y un tacto perfecto. Respetamos a la gente perseguida, defendemos con todas nuestras fuerzas la causa de los hombres que luchan solos contra una multitud.

Yo vengo hoy a tender una mano simpática al artista que fue echado del Salón por un grupo de sus colegas. Si no tuviese, al alabarlo sin reserva, la gran admiración que hace nacer en mí su talento, aún me justificaría la imagen que se le ha creado de paria, de pintor impopular y grotesco.

Antes de hablar de aquellos que todo el mundo puede ver, de los que muestran su mediocridad a plena luz del día, me siento obligado a cumplir el deber de consagrar el mayor espacio posible a aquel cuyas obras han sido voluntariamente apartadas, y al que no se ha juzgado digno de figurar entre los mil quinientos a dos mil impotentes que han sido recibidos con los brazos abiertos.

Y yo le digo: "Consuélese. Se le ha puesto aparte, y merece vivir aparte. Usted no piensa como toda aquella gente, usted pinta según su corazón y según su carne, usted es una personalidad que se afirma claramente. Sus telas no están a gusto entre las simplezas y los sentimentalismos de la época. Quédese en su taller. Será allí donde iré a buscarle y a admirarle."

Me explicaré lo más claramente posible sobre el señor Manet. No quiero de ningún modo que haya malentendidos entre el público y yo. No admito y no admitiré nunca que un jurado haya tenido el poder de impedir a la multitud la visión de una de las individualidades más vivas de nuestra época. Como mis simpatías están fuera del Salón, sólo entraré allí cuando haya satisfecho en otra parte mis necesidades de admiración.

Parece que soy el primero en alabar sin restricciones al señor Manet. Lo que pasa es que me importan poco todas esas pinturas de gabinete, esas imágenes coloreadas, esas miserables telas donde no encuentro nada vivo. Ya he declarado que el temperamento es lo único que me interesaba.

Me han abordado por la calle y me han dicho: "¿No va en serio, verdad? Recién está usted debutando, y ya se pone a tirar piedras contra su propio tejado. Pero, ya que no lo podemos ver,

riámonos juntos un poco del alto contenido cómico de *Le déjeuner sur l'herbe,* de *L'Olympia,* de *Le Joueur de fifre.*"

Hasta ese punto hemos llegado en materia de arte, que ni siquiera disponemos de la libertad de nuestras admiraciones. Así, yo paso por un chico que se engaña a sí mismo a propósito. Y mi crimen es querer decir por fin la verdad sobre un artista al que se finge no comprender y al que se echa como a un leproso del pequeño mundo de la pintura.

La opinión de la mayoría sobre el señor Manet es ésta: el señor Manet es un joven alumno que se encierra para fumar y beber con los muchachos de su edad. Entonces, cuando han vaciado varios barriles de cerveza, el alumno decide que va a pintar caricaturas y exponerlas para que la multitud se burle de él y retenga su nombre. Se pone manos a la obra, hace cosas inauditas, se parte de risa delante de su cuadro, sólo sueña con burlarse del público y crearse una reputación de hombre grotesco.

¡Buenas gentes!

Puedo añadir aquí una anécdota que ejemplifica admirablemente el sentimiento de la multitud. Un día, el Sr. Manet y un literato muy conocido estaban sentados en un café de los bulevares. Llega un periodista y el literato le presenta al joven maestro. "El señor Manet", dice. El periodista se pone de puntillas, mira hacia la derecha, mira hacia la izquierda, y acaba por ver delante suyo al artista, modestamente sentado y ocupando un pequeñísimo lugar. "¡Ay perdón!, exclama, le creía colosal, y buscaba por todas partes una cara temible y patibularia."

He aquí todo el público.

Los mismos artistas, los colegas, que son los que deberían ver claro en este asunto, no se atreven a decidirse. Los unos, hablo de los tontos, se ríen sin mirar, se burlan de esas telas potentes y convencidas. Los otros hablan de talento incompleto, de brutalidades voluntarias, de violencias sistemáticas. En resumen, dejan que el público bromee, sin ni siquiera soñar con decirles: "No os riáis tan alto, no queráis parecer imbéciles. He aquí solamente un artista sincero, que obedece a su naturaleza, que busca la verdad con ardor y que no posee ninguna de vuestras cobardías."

