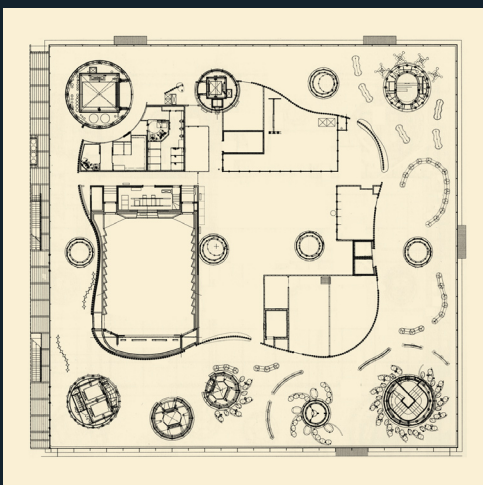
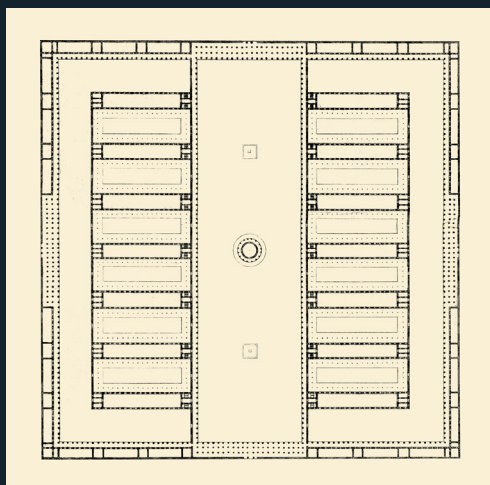
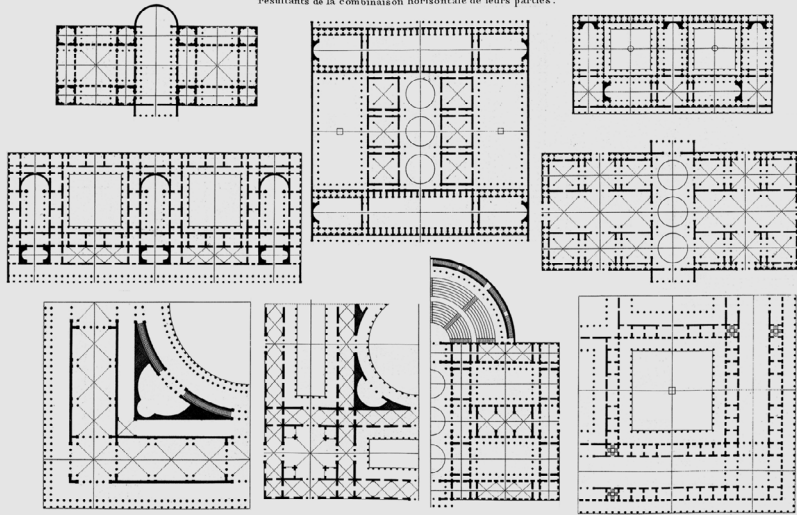


COMPOSICIÓN no COMPOSICIÓN



Arquitectura y teorías, siglos XIX y XX

ENSEMBLES D'EDIFICES
résultants de la combinaison horizontale de leurs parties.



Donné par C. Durand

1			<i>construction programmable</i>	<i>généralité facile, programmable on peut combiner le disciplines plus clairement et hiérarchiquement</i>
2			<i>très difficile (satisfaisant de l'origine)</i>	
3				<i>très facile, mais peu combinaison</i>
4			<i>très générale on définit l'option une volonté cachée et un ou satisfait et l'intérieur à tout le besoin appropriés Circulation, combiées, inclusion.</i>	

Durand, 'Edificios resultantes de la combinación horizontal de sus partes', 1813.
Le Corbusier, 'Las cuatro composiciones de villas', 1929.

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

35

Jacques Lucan

COMPOSICIÓN no COMPOSICIÓN

Arquitectura y teorías, siglos XIX y XX

Traducción y epílogo

Ana María Rigotti

Revisión y edición

Jorge Sainz

Colección dirigida
por Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · México



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte

Edición original:

Composition, non-composition: architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles

© Lausana: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009

Traducción:

© Ana María Rigotti, 2024

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2024

Edición en papel:

ISBN: 978-84-291-2135-3

Edición e-book (PDF):

ISBN: 978-84-291-9812-6

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 2/2019 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336

reverte@reverte.com

www.reverte.com

1606

Índice

Introducción	7
OBERTURA	
I Distribución, disposición, composición	11
Parte I. El orden cerrado	
2 «Camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera» <i>Jean-Nicolas-Louis Durand</i>	31
SIMETRÍA Y JERARQUÍAS	
3 Secuencias simétricas y paisajes interiores	57
4 Componer conjuntos	75
5 Jerarquía e inteligibilidad compositiva	97
EL SISTEMA DE LA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS	
6 Los talleres	121
7 Los concursos	141
8 La teoría de la arquitectura	163
LA COMPOSICIÓN, MÁS ALLÁ DE LOS ESTILOS	
9 Una teoría de la pieza <i>Julien Guadet</i>	187
10 Unos principios implícitos	209
11 El final del sistema de la École des Beaux-Arts	231
12 La derivación americana	251
<i>Nuevo paradigma</i>	
La construcción	
13 Sistemas de arquitectura	283
14 El organismo arquitectónico <i>Eugène Viollet-le-Duc</i>	309
15 La construcción moderna <i>Composición y crecimiento</i>	335
<i>Nuevo paradigma</i>	
La irregularidad	
16 Composición y yuxtaposición	359
17 Composición y pintoresquismo	383
18 'Formal', 'informal'	403

Parte II. El orden abierto		
19	Composición y recorrido <i>Auguste Choisy y el pintoresquismo griego</i>	423
20	El espacio convexo <i>Le Corbusier y la planta libre</i>	445
21	La ruptura del cerramiento <i>El espacio y el tiempo</i>	467
22	Pintura y arquitectura <i>Le Corbusier, defensa de la composición</i>	487
23	'Collage' y ensamblaje <i>Composición o construcción</i>	511
Entre la composición y la no composición		
24	Retícula y neutralidad	535
25	Estructuras agregativas y 'non-plan'	557
26	La pieza y más allá <i>Louis I. Kahn</i>	579
27	Concavidad y convexidad, de nuevo	603
28	Formalismo y paradigma lingüístico	623
29	Proceso y programa frente a composición <i>Rem Koolhaas</i>	645
30	Operaciones frente a composición <i>Forma unitaria e interdependencia de elementos</i>	667
	Agradecimientos	689
	Bibliografía	691
	Índice de autores	719
EPÍLOGO		
	Un relato sin acabar <i>Operaciones genealógicas para densificar la pulpa de la disciplina</i>	729

Introducción

Durante los siglos XIX y XX, la palabra ‘composición’ tuvo una fortuna considerable en las artes plásticas. En arquitectura, componer es proyectar un edificio según principios y reglas que algunos arquitectos han intentado enunciar, principalmente a través de las enseñanzas que han impartido, o de los libros y textos que han publicado. Por esta razón, en los capítulos de este libro se recurrirá a los escritos sobre arquitectura, al igual que se analizarán las maneras de enseñar. Si podemos hablar de teorías de la arquitectura, es porque se trata de comprender las maneras de proyectar un edificio y sus ‘condiciones de posibilidad’ –como habría dicho Michel Foucault–,¹ o porque es necesario conocer lo que regula, de manera implícita o explícita, los planteamientos de los arquitectos, sus «hipótesis problemáticas», en palabras de Antoine Compagnon, en su caso hablando de literatura.²

Así pues, el objetivo de este libro es doble. Se tratará de comprender, por una parte, lo relativo a eso que se podrían denominar las ‘lógicas inherentes’ a las maneras de proyectar un edificio; y por otra, lo relativo a las condiciones de posibilidad de nuevas categorías o nuevos conceptos arquitectónicos, es decir, a la historicidad de esas categorías o conceptos en un intento de establecer su genealogía.