Como nadie dice esto, lo voy a decir yo, lo voy a gritar. Estoy tan convencido de que el señor Manet será uno de los maestros del mañana que creo que haría un buen negocio, si tuviera una fortuna, comprando hoy todas sus telas. Dentro de cincuenta años, se venderán quince y hasta veinte veces más caras, y será entonces cuando ciertos cuadros de cuarenta mil francos no valdrán cuarenta francos. Tampoco hace falta ser muy inteligente para profetizar semejantes eventos.

Por un lado tenemos éxitos de la moda, éxitos de salones, de tertulias; tenemos artistas que se crean una pequeña especialidad, que explotan uno de los gustos pasajeros del público; tenemos señores soñadores y elegantes que, con la punta de sus pinceles, pintan imágenes mal pintadas que se borrarían con algunas gotas de lluvia.

Por otro lado, en cambio, tenemos a un hombre que se vuelca directamente en la naturaleza, habiendo cuestionado en su totalidad el arte, que intenta crear por sí mismo y no ocultar nada de su personalidad. ¿Creéis que unos cuadros pintados con una mano potente y convencida no son mucho más sólidos que unos ridículos grabados de Épinal?

Si queréis, nos reiremos de quienes se burlan de sí mismos y del público, exponiendo sin vergüenza telas que perdieron su valor primero al embadurnarse de amarillo y rojo. Si la multitud hubiese recibido una sólida educación artística, si supiese admirar solamente los talentos individuales y nuevos, os aseguro que el Salón sería un lugar de esparcimiento público, pues los visitantes no podrían recorrer dos salas sin enfermar de alegría. Lo que es prodigiosamente cómico en la Exposición son todas las obras banales y desvergonzadas que se exponen, que muestran su miseria y su tontería.

Para un observador desinteresado, esas estúpidas reuniones frente a las telas del señor Manet eran un espectáculo desolador. En ellas he escuchado un sinfín de banalidades. Y me decía: "Así pues, ¿seremos siempre tan niños y nos creeremos siempre obligados a bromear con todo? He aquí unos individuos riendo a mandíbula batiente sin saber por qué, simplemente porque han sido heridos en sus hábitos y sus creencias. Todo esto lo encuentran divertido, y se ríen. Se ríen como un jorobado se reiría de otro hombre que no tuviese joroba."

Tan sólo he ido una vez al taller del señor Manet. El artista es de talla media, más bien pequeña que grande; cabellos rubios y cara ligeramente coloreada; aparenta unos treinta años. Su mirada es viva e inteligente, la boca inquieta, por momentos un poco burlesca; el rostro entero, irregular y expresivo, tiene una extraña expresión de finura y energía. Por lo demás, el hombre, en sus gestos y en su voz, tiene la mayor modestia y la mayor dulzura.

El que la multitud trata de alumno burlón vive retirado en familia. Está casado y lleva la existencia regular de un burgués. Por otro lado, trabaja duro, siempre buscando, estudiando la naturaleza, interrogándose, y avanzando en su dirección.

Hemos charlado juntos sobre la actitud del público a su respecto. No le hace gracia, pero tampoco parece desanimado por ello. Tiene fe en sí mismo, deja pasar tranquilamente sobre su cabeza la tempestad de risas, seguro de que los aplausos llegarán.

Estaba por fin frente a un luchador convencido, frente a un hombre impopular que no temblaba ante el público, que no pretendía alimentar a la bestia, sino que intentaba más bien domarla, imponerle su temperamento.

Es en este taller donde comprendí del todo al señor Manet, pues me había gustado por instinto; desde entonces penetré en su talento, ese talento que voy a intentar analizar. En el Salón, sus telas gritan bajo la luz cruda en medio de las imágenes baratas que cuelgan en el muro a su alrededor. Por fin las veía aparte, tal y como cualquier cuadro debe ser visto, en el lugar mismo donde habían sido pintadas.

El talento del señor Manet está hecho de simplicidad y de justeza. Sin duda, ante la incredulidad de algunos de sus colegas, se decidió a interrogar la realidad a solas, rechazó completamente la ciencia adquirida, cualquier experiencia antigua, quiso tomar el arte desde su inicio, es decir, en la observación exacta de los objetos.

Se puso valientemente frente a un sujeto, vio este sujeto a grandes rasgos, por oposiciones vigorosas, y pintó cada cosa tal y como la veía. ¿Quién se atreve aquí a hablar de cálculo mezquino, quién se atreve a acusar a un artista concienzudo de burlarse del arte y de sí mismo?

Habría que castigar a los burlones, pues insultan a un hombre que será una de nuestras glorias, y le insultan miserablemente, riéndose de él, que ni siquiera se digna a reírse de ellos. Os aseguro que vuestras muecas y vuestras irónicas risas le preocupan poco.

He vuelto a ver *Le déjeuner sur l'herbe,* esa obra de arte expuesta en el *Salon des Refusés*, y desafío a nuestros pintores de moda a darnos un horizonte más lleno de arte y de luz. Sí, reís todavía, porque los cielos violetas del señor Nazon os han malcriado. He aquí una naturaleza bien construida que os debe disgustar. Además, no tenemos ni la cleopatra de yeso del señor Gérome, ni las bonitas personas rosas y blancas del señor Dubufe. Por desgracia, sólo encontramos personajes de todos los días, que tienen la mala suerte de tener músculos y huesos, como todo el mundo. Comprendo vuestra decepción y vuestra alegría frente a esta tela; habría hecho falta acariciar vuestras miradas con imágenes de cajas de guantes.

También he vuelto a ver *L'Olympia,* que tiene el grave defecto de parecerse a muchas de las señoritas que conocéis. Además, qué extraña manía la de pintar de forma distinta a los demás, ¿no es cierto? Si, al menos, el señor Manet hubiera pedido prestada la polvera de polvo de arroz del señor Cabanel y hubiera dado un poco de color a las mejillas y a los senos de Olympia, la joven habría estado presentable. También hay allí un gato que ha divertido mucho al público. Es verdad que este gato es muy cómico, ¿no es así?, y que hay que ser un insensato para haber puesto un gato en este cuadro. Un gato, ¿se lo imaginan?. Además, un gato negro. Es muy gracioso... Pobres conciudadanos míos, confesad que tenéis una alma sencilla. El legendario gato de Olympia es una prueba certera del objetivo que os proponéis al ir al Salón. Vais a buscar gatos, confesadlo, y no dais por perdido el día cuando encontráis un gato negro que os alegre.

Pero la obra que prefiero es seguramente *Le Joueur de fifre,* tela rechazada este año. Sobre un fondo gris y luminoso, destaca el joven músico, pobremente vestido, pantalón rojo y sombrero de policía. Toca su instrumento, presentándose de frente. He dicho antes que el talento del señor Manet estaba hecho de justeza y de simplicidad recordando sobre todo la impresión que me causó esta tela. No creo que sea posible obtener un efecto más potente con medios menos complicados.

El temperamento del señor Manet es un temperamento seco, que logra lo que se propone. Capta vivamente sus figuras, no se echa atrás ante las brusquedades de la naturaleza, da a cada objeto su propio vigor destacando los unos de los otros. Todo su ser le lleva a ver por manchas, por pedazos simples y enérgicos. Se puede decir de él que se contenta con buscar tonos adecuados y después yuxtaponerlos sobre una tela. La tela se cubre así de una pintura sólida y fuerte. Encuentro en el cuadro a un hombre que tiene curiosidad por lo verdadero y que extrae de su interior un mundo que vive con una vida particular y potente.