En la primera parte (‘El orden cerrado’) se plantea la hipótesis de que la composición es anterior a los ‘estilos’ o, por decirlo de otro modo, que una misma composición puede estar ‘vestida’ según diferentes ‘estilos’. La cuestión es de orden sintáctico antes que estar relacionada con el vocabulario. Por ejemplo, para Léonce Reynaud y Julien Guadet, dos de los teóricos más importantes del siglo XIX, recurrir a ejemplos tomados de diferentes orígenes geográficos e históricos era un argumento que justificaba que el interés se centrara en los principios, no en los estilos. Desde esta óptica, Reyner Banham hablaba de la indiferencia de Guadet con respecto a los estilos y de su «clasicismo no histórico».³ Por su parte, Colin Rowe afirmaba que Guadet imaginaba «una arquitectura de pura forma» para la cual la elección de los elementos estilísticos era una cuestión de gusto o de prejuicios y, en última instancia, sin importancia.⁴ En la misma línea, Alan Colquhoun, hablando del libro de Howard Robertson, *Principles of architectural composition*, publicado en Londres en 1924, explicaba que

1. Véase Michel Foucault, “Sur l’archéologie des sciences: réponse au Cercle d’*épistémologie*”, *Cahiers pour l’Analyse*, número 9 (‘Généalogie des sciences’), 1968, página 34; versión española: “Sobre la arqueología de las ciencias: respuesta al Círculo de Epistemología”, en *¿Qué es usted, profesor Foucault?: sobre la arqueología y el método* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2001), página 238.

2. Véase Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun* (París: Éditions du Seuil, 1998), página 311 (de la edición 2001).

3. Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age* (Londres: Architectural Press, 1960), página 19 (de la edición 1986); versión española: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965), página 33 (de la edición 1985).

4. Colin Rowe, “Review: *Forms and functions of twentieth architecture*, by Talbot Hamlin”, *The Art Bulletin*, 1953, incluido en Colin Rowe, *As I was saying: recollections and miscellaneous essays* (edición de Alexander Caragone; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), volumen 1, página 110.

su mensaje era que «en arquitectura existen reglas fundamentales de composición que son independientes de los estilos». ⁵

Si en la arquitectura la composición fue durante mucho tiempo regularidad, jerarquía y simetría, su capacidad se tornó más compleja y amplia cuando se introdujo la búsqueda del equilibrio y la compensación, y en cuanto la irregularidad se consideró legítima. Los problemas subsiguientes se examinan en la segunda parte del libro ('El orden abierto'), unos problemas que sin duda entran en resonancia, en el siglo XX, con las preocupaciones de los pintores.

Aunque el recurso al concepto de composición fue omnipresente hasta finales del siglo XIX, su erosión fue, sin embargo, indiscutible a medida que avanzaba el siglo XX. La composición ya no podía satisfacer a los arquitectos que buscaban deshacerse de lo que consideraban que ya no podía dar cuenta de un proyecto arquitectónico cualquiera que fuese, de lo que consideraban un obstáculo para la formulación de respuestas adecuadas. Sin embargo, muchas de sus reflexiones seguían necesitando el concepto de composición, aunque fuese para oponerse a él como paso obligado hacia nuevos principios o nuevas exigencias.

El sintagma 'no composición' —que no necesariamente emplean los propios arquitectos— designa aquí implícitamente el intento de escapar de los modos compositivos; no designa unos principios positivos, a sabiendas —como ha explicado Yve-Alain Bois en numerosas ocasiones con relación a la pintura— de que escapar completamente de la composición es una tarea interminable, si no imposible. ⁶ Bien sea que un dispositivo pretenda ser neutro y no jerarquizado, bien sea el resultado de un proceso agregativo y no de búsqueda del equilibrio, bien sea la consecuencia de operaciones 'objetivas': en todos los casos se trata de intentos de superar los principios compositivos.

En las páginas de este libro se ha dado prioridad a las palabras de los arquitectos que abrieron caminos o que sintetizaron posturas ampliamente compartidas. Así pues, los edificios y los proyectos considerados aquí no siempre son necesariamente los más notables desde el punto de vista arquitectónico: o bien plantearon muchas cuestiones en el momento de su creación al estar 'en el centro' de una problemática nueva, o bien fueron reconocidos como puntos de partida, si no modelos, para el desarrollo de la arquitectura. Las ilustraciones se han elegido de modo que fuesen imágenes coetáneas de los propios proyectos o bien reacciones que suscitaron, con el fin de evitar al máximo posibles anacronismos relativos a la acogida de las obras o las ideas.

Evitar los anacronismos no significa que las obras no hayan estado sujetas a interpretaciones sucesivas, según puntos de vista necesariamente cambiantes. Como decía Daniel Arasse hablando de

5. Alan Colquhoun, "Composition versus the project", *Casabella*, número 520-521, enero-febrero 1986; versión española: "Composición versus proyecto", en *Modernidad y tradición clásica: ensayos sobre crítica arquitectónica* (Madrid y Gijón: Júcar, 1991), página 68.

6. Véase, por ejemplo, Yve-Alain Bois, "Kelly en France, ou l'anti-composition dans ses divers états", en *Ellsworth Kelly, les années françaises, 1948-1954* (París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992) y *Martin Barré* (París: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 1993), página 68.

pintura –aunque sus palabras podrían aplicarse igualmente a la arquitectura–: «si el arte tiene una historia y la sigue teniendo, es gracias al trabajo de los artistas y, entre otras cosas, a su mirada a las obras del pasado, a la manera en que se han apropiado de ellas», y «si no se intenta comprender esa mirada, encontrar en esa pintura antigua lo que ha podido retener la mirada de ese artista posterior, se renuncia a toda una parte de la historia del arte, a su parte más artística».⁷

7. Daniel Arasse, *On n'y voit rien: descriptions* (París: Denoël, 2000), páginas 136-137 (de la edición 2005).

OBERTURA

¿Cómo puede ser que, en determinada época, uno pueda decir algo que nunca antes se haya dicho?

¿Cómo puede ser que haya aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?

Michel Foucault

Las palabras ‘distribución’, ‘disposición’ y ‘composición’ ¿son sinónimas? A partir del siglo XVIII, en los tratados y distintos escritos sobre arquitectura, las palabras ‘distribución’ y ‘disposición’, y más tarde ‘composición’, eran de uso corriente. Antes de que cada una adquiriese un significado particular, su uso solía ser impreciso, hasta indiferente. Por tanto, resulta necesario comprender de qué manera se fueron diferenciando y cómo la palabra ‘composición’ llegó a ser de uso genérico para designar la concepción misma de la arquitectura.

Distribución y regularidad de las piezas

1. Sobre este tema véase Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française* (París: Picard, 1982), páginas 60-69 (de la edición 2001).

2. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture* (París: Duchesne, 1753), página 153 (de la edición 1755); versión española: *Ensayo sobre la arquitectura* (Madrid: Akal, 1999), página 103. Sobre los temas relativos a la distribución véase, sobre todo, Monique Eleb-Vidal y Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités, XVII^e-XIX^e siècles* (Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, 1989).

* El *appartement* es la unidad compositiva del interior de las residencias francesas que surgió a partir del siglo XVII; consiste en una secuencia de habitaciones de creciente privacidad. *Nota de la traductora*.

3. *The works in architecture of Robert and James Adam*, volumen II, 1779, edición facsímil con introducción de Robert Oresko (Londres: Academy, 1975), página 59.

4. *Ibidem*, volumen I, 1778, página 48.