Ya sabéis qué efecto producen las telas del señor Manet en el Salón. Revientan el muro, sencillamente. A su alrededor se exponen las dulzuras de los confiteros artísticos de moda, los árboles de azúcar cande y las casas de corteza de paté, los hombres de pan de especias y las mujeres hechas de crema de vainilla. La tienda de bombones se vuelve más rosa y más dulce, y las telas vivas del artista parecen adquirir una cierta amargura en medio de este río de leche. También es preciso observar las muecas de los niños grandes que pasan por la sala. Nunca les haréis tragar dos monedas de verdadera

carne con la realidad de la vida; pero, en cambio, se hartan como infelices de todos los dulces nauseabundos que se les sirven.

No miréis más los cuadros de al lado, mirad las personas vivas que están en la sala. Estudiad las posiciones de sus cuerpos sobre el parquet y sobre los muros. Después mirad las telas del señor Manet: veréis que allí está la verdad y la fuerza. Mirad ahora las otras telas, las que sonríen tontamente a vuestro alrededor; os entra la risa, ¿verdad?

El lugar del señor Manet es el Louvre, como el de Courbet, como el de cualquier artista de temperamento original y fuerte. Por otro lado, no hay el más mínimo parecido entre Courbet y el señor Manet, y estos artistas, si son lógicos, deben negarse el uno al otro. Es justamente porque no se parecen que pueden vivir cada uno con una vida particular.

No tengo paralelismos que establecer entre ellos, obedezco a mi forma de ser no midiendo a los artistas según un ideal absoluto, aceptando sólo las individualidades únicas, las que se afirman en la verdad y en la fuerza.

Conozco la respuesta: "Ustedes confunden la extrañeza con la originalidad, admitan entonces que basta tan sólo con hacer algo diferente de los demás para hacerlo bien." Vayan al taller del señor Manet, señores; después vuelvan al suyo e intenten hacer lo que él hace, diviértanse imitando a este pintor que, según ustedes, ha tomado en arriendo la hilaridad pública. Verán entonces que no es tan fácil hacer reír a la gente.

He intentado devolver al señor Manet al lugar que le pertenece, uno de los primeros. Se reirán del panegirista como se han reído del pintor. Un día, se nos vengará a los dos. Hay una verdad eterna que se mantiene en crítica; sólo los temperamentos viven y dominan las épocas. Es imposible - imposible, ¿oís?- que el señor Manet no alcance su día de triunfo y que no aplaste a las tímidas mediocridades que le rodean.

Quienes tienen que temblar son los charlatanes, los hombres que han robado una apariencia de originalidad a los maestros del pasado, los que caligrafían árboles y personajes, que no saben ni lo que ellos mismos son ni lo que son aquéllos de los que se ríen. Estos serán los muertos del mañana; los hay que llevan muertos diez años cuando se les entierra y que aun así continúan gritando que se ofende la dignidad del arte si se introduce una tela viva en esta gran fosa común del Salón.

Textos del autor

ZOLA, E. *Salons*, Paris-Genève, ed. de F.W.J. Hemmings y R.J. Niess, 1959.

ZOLA, E. *Les Rougon-Maquart,* Paris, ed. A. Lanoux y H. Mitterand, 1960-67 (6 vols.).

ZOLA, E. *Œuvres complètes*, Paris, ed. H. Mitterand, 1966-1970 (15 vols.).

ZOLA, E. *Le Bon Combat de Courbet aux impressionistes*, Paris, 1974.

ZOLA, E. *Écrits sur l'art*, Paris, 1991.

Textos críticos

EBIN, I.N. "Zola et Courbet", *Europe*, abril-mayo 1968.

EHRARD, A. "Émile Zola, l'art de voir et la passion de dire", en *La critique artistique, un genre littéraire*, Paris, 1983.

EHRARD, A. "L'esthétique de Zola, étude lexicographique de ses écrits sur l'art", *Cahiers naturalistes*, nº 58, 1984.

GUIEU, J.-M. ; HILTON, A. *Émile Zola and the Arts*, Washington, 1988.

HAMON, P. "A propos de l'impressionisme de Zola", *Cahiers naturalistes*, nº 34, 1967.

HEMMINGS, F.W.J. "Zola, Manet and the Impressionists (1875-1880)", *PMLA*, LXXIII.

MITTERAND, H. "Zola et le naturalisme artiste", *Conférences du Musée d'Orsay*, nº 1, Paris, 1989.

RAGON, M. "Zola critique d'art", *Jardin des arts*, abril 1968.

REWALD, J. *Cézanne et Zola*, Paris, 1936.

WALTER, R. "Émile Zola et Claude Monet", *Cahiers naturalistes*, nº 26, 1964.

ZAMPARELLI, T. "Zola and the Quest for the Absolute in Art", *Yale French Studies*, nº 42, 1969.

Joris-Karl HUYSMANS (1848-1907)

Nace en París, donde estudia en el liceo Saint-Louis. A partir de 1866 trabaja en el Ministerio del Interior al tiempo que realiza estudios de Derecho. En 1870 es llamado a filas, y posteriormente será empleado en el Ministerio de la Guerra, en Versalles, aunque seguirá viviendo en París.

En 1874 publica su primer libro de relatos, *Le drageoir à épices*; es amigo de Villiers de l'Isle-Adam y de Lucien Descarves, y cada vez se acerca más a Émile Zola y al grupo de la escuela naturalista, en el que encontramos a Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt, Paul Alexis, Léon Hennique, Henri Céard y Guy de Maupassant. En 1879 publica *Les sœurs Vatard*, y en 1884, *À rebours*, que pronto se convertirá -gracias a su sensibilidad decadente y estetizante, a su rechazo de la mediocridad del mundo prosaico de lo cotidiano- en una de las referencias capitales del movimiento simbolista, del que por otra parte el propio Huysmans se mantendrá a cierta distancia (a pesar de su excelente relación con Mallarmé).

Sin embargo, esta obra también significará su distanciamiento de Zola y de los naturalistas, así como su acercamiento a los grupos católicos. Así, posteriormente Huysmans atravesará una profunda crisis mística, que le aleja de su refinado y sutil culto de lo extravagante y le acerca a la ortodoxia católica, tal y como quedará reflejado en sus obras posteriores, como por ejemplo *Là-bas* (1891), *La cathédrale* (1898) o *L'oblat* (1903); en esta última el protagonista vive en un monasterio benedictino, sin duda un eco de los largos retiros del propio Huysmans en Notre-Dame d'Igny, en Solesmes o en Ligugé, y finalmente, en 1900, de su entrada en el noviciado de oblatos de la abadía Saint-Martin de Ligugé, en la que se instala antes de retornar definitivamente a París.

Huysmans cultivó el periodismo con gran asiduidad y escribió numerosos textos de crítica artística, siendo conocido sobre todo a partir de su "Salón de 1879", publicado en la revista *Le Voltaire*. Sus tres libros principales sobre esta materia -*L'Art moderne* (1883), *Certains* (1889) y *Trois Primitifs* (1905)- subrayan su producción literaria, vinculándola a las principales corrientes artísticas de finales de siglo, y dejando al mismo tiempo un vigoroso testimonio de su rechazo de la pintura académica y de su defensa del impresionismo, entusiasta pero no incondicional, de acuerdo con la actitud que el propio texto que presentamos deja bien clara.

NANA DE MANET

(artículo originalmente publicado en *L'Artiste*, de Bruxelles, 13 de mayo de 1877. Edición utilizada para la traducción : HUYSMANS, Joris-Karl, *Croquis de Paris et d'ailleurs*, París, Les Éditions de Paris, 1996, pp.81-85)

El cuadro de Manet que el jurado del Salón de 1877 ha rechazado unánimemente acaba de ser expuesto en el escaparate del marchante Giraroux.

No hace falta añadir que, mañana y tarde, la gente se apelotona ante esta tela, que provoca las exclamaciones indignadas y las risas de una muchedumbre embrutecida por la contemplación de las cortinillas que los Cabanel, Bouguereau, Toulmouche y otros consideran necesario pintarrajear y exponer cada primavera.