Cuando Jacques-François Blondel publicó, entre 1737 y 1738, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, lo hizo para abordar aquellos problemas sobre los que los franceses tenían una gran reputación como ‘especialistas’, gracias a esa ‘manera francesa’ de dar prioridad a la resolución de los interiores, diferente de la ‘manera italiana’, preocupada por los exteriores.¹ Gradualmente, esta distinción se fue convirtiendo en un lugar común y muchos teóricos hacían referencia a esta predilección francesa por los interiores o, dicho de otro modo, por la distribución. Tal es el caso de Marc-Antoine Laugier, quien no dudaría en declarar años más tarde: «Hagamos justicia a nuestros artistas: la distribución es una especialidad que dominan en grado supremo.»²

Hacia finales del siglo XVIII, esta reputación francesa respecto a la distribución alcanzó un reconocimiento internacional, si tomamos en cuenta, por ejemplo, las palabras de los hermanos Robert y James Adam sobre el *French style* en la organización de los *appartements** concebidos para «la conveniencia y la elegancia de la vida».³ Al describir una de sus realizaciones, la residencia para el Duque de Northumberland, los Adam rendían un homenaje explícito a los arquitectos franceses, de quienes tanto habían aprendido, y subrayaban su deuda con estos maestros del género con estas palabras: «han unido la magnificencia y la utilidad en las residencias de la nobleza, y han hecho de ellas objetos de imitación universal».⁴

Esta reputación quedó confirmada por Jean-Charles Krafft y Nicolas Ransonnette. Como conclusión a su gran recopilación de

casas y palacetes (*hôtels*) construidos en París y sus alrededores a finales del siglo XVIII, no dudaban en afirmar:

No fue sino durante el reinado de Luis XV cuando, mediante la reflexión, se consiguió reunir lo útil y lo agradable, y otorgar al interior de los edificios civiles comodidades hasta entonces desconocidas, hasta el punto de hacer en cierto modo de la distribución un arte completamente nuevo. En esa época se asistió a la construcción de multitud de palacetes, casas de campo y de placer, que eran recomendables por lo agradable de su distribución, y que otorgaron tal reputación a nuestra arquitectura que la mayoría de los soberanos de Europa se esforzarían por contratar a arquitectos franceses o atraerlos a sus países.⁵

Después de este reconocimiento de la distribución como un arte nuevo, volvamos a Laugier y procuremos entender de qué se trata. Laugier distinguía entre la distribución exterior, que «tiene por objeto la colocación de las entradas, de los patios y de los jardines»,⁶ y la distribución interior que «afecta aún más de cerca a la comodidad del alojamiento que la exterior».⁷ La colocación de las entradas, los patios y los jardines tenía que ver con la manera de establecer las relaciones con el exterior del edificio, mientras que la distribución interior se refería a la relación entre las habitaciones. Esta distinción entre la distribución exterior y la distribución interior también la hacía Blondel, tanto en *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, como en el tomo IV de su *Cours d'architecture*, publicado en 1773 y denominado 'Tratado de la distribución exterior e interior de los edificios'. Pero para Blondel, de manera más precisa, la distribución 'interior' de los propios edificios se dividía en dos ramas: una que tenía que ver con el aspecto exterior y otra que atendía a las divisiones interiores: una que contribuía «a determinar el reparto de los cuerpos delanteros, pabellones, cuerpos traseros y cuerpos intermedios que proporcionan cierto movimiento a la ordenación de las fachadas» y otra que tenía «por objeto la división de las piezas que componían el interior de los apartamentos».⁸

Si la distribución que se refería al aspecto exterior estaba ligada más bien a la decoración y la belleza, la distribución que se refería a las divisiones interiores estaba ligada, sobre todo, a la comodidad. Así formulaba Blondel la trilogía vitruviana: solidez = construcción, utilidad = distribución y belleza = decoración. A cada uno de estos términos le correspondía una parte de su *Cours d'architecture*: la primera estaba dedicada a la decoración; la segunda, a la distribución; y la tercera, a la construcción.

Cuando desarrollaba lo que tenía que ver específicamente con las divisiones interiores, Blondel introducía clasificaciones suplementarias. Si bien distinguía jerárquicamente tres categorías de

5. Jean-Charles Krafft y Nicolas Ransonnette, *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et hôtels construits à Paris et dans les environs* (París, sin fecha, hacia 1802), sin paginar.

6. Laugier, *Essai...*, página 144 (99 de la edición española mencionada).

7. *Ibidem*, página 147 (101 de la edición española).

8. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtimens*, tomo IV (París: Desaint, 1773), libro segundo, primera parte ('Traité de la distribution extérieure et intérieure des bâtimens'), página 108.

piezas (habitaciones de necesidad, habitaciones de comodidad y habitaciones de urbanidad), también las analizaba según una clasificación tipológica más precisa: vestíbulos, salones, antecámaras, salas de compañía, salas de reunión, gabinetes, dormitorios de recepción [*chambres de parade*],* galerías, etcétera. Así denominadas, las habitaciones respondían a necesidades de uso, a las que correspondía un ‘progreso’ en materia de distribución. Pero esta ‘especialización’ de las habitaciones no alcanzó todo su valor más que a partir del momento en que se encadenaron y se pusieron en relación, y eso se produjo mediante el ‘enfilado’, las *enfilades*:

El principal objetivo de la disposición⁹ interior de un edificio es observar que las *enfilades* más esenciales se alineen unas con las otras, de manera que en las habitaciones de recepción [*de parade*] y en las de sociedad se pueda no sólo disfrutar de toda la extensión del interior del edificio y de sus exteriores, sino también de su profundidad.¹⁰

La puesta en relación de las aberturas de las habitaciones mediante las *enfilades* generalmente coincidía con la colocación simétrica de cada una de ellas. Decía Blondel: «Por simetría se entiendo la regularidad respectiva de los cuerpos puestos en oposición, unos frente a otros [...]»¹¹ Un *appartement* con una comodidad adecuada mostraba a menudo una planta susceptible de articular habitaciones de configuraciones geométricas diversas, pero regulares (cuadrados, rectángulos, círculos, hexágonos, etcétera) según axialidades que podían resultar de gran complejidad. Desde una perspectiva sensualista, Nicolas Le Camus de Mézières hacía incluso de esta diversidad de las habitaciones una condición esencial para su atractivo:

Se debe pasar de la simplicidad a la riqueza. Entonces, el vestíbulo tiene que estar menos ornamentado que las antecámaras; las antecámaras, menos que los salones y gabinetes, etcétera. [...] Cada habitación debe tener su carácter particular. La analogía y la relación de las proporciones determinan nuestras sensaciones; una habitación hace desear la otra, y esta agitación ocupa y tiene en suspenso nuestra mente [...].¹²

Distribución e irregularidad de los terrenos

La puesta en relación de las habitaciones y la diversidad de sus formas permitían adecuar el edificio a un terreno irregular, una manera –decía Blondel– «de sacar provecho de los espacios más pequeños».¹³ Para apoyar su demostración, al final del tomo v del *Cours d'architecture* presentaba a sus alumnos –a los que llamaba «jóvenes distribuidores»–¹⁴ varios ejemplos de plantas de

* La *chambre de parade* era una sala de recepción en la que reyes y señores daban audiencia desde una cama ceremonial donde nadie dormía. Nota de la traductora.

9. Blondel emplea a veces la palabra ‘disposición’, pero sin atribuirle un significado diferenciado, preciso o constante con respecto a la ‘distribución’.