He aquí el tema del cuadro: *Nana*, la Nana de *L'Assommoir*, se empolva el rostro con polvo de arroz. Un señor la contempla.

Desde el primer momento, aclaro que reconozco en esta nueva obra de Manet ciertos puntos débiles y encuentro también esa torpeza de ejecución tan criticada por esos amables pintores que soplan princesas en globo y las suspenden junto al techo brillante de los saloncitos con esos estúpidos títulos: *Primer rubor, Días felices, ¿Puedo entrar?, Ensueño*; pero veo también lo que ninguno de los pintores no impresionistas todavía ha sabido representar: ¡la joven!

Reproducir la actitud irritante del contoneo de caderas, reproducir la pillería de las miradas húmedas, hacer que se sienta el olor de la carne que se mueve bajo la batista, reproducir el lujo de la ropa interior entrevista, expresar las postraciones, los nerviosismos, la bestialidad alegre o la resignación fatigada de las jóvenes; todo esto no ha sido logrado por los miles de pintores que la *École des Beaux Arts* suelta, en días de infortunio, a las calles de la capital.

Pero volvamos al cuadro de Manet. Nana está de pie, recortándose sobre un fondo por el que pasa una grulla rozando los manojos carmesíes de peonias gigantes; ella está en corsé, los hombros y los brazos están desnudos, la grupa abulta bajo la blanca enagua, las piernas dentro de medias de seda gris, con el broche de una brillante flor en el empeine, se pierden, sin pliegues, en las chinelas de talón alto, de un violeta intenso. Nana levanta el brazo y acerca a su rostro, en el que luce su cabellera color paja, la borla que con su polvo embalsamador cubrirá los minúsculos puntos de oro que motean su piel.

Como en algunos cuadros japoneses, el señor sale del marco, está refugiado en un diván, con las piernas cruzadas, el bastón entre los dedos, en esta actitud del hombre que observa minuciosa e indolentemente a la mujer mientras ella se atavía lentamente. Lleva puesto su sombrero, está como en casa, por lo menos por el momento. Nana no tiene por qué molestarse, pues su amante ya no debe ignorar nada de las alegrías que le depararon, el primer día que se encontró con ella, sus *toilettes* de batalla. Si no temiese herir la pudibundez de los lectores, diría que el cuadro de Manet tiene el aroma de la cama deshecha, que tiene el aroma, en una palabra, de lo que ha querido representar: la comedianta y la bribona.

Observación profunda: las medias que las personas, sin duda poco experimentadas en el enfático desvestirse de las jóvenes, consideran inverosímiles y rígidamente reproducidas son absolutamente verdaderas; son esas medias de trama apretada, esas medias que brillan sordamente y que se fabrican, creo, en Londres.

La aristocracia del vicio se reconoce hoy en día en la lencería; la más miserable de las comediantas luce galas llamativas; pero la verdadera opulencia estalla más en el encaje de las camisetas y en las medias y en los botines primorosamente labrados que en los vestidos adornados con perendengues y los sombreros cubiertos con penachos y con pájaros. Añadiré todavía que el ansia, que el sueño, que el ideal de las jóvenes populares que, tras haber pateado durante mucho tiempo la inmundicia de las calles han podido saltar, un buen día, a la pluma de los lechos, es conseguir vestidos y dormir sobre esa tela. La seda; esa es la marca de fábrica de las cortesanas que se alquilan a alto precio.

Así, Nana ha llegado, en el cuadro del pintor, a la cumbre anhelada por sus semejantes y, corrupta e inteligente como es, ha comprendido que la elegancia de las medias y de las chinelas era, a buen seguro, uno de los más preciosos coadyuvantes que las jóvenes de la vida alegre han inventado para conquistar a los hombres.