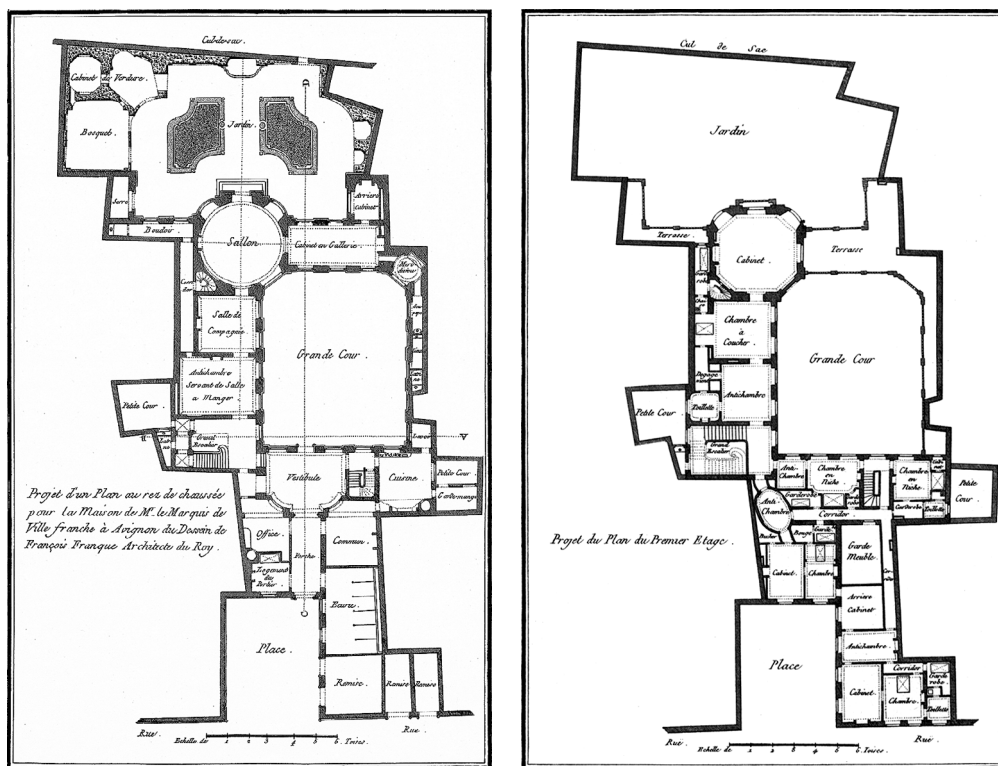
10. Blondel, *Cours d'architecture...*, ya citado (véase la anterior nota 8), tomo IV, libro segundo, primera parte, página 193.

11. *Ibidem*, página 199.

12. Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (París, 1780), página 45, citado por Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française*, ya citado (véase la anterior nota 1), página 60. Le Camus de Mézières decía además: «Se pueden otorgar diferentes configuraciones a las habitaciones de un apartamento: unas son cuadrados; otras, paralelogramos; se harán círculos u óvalos, octógonos; en resumen, se pueden aplicar toda clase de formas regulares [...]» *Ibidem*, página 96.

13. Blondel, *Cours d'architecture...*, ya citado (véase la anterior nota 8), tomo IV, libro segundo, primera parte, capítulo VI (‘Où l'on traite de la distribution particulière des appartements privés, et dans lequel on enseigne la manière de les tracer régulièrement, et de tirer avantage des plus petits espaces’).

14. *Ibidem*, página 363.

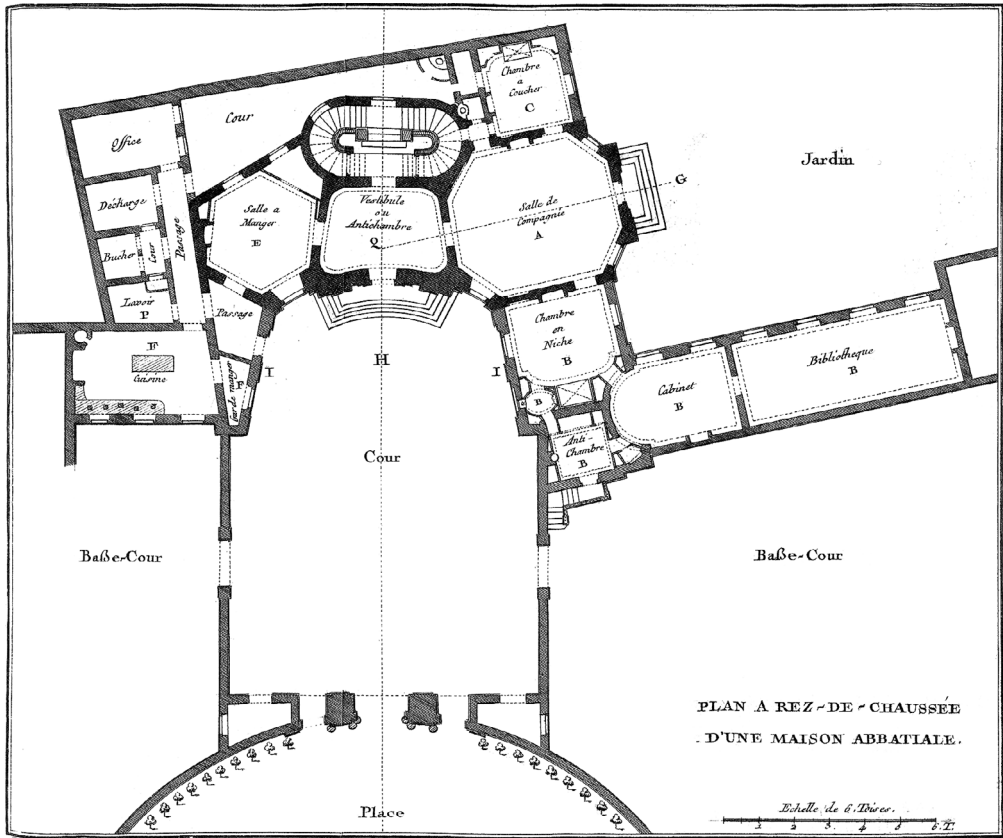


casas, sobre todo de François Franque. Franque era un arquitecto al que Blondel tenía en mucha estima y del que ya había mostrado, en la *Encyclopédie*, la residencia para el Marqués de Villefranche en Aviñón (figura 1.1) como ejemplo de una «distribución regular muy ingeniosa, contenida en un terreno rodeado de muros, tan irregular como se pueda imaginar». ¹⁵ La lámina XLVI el tomo IV del *Cours d'architecture* presentaba la planta baja de la casa de la abadía de los Prémontrés en Villers-Cotterêts (figura 1.2); ésta se completaba con la lámina XLVIII, que presentaba un detalle muy preciso de esa planta, en el que se resaltaban todos los trazados que permitían dibujar los ejes. Esta residencia abacial estaba precedida por un patio en cuyo eje un vestíbulo distribuía por un lado el comedor hexagonal y por el otro una sala de visitas (*salle de compagnie*) octogonal que se abría al eje de un jardín lateral, bordeado por un ala que contenía una biblioteca rectangular. Gracias a la rotación de los ejes debida a la configuración del terreno, Blondel subrayaba que para el arquitecto «la dificultad se convirtió en estímulo», ¹⁶ y la irregularidad del terreno no fue un obstáculo para la simetría del interior. Por su parte, la lámina XLVII presentaba la planta baja de una mansión (*maison particulière*) organizada por dos patios y un corral. Blondel comentaba:

1.1. François Franque, casa para el Marqués de Villefranche, Aviñón, plantas baja y primera; láminas xxv y xxvi del *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication*, 1762 (primera entrega).

15. Comentario de la lámina xxv del *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication* (París, 1762; primera entrega). Las láminas xxv a xxviii correspondían a la casa del Marqués de Villefranche.

16. *Ibidem*, página 368.



1.2. François Franque, casa de la abadía de los Prémontés, Villers-Cotterêts, planta baja; lámina XLVI del tomo IV del Cours d'architecture de Jacques-François Blondel, 1773.

El arquitecto de este proyecto lo ha concebido tan felizmente que no sólo la irregularidad del terreno pasa casi completamente inadvertida, sino que cada habitación interior se desarrolla en perfecta simetría y está compuesta por formas tan agradables como interesantes.¹⁷

Esta complejidad en la distribución, aunque respondía a las exigencias de la comodidad y aunque creaba bellas 'apariencias', no estaba a salvo de las críticas, sobre todo cuando ponía en peligro la solidez, tercer parámetro en la definición de la arquitectura a ojos de un teórico del siglo XVIII. A Pierre Patte –que completaría el Cours d'architecture de Blondel– le inquietaban ciertas consecuencias de los avances en la distribución de los edificios residenciales:

El arte de la distribución –que se ha perfeccionado durante los últimos cuarenta años en Francia– ha perturbado más de lo que se piensa la solidez de los edificios, y ha provocado cantidades de formas a las que se tortura en la mayoría de las plantas, con el pretexto de hacer más cómodas las viviendas; de ello resulta una multitud de voladizos que varían algunas

17. Ibidem, página 361.

veces en cada planta, de modo que apenas se puede adivinar cómo se pueden sostener unos encima de otros, de tan desnaturalizado que está todo.¹⁸

Pese a ello, era resolviendo los problemas relativos a la distribución como el arquitecto podía poner a prueba su talento, sobre todo –como se ha visto anteriormente– cuando tenía que lidiar con terrenos urbanos irregulares o estrambóticos, algo que no había dejado de señalar Laugier:

En la distribución de un edificio, un arquitecto debe esforzarse en aprovechar todo el terreno y no dejar nada sin utilizar. Por poco sentido de la combinación que tenga, sacará mucho partido incluso de las irregularidades y bajo su mano veremos los más pequeños rincones transformarse en otras tantas comodidades nuevas.¹⁹

Esta metamorfosis es también lo que Jean-Nicolas-Louis Durand exigiría más tarde de sus deseos en el *Précis des leçons d'architecture*, en el que aconsejaba al arquitecto trabajar en un doble nivel, apelando a los recursos de la geometría:

[...] después de haber trazado tantas partes regulares como la irregularidad del terreno lo permita, corregimos la irregularidad de las partes restantes, bien sea con chaflanes o bien con partes circulares.²⁰

Desde el mismo punto de vista, también Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine destacaban el talento para sacar partido incluso de las irregularidades al analizar las residencias y palacios construidos en Roma durante el Renacimiento. En su recopilación publicada 1798, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, a menudo subrayaban la habilidad de un arquitecto como Baldassare Peruzzi, en particular en el palacio Massimo alle Colonne (figuras 1.3):

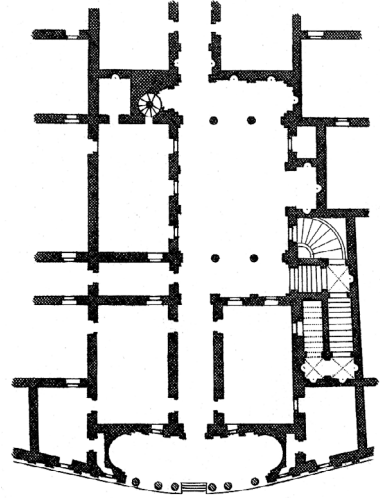
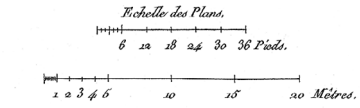
18. Pierre Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* (París, 1769), página 160.

19. Laugier, *Essai...*, página 153 (103 de la edición española mencionada). Pierre Pinon considera que la proliferación de fincas en París durante la segunda mitad del siglo XVIII, las limitaciones de la parcelación y las dificultades para su división en solares fueron los factores primordiales de este desarrollo de los dispositivos distributivos complejos; véase Pierre Pinon,

“Lotissements spéculatifs, formes urbaines et architecture à la fin de l'Ancien Régime”, en ‘Soufflot et l'architecture des Lumières’, suplemento al número 6-7 de los *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 1980, página 187; véase también Alain Borie, Pierre Micheloni y Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains* (París: Centre d'études et de recherches architecturales, 1978), páginas 151-159; versión española: *Forma y deformación: de los*

objetos arquitectónicos y urbanos (Barcelona: Reverté, 2008), páginas 154-163.

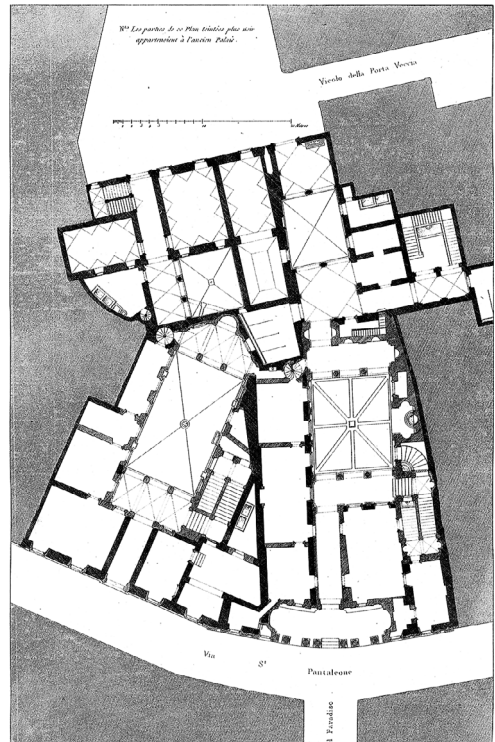
20. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, segundo volumen (París, 1805), página 83; versión española: *Compendio de lecciones de arquitectura: parte gráfica de los cursos de arquitectura* (Madrid: Pronaos, 1981), página 147. En el original francés, la palabra *ponts* se corrigió por *pans* en las ediciones posteriores.



Plan du Palais Massimo Strada della Valle.

1.3. Baldassare Peruzzi,
palacio Massimo alle
Colonne, Roma, vista
del patio y planta baja;
láminas 61 y 59 de
Charles Percier y Pierre-
François-Léonard
Fontaine, Palais,
maisons et autres
édifices modernes
dessinés à Rome, 1798.

1.4. Baldassare Peruzzi,
palacio Massimo alle
Colonne, Roma;
lámina 1 de Tilman-
François Suys y Louis-
Pierre Haudebourt,
Palais Massimi à
Rome, 1818.



Se trata, sin duda, de la creación más ingeniosa de este hábil artista [...]. En efecto, en ninguna parte ha desplegado tanto talento para distribuir de modo ventajoso un terreno constreñido e irregular [...].²¹

Con el mismo enfoque, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy consideraba el palacio Massimo alle Colonne la obra maestra de Peruzzi y le reconocía el mérito «de haber sabido sacar partido de un emplazamiento tan ingrato, estrecho e irregular», con una disposición que «parecería una invención libre, concebida fuera de toda restricción externa»; y concluía: «El espacio es estrecho y pequeño; todo lo que lo llena es amplio y parece encajar perfectamente.»²² Tengamos en cuenta desde ahora que Georges Gromort, profesor de teoría de la arquitectura de la École des Beaux-Arts entre 1937 y 1940, seguiría haciendo referencia al palacio Massimo alle Colonne como una lección de composición magistral:

La planta es de una destreza sorprendente. Nada parece irregular; y cada elemento tiene la dimensión que le conviene sin que sea posible adivinar en ninguna parte que el arquitecto haya tenido que superar la menor dificultad: es una composición magistral.²³

A fin de cuentas, la habilidad para sacar provecho de las irregularidades, de metamorfosearlas, no sólo tenía que ver con la distribución interior de los edificios; también afectaba a la manera de apropiarse ventajosamente de un terreno urbano, es decir y siempre según Percier y Fontaine, «de ampliar, mediante una feliz disposición, los terrenos más angostos».²⁴ Y por último, también afectaba a la ciudad en su totalidad, cuando se trataba de concebir planes de embellecimiento, para cuya elaboración se recurría a los mismos principios de aplicación de la simetría, con lo que se creaba lo que se puede denominar ‘enfiladas urbanas’. La publicación por parte de Blondel –al final del tomo VI de su *Cours d'architecture*, después de las plantas de residencias de las que hemos hablado anteriormente– de los planes de embellecimiento que había proyectado para Metz (figura 1.5) y Estrasburgo no puede entenderse de otro modo.²⁵ Sin querer recurrir a ese lugar común de que una casa es una ciudad pequeña, o que una ciudad es una casa grande, la equivalencia de los principios de aplicación de la simetría prueba que no hay discontinuidad entre el proyecto arquitectónico y el proyecto urbanístico: a las calles, las plazas, los patios, los paseos, etcétera, corresponden los vestíbulos, las antecámaras, los salones, los dormitorios, etcétera. Finalmente, es necesario subrayar que los dispositivos distributivos inscritos en los terrenos irregulares, aun cuando buscaban la regularidad mediante la creación de enfiladas y mediante la definición de salas simétricas, eran globalmente