Sería pueril negarlo. Las medias azules con liga amarilla, las medias color cereza, las medias negras bordadas de blanco, las medias en damero carmesí y azufre, las medias malva o flor de melocotón, que son diáfanas y permiten traslucir discretamente el rosa de la piel, o bien espesas, de forma que tan sólo dibujan el contorno turbador de la pantorrilla, son lo mismo que las piedras engastadas, que las gasas muy claras, que los afeites, el blanco perla, el azul raspilla, lo mismo que las pastas almizcladas y el rímel de Oriente, los pimientos de cornetilla, las rojas guindillas, las salsas incendiarias, capaces de despertar el torpor de los estómagos cansados.

Por ello, Manet ha acertado plenamente al representarnos en su *Nana*, una de las muestras más perfectas de ese tipo de jóvenes que su amigo y maestro nuestro, Émile Zola, va a pintarnos en una de sus próximas novelas. Manet la ha mostrado tal y como ella por fuerza será, con su vicio complicado y sabio, su extravagancia y su lujo lascivos.

Estas pocas observaciones sobre los encantos maquillados de las mujeres me han parecido necesarios para explicar los detalles del cuadro y el artista voluptuoso que éste pone de manifiesto.

Paso a continuación a la ejecución de la propia obra.

7. *Nana,* Estudio de Henriette Hauser, 1877.

Tal y como he dicho más arriba, Manet está lejos de ser un pintor irreprochable, pero su *Nana* es sin duda una de las mejores telas que jamás ha firmado. El brazo rodeado de oro, la mano que sostiene la borla de cisne, una pequeña mano suavizada por las cremas y armada de uñas con forma de almendra, cuidadosamente limadas, son absolutamente encantadores; las piernas son firmes, bajo la envoltura brillante que las cubre se siente la carne y no la tela. El único reproche que le hago a Manet, así como a la mayor parte de los impresionistas, es el abuso de los blancos gredosos, de los rojos sucios, de los negros brutalmente chapados; la cabeza de Nana no es afortunada, la unión del cuello, mediocre; pero todo el cuerpo, desde los hombros hasta las plantas de los pies, está perfectamente bien. El señor sentado, el "mirón", también es perfecto; por lo que se refiere a los accesorios, han sido pintados con un dominio que los Desgoffe y otros copistezuelos harían bien en envidiarle. El sofá, el vestido azul arrojado sobre una silla de cualquier manera, la azalea que se abre, roja, en su cubretiestos, en fin, todos los pequeños muebles del saloncito han sido reproducidos con un vigor y un arrojo realmente memorables.

Tal y como está, con sus cualidades y sus defectos, esta tela vive y es superior a muchas de las lamentables vulgaridades que se le han caído encima al Salón de 1877; y me pregunto si realmente será y seguirá siendo preciso durante mucho tiempo que, para ser admitido en ese templo de baratijas, un artista tenga que pasar por el juicio de los señores envejecidos que piensan que un pintor "obra de forma distinguida" cuando simplemente evita reproducir al ser humano o la naturaleza tal y como su temperamento se los ha hecho ver.

Textos del autor

HUYSMANS, J.K. *Œuvres complètes*, Paris, 1928-34 (reimpr. Ginebra, 1972).

HUYSMANS, J.K. *Trois Primitifs*, Paris, 1967.

HUYSMANS, J.K. *L'Art Moderne - Certains*, Paris, 1975.

HUYSMANS, J.K. *À Rebours*, ed. de M. Fumaroli, Paris, 1977.

Textos críticos

AA.VV. *Huysmans, une esthétique de la décadence*, Paris-Genève, 1987.

CARAMASCHI, E. *Arts visuels et litterature*, Paris-Genève, 1985.

GAMBONI, D. *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la Littérature*, Paris, 1989.

HENNEQUIN, E. *J.-K. Huysmans et la recherche de l'unité,* Paris, 1953.

LETHÈVE, J. "Pour une étude plus précis de Huysmans critique d'art: Essai bibliographique", *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, nº 71, 1980.

LIVI, F. *Huysmans: À Rebours et l'esprit décadent*, Paris, 1972.

MAIGNON, C. *L'univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, 1977.