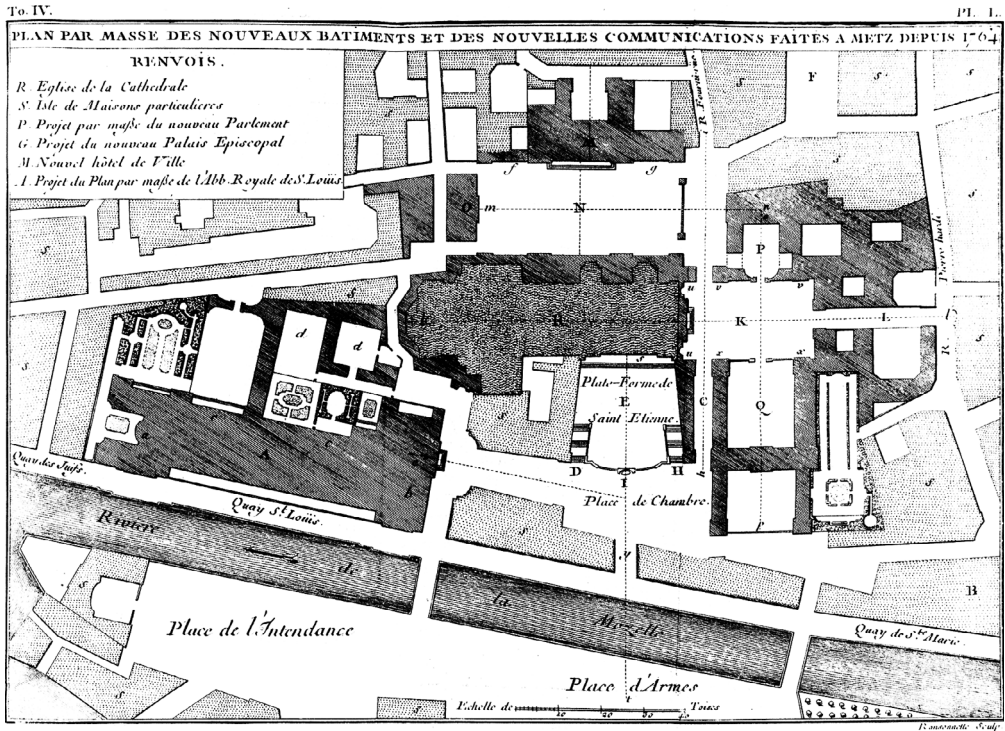
21. Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* (París: Ducamp, 1798), páginas 18-19. Tras Percier y Fontaine, y habiendo sido alumnos del primero, Tilman Frans Suys, Grand Prix de Rome en 1812, y Louis-Pierre Haudebourt publicarían en 1818 una gran recopilación, *Palais Massimi à Rome*, que contenía plantas, secciones, alzados y detalles de los edificios de Peruzzi (figura 1.4). Sobre el tema de la distribución irregular de los terrenos véase también Pierre Pinon, “Architektonische Komposition und das Gebot der Regelmäßigkeit von Peruzzi bis Franque / Architectural composition and the precept of regularity from Peruzzi to Franque”, *Daidalos*, número 15 (‘Die Kunst der Symmetrie / The art of symmetry’), marzo 1985.

22. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* (París: Adrien Le Clerc, 1832), tomo II (‘Peruzzi’), página 225.

23. Georges Gromort, *Histoire abrégée de l'architecture de la Renaissance en Italie* (París: A. Vincent, 1913), página 88 (de la edición 1922).

24. Percier y Fontaine, *Palais, maisons [...]*, leyenda de la lámina 5, página 3.

25. La lámina I representa el plan de Metz; y la lámina II, el de Estrasburgo; éstas son las últimas láminas del tomo IV.



1.5. Jacques-François Blondel, plan de embellecimiento de Metz, 1764; lámina L del tomo IV del Cours d'architecture, 1773.

irregulares. Aunque la simetría era 'local', no podía ser 'global'. De ello se deduce que la búsqueda de lo que más adelante se denominará 'equilibrio', 'compensación' o 'ponderación', se hacía necesaria cuando no podía adoptarse una regularidad de conjunto. Pero habría que esperar hasta el siglo XIX para que estas cuestiones relativas a la irregularidad se abordasen como tales y se formularasen dentro de una problemática explícita. Paradójicamente, los avances en la distribución podrían haber sido así una condición previa al enunciado de dicha problemática.

La vivienda, objeto de la arquitectura

A finales del siglo XVIII, la capacidad de saber sacar provecho de los terrenos irregulares podía ilustrarse con numerosos ejemplos de edificios, fundamentalmente de *hôtels* o palacetes parisenses situados 'entre un patio y un jardín', y dotados de comodidades 'modernas'. Pero aunque los arquitectos de esa época se dedicaron principalmente a mejorar el confort de esos *hôtels particuliers*, quedaba mucho por hacer en las viviendas más modestas. En 1840, César Daly, en la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, constataba que el programa del palacete entre un patio y un jardín ya no tenía la primacía. Al nuevo estado social —en el que «la riqueza general está tan repartida y se encuentra compartida

entre gran número de personas»,²⁶ le correspondían los edificios de viviendas, que debían ser cómodos y confortables, pero de una superficie reducida en comparación con la mayoría de los palacetes. Daly constataba además que...

[...] en cuanto a la distribución y a esos miles de pequeños pormenores tan importantes en nuestros interiores actuales, somos sin lugar a dudas mucho más ingeniosos de lo que lo eran nuestros predecesores; y sobre todo las personas de medios modestos [*petites fortunes*] –que son los más difíciles de alojar con comodidad– nunca lo han estado como ahora.²⁷

Desde la misma perspectiva, según Léonce Reynaud, sobre el siglo XIX recaería la tarea de alojar a esas *petites fortunes*, pues era un siglo, según él, que se correspondía con «el advenimiento de la burguesía»:²⁸

Es a nuestra época a la que corresponde el honor de haber puesto la arquitectura al servicio de todos, de haber establecido una juiciosa teoría de la distribución y de haber introducido la elegancia de la forma hasta en las viviendas más modestas.²⁹

Poner la arquitectura al servicio de todos significaba, pues, que se apropiase de todos los programas, hasta de lo que Reynaud denominaba «viviendas vulgares», aunque éstas no ofreciesen la misma libertad de proyecto que los programas más prestigiosos. Con el interés creciente concedido a la distribución, todo el ámbito de la arquitectura doméstica se convertiría, en su totalidad, en objeto de preocupaciones arquitectónicas, y la proliferación de recopilaciones sobre la arquitectura privada atestigua la expansión de este campo de reflexión y trabajo. Sin embargo, esta expansión no ponía en cuestión la jerarquía entre los edificios públicos y los privados, sino que permitía abordar nuevos problemas.

Y así, desde finales del siglo XVIII, al concebir su recopilación de *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Percier y Fontaine ya se habían interesado por los programas que estaban «en una relación más directa con las necesidades de la mayoría»³⁰ que los edificios públicos de importancia. Y de los ejemplos presentados, tan numerosos como diversos, podían extraerse enseñanzas útiles:

[...] observando el camino que han seguido los arquitectos italianos en sus composiciones, comparándolas con las necesidades que debían satisfacer y, por último, estudiándolas, los artistas observadores sabrán beneficiarse con aprovechamiento de los conocimientos que esta colección les proporcionará.³¹

26. César Daly, “De l’architecture domestique monumentale”, *Revue Générale de l’Architecture et des travaux publics* (RGA), 1840, columna 198. El interés de Daly lo llevaría a publicar en 1864 una gran recopilación en tres volúmenes: *L’architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III*. Sobre Daly véase Marc Saboya, *Presse et architecture au XIX^e siècle: César Daly (1811-1894) et la ‘Revue générale de l’architecture et des travaux publics’* (Paris: Picard, 1991).

27. *Ibidem*, columna 199.

28. Léonce Reynaud, *Traité d’architecture / Deuxième partie: composition des édifices* (Paris: Carilian Goeury & V. Dalmont, 1858), página 518 (de la edición 1863).

29. *Ibidem*, página 519.

30. Percier y Fontaine, *Palais, maisons...*, página 6.

31. *Ibidem*, página 7.

No es de extrañar que un siglo más tarde, de modo sintomático, Julien Guadet, profesor de teoría de la arquitectura de la *École des Beaux-Arts* entre 1894 y 1908, en su libro *Éléments et théorie de l'architecture*, comenzase por la vivienda el examen de los diferentes programas que trataría sucesivamente, con lo que mostraba una especie de inversión: a diferencia de la mayoría de los tratados anteriores –que empezaban interesándose por los edificios públicos y sagrados–, *Éléments et théorie de l'architecture* empezaba por los edificios privados y domésticos. Al iniciar el capítulo dedicado a «la sala en la vivienda moderna», Guadet recordaba una vez más aquello de lo que Blondel había sido, en cierto modo, testigo:

Puede decirse que la vivienda moderna nació con el siglo XVIII, y Blondel, en su tratado de arquitectura, nos dice, no sin orgullo, que hacía poco acababa de producirse una verdadera revolución en la arquitectura de los palacetes y las casas, sobre todo desde el punto de vista de la distribución. Y, en efecto, muchos esfuerzos se realizaron entonces para sustituir las antiguas enfiladas de las distribuciones dobles en profundidad, por los distribuidores indispensables para la libertad de la vivienda. [...] La *independencia* en la vivienda: ése es el objetivo perseguido por los arquitectos del siglo XVIII [...].³²

La independencia en la vivienda significaba que, idealmente, cada habitación podía ser autónoma, para lo que, en efecto, era necesario duplicar las enfiladas mediante una distribución que permitiese acceder a una habitación sin pasar por otra.

Algunos años después de la aparición de *Éléments et théorie de l'architecture*, la gran obra de Blondel, *L'architecture française*, publicada entre 1752 y 1756, fue objeto de una reimpresión en facsímil, como para subrayar así la continuidad de una larga tradición. Para esta reimpresión, Guadet redactó una introducción en la que recordaba un principio enunciado por Blondel, uno «de los principios generales relativos a la distribución»: «la distribución debe ser el primer objetivo de la arquitectura; incluso la decoración depende absolutamente de una planta determinada». Y agregaba:

Verdades fecundas, que todavía vale la pena repetir, pero que eran casi revolucionarias cuando las enunció Blondel; que tal vez más tarde fueron malinterpretadas, pero que otorgan esa calidad propia y bien francesa a los ejemplos reunidos por él.³³

Si la distribución era la primera preocupación del arquitecto, lo primero que de ella se derivaba era la importancia concedida a la planta. También se derivaba, correlativamente, por lo que se refiere a la vivienda, una gran complejidad de los dispositivos arquitect-

32. Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture* (París: Aulanier, 1901-1904), 5ª edición, tomo II, libro VI ('Les éléments de la composition dans l'habitation'), página 37.

33. Guadet, en la nota introductoria a la *Réimpression de l'architecture française de Jacques-François Blondel; exécutée sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, sous le contrôle de MM. Guadet et Pascal* (París: E. Lévy, sin fecha [1907]), sin paginar.

tónicos. Cada habitación tendía a volverse independiente, lo que le permitía asumir más eficazmente una ‘función’ concreta. Veremos cómo la pérdida de la indeterminación de la habitación y su ‘especialización’ en cuanto a su uso tendrían como consecuencia hacer de ella lo que Guadet denominaría un «elemento de la composición» cuyas características era necesario conocer, es decir, era necesario analizar con objetividad. Otra consecuencia sería, para Guadet, la distinción entre dos entidades complementarias: las superficies útiles (las habitaciones) y las circulaciones (los distribuidores), una distinción que permitía mejorar aún más la distribución.³⁴

A modo de conclusión provisional, puede decirse que de Blondel a Guadet el significado de la palabra ‘distribución’ no cambió sustancialmente; más bien se precisó y se enriqueció. Y la importancia de la planta en la tradición francesa de la composición no hizo más que confirmarse.

La disposición

¿Qué es la ‘disposición’ –una noción que se encuentra con frecuencia en los tratados de arquitectura– y en qué se distingue de la ‘distribución’?

La lectura del *Dictionnaire historique d'architecture* de Quatremère de Quincy nos lleva a pensar que la disposición «asigna a cada cosa su lugar y su empleo».³⁵ La definición es general y según ella las ‘cosas’ tendrían un ‘lugar’ diferente según los parámetros con los que se las relacionase, es decir, según que se las considerase desde el punto de vista de la situación, de las necesidades, de los usos, del carácter buscado, de las reglas del gusto, etcétera. A fin de cuentas, y siempre según Quatremère de Quincy, la «disposición ofrece, pues, una acepción tan general y tan ilimitada que se podría reducir a este artículo toda la teoría de la arquitectura»,³⁶ mientras que la distribución tenía como significado más restringido «la división, el orden y la organización de las habitaciones que forman el interior de un edificio»³⁷ y, por tanto, siempre tenía que ver con la comodidad.

También Durand atribuía a la disposición un significado general, ya que –según decía– «la disposición es el objeto principal de la arquitectura»,³⁸ es decir, la disposición de las diferentes partes de un edificio. Pero para él la disposición estaba en función de un parámetro principal: el uso, por lo que desde este punto de vista una buena disposición sería suficiente para proporcionar la satisfacción arquitectónica:

Sin duda que la grandeza, la magnificencia, la variedad, el efecto y el carácter que se aprecian en los edificios son a la vez que bellezas en sí mismas causas del placer que

34. Véase más adelante la página 201.

35. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire...*, ya citado (véase la anterior nota 22), tomo 1 ('Disposition'), página 530.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem* ('Distribution').

38. Durand, *Précis des leçons... données à l'École polytechnique*, primer volumen (París, 1802), página 19 (15 de la edición española mencionada). [En la versión española, traducida de una edición posterior, de 1819, en lugar de 'principal' dice 'único'. Nota del editor.]

nosotros experimentamos a su respecto. Pero ¿qué necesidad tenemos de correr detrás de todo esto si se dispone un edificio de manera conveniente al uso al que se destina?³⁹

De esto se derivaba una consecuencia inapelable: «Es pues únicamente de la disposición de lo que debe ocuparse un arquitecto.»⁴⁰ Sin embargo, teniendo en cuenta que «la arquitectura tiene como objeto la composición y la ejecución tanto de edificios públicos como de edificios privados»,⁴¹ era lógico que Durand incorporase la disposición a la composición, ya que para él ambos términos eran casi sinónimos.

Sin embargo, para aclarar esta concepción, Durand insistía en recordar una distinción que mantenía la jerarquía entre edificios públicos y edificios privados. Aunque estaba vinculada al uso, la disposición era en realidad de un nivel superior a la distribución, pues ésta quedaba restringida a la vivienda:

Por *distribución* no se entiende nada más que el arte de arreglar de una manera acorde con nuestros usos actuales las diferentes partes que componen un edificio de viviendas; pues no se dice distribuir un templo, un teatro, un palacio de justicia, etcétera.⁴²

La distribución era el arte de componer los edificios privados. La disposición era el arte de componer los edificios públicos, y esto se lograba –como se verá más adelante– mediante la combinación y el ensamblaje de las partes.

A mediados del siglo XIX, Reynaud recordaba lo que se había convertido en evidencia para sus coetáneos: que la disposición no debía confundirse con la distribución, pues ésta se refería a la utilidad (es decir, a la comodidad y al uso) y aquella tenía un significado mucho más amplio:

La palabra *distribución* se suele emplear como sinónimo de *disposición*, pero esto es un error. [...] La distribución no abarca más que las condiciones materiales relativas a la utilidad de una obra; la disposición también tiene que satisfacerlas, pero se refiere a algo más: se ocupa de las formas, de las dimensiones, de la economía en general y del efecto que se ha de producir. Una distribución aspira a ser buena; una disposición, a ser a la vez buena y bella.⁴³

A partir de ahí se produjo un deslizamiento: la disposición y la composición, desde Durand a Guadet, llegaron a ser casi sinónimos; y el propio Guadet aportaba una especie de conclusión: «La *disposición* es lo que llamamos la composición [...]»⁴⁴ La palabra ‘composición’ era entonces el término genérico para designar el proyecto arquitectónico.

39. *Ibidem*, página 18 (14-15 de la edición española).

40. *Ibidem*, página 19 (15 de la edición española).

41. *Ibidem*, página 1 (7 de la edición española). [De nuevo la versión española difiere ligeramente de la edición original de 1802: «La arquitectura es el arte de componer y de realizar todos los edificios públicos y privados.» *Nota del editor*.]

42. *Ibidem*, página 2 (21 de la edición española). En el segundo volumen del *Précis*, página 76 (145 de la edición española), Durand aclaraba que la distribución no era otra cosa que «el arte de disponer los edificios privados».

43. Reynaud, *Traité d'architecture*, ya citado (véase la anterior nota 28), parte II, páginas 3-4.

44. Guadet, *Éléments...*, ya citado (véase la anterior nota 32), tomo 1, libro II ('Principes généraux'), página 100.

La composición

En arquitectura, la palabra ‘composición’ pasó a ser de uso corriente a inicios del siglo XIX. En su *Dictionnaire historique d’architecture*, Quatremère de Quincy aproximaba la composición a la concepción (el ‘proyecto’), a la que otorgaba una acepción más general y abstracta, que correspondía a la disposición general, sin preocupación por los detalles, es decir: «el esbozo todavía sin desarrollar de una composición del conjunto.»⁴⁵ Por su parte, la composición tenía una significación vinculada a todos los aspectos de la concepción de un edificio y

consiste en la acción de elaborar no sólo la idea general, sino todos sus desarrollos, tanto en la búsqueda de sus detalles, de sus comodidades y de sus relaciones con el todo, como en los medios que deben asegurar la ejecución del todo y de sus partes.⁴⁶

Sin pretender rastrear el origen de la noción de composición, ni la variedad de sus significados según los ámbitos con los que se relaciona, sólo insistiré en el hecho de que la noción de composición, en lo relativo a las ‘bellas artes’, encontró un primer terreno abonado en el campo de la pintura.

Uno de los primeros, si no el primero, que habló de composición fue Leon Battista Alberti en su tratado *De pictura*, escrito en 1435.⁴⁷ En efecto, el libro II trataba la pintura según tres aspectos, que en la versión italiana se denominaban *circoscrittione* (‘contorno’), *compositione* (‘composición’) y *ricetto de lumi* (claroscuro). Y se daba una definición de la composición que especificaba el orden de un encadenamiento que vinculaba superficies, miembros y cuerpos, de los que estos últimos eran las partes que entraban en la representación de una historia:

[...] la composición [...] es aquel modo o regla de pintar mediante la cual se unen y arreglan entre sí todas las partes de una obra de pintura. [...] Las partes de la historia son las figuras, las partes de éstas son los miembros, y las de éstos son las superficies; porque de éstas se hacen los miembros, de los miembros las figuras, y de las figuras una historia [...].⁴⁸

Aunque en *De re aedificatoria*, publicado en 1485,⁴⁹ Alberti no recurría al concepto de composición, éste podría describir ese encadenamiento que veremos que era el de los elementos y las partes que componían un edificio concebido como un todo.

Parece que fue a partir de una derivación de la pintura hacia la arquitectura como el término ‘composición’ se extendió y se generalizó. En este sentido, Colin Rowe señalaba que en Inglaterra la palabra ‘composición’ apareció por primera vez en 1734 en las *Lectures on architecture* de Robert Morris:

45. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire...*, ya citado (véase la anterior nota 22), tomo I (‘Conception’), página 430. La ‘concepción’ o ‘proyecto’ –tal como lo entendía aquí Quatremère de Quincy– ha de ponerse en relación con lo que sería la búsqueda de una *parti*, de una ‘solución’ (véanse más adelante las páginas 219-224).

46. *Ibidem* (‘Composition’), página 428.

47. Sobre este tema véase Michael Baxandal, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450* (Oxford: Clarendon Press, 1971); versión española: *Giotto y los oradores* (Madrid: Visor, 1996). Véase también Jean-Claude Vigato, “Composition: du paradigme à la notion”, *Cahiers Thématiques* (Lille-París), número 3 (‘Pratiques du langage: arts, architecture, littérature’), 2003.

48. Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435); versión española consultada: *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Battista Alberti* (Madrid: Imprenta Real, 1784), páginas 229 y 231.

49. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Florencia, 1485); versión española consultada: *De re aedificatoria* (Madrid: Akal, 1991).

[...] la palabra ‘composición’ entró realmente a formar parte del vocabulario arquitectónico inglés como resultado de las innovaciones formales del pintoresquismo, que se consideró especialmente aplicable a las nuevas organizaciones, libres y asimétricas, que no entraban dentro de las categorías estéticas de la tradición académica.⁵⁰

Sin lugar a dudas, la coincidencia no era fortuita: en Inglaterra, el empleo de la palabra ‘composición’ estaba ligado a las disposiciones irregulares, fundamentalmente a las de los jardines; en Francia, el acento puesto en la distribución y la habilidad relativas a la adecuación de terrenos irregulares —que algunos llamarían adecuación de situaciones pintorescas—, ¿no sería la condición previa para la adopción de la palabra ‘composición’ y para la generalización de su empleo en la arquitectura? El hecho es que la palabra ‘composición’ se solía utilizar, en efecto, para describir los jardines paisajistas y los ‘cuadros’ que ofrecía. René-Louis de Girardin, el diseñador del jardín de Ermenonville —donde está enterrado Jean-Jacques Rousseau—, recomendaba adoptar el punto de vista del poeta y del pintor para componer los jardines; y no solamente el punto de vista, sino también incluso los recursos del pintor: «para componer un paisaje» —afirmaba Girardin— «y trasladarlo al terreno, el cuadro es la única manera de plasmar la idea para tener una visión exacta de ella antes de ejecutarla»;⁵¹ y agregaba: «El terreno es como el lienzo sobre el que se debe hacer un cuadro [...]».⁵²

Esta relación con la pintura que acaba de subrayarse debe explicarse más. En efecto, la historia quiso que fuese Roger de Piles el primero en definir la composición no sólo como invención, sino como la disposición de los objetos de un cuadro.⁵³ En 1708, en su *Cours de peinture par principes*, De Piles explicaba la diferencia y la complementariedad de la invención y la disposición, las cuales convergían, ambas, en la composición. Para él, la invención tenía que ver con la elección de los objetos que participaban en el tema que el pintor quería tratar, en la composición por él concebida. Por supuesto, estos objetos debían elegirse con pertinencia, ya que debían corresponder al tema para contribuir a su expresión y revelar su carácter. Sin embargo, la elección de estos objetos no era toda la composición:

Digo también que estos objetos deben entrar en la composición del cuadro, pero no hacerla toda entera, con el fin de no confundir la invención con la disposición, y de dejar a esta última toda la libertad de su función, que consiste en colocar ventajosamente estos mismos objetos.⁵⁴

La invención tenía que ser completada en cierto modo por la disposición, para concebir así una verdadera composición.

50. Colin Rowe, “Character and composition; or some vicissitudes of architectural vocabulary in the nineteenth century”, escrito en 1953-1954, publicado en *Oppositions*, número 2, 1974; versión española: ‘Carácter y composición, o algunas vicissitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX’, en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), página 68.

51. René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages, ou des moyens d’embellir la nature autour des habitations* (Ginebra y París: P.-M. Delaguerre, 1777); edición consultada: París: Éditions du Champ Urbain, 1979, con un epílogo de Michel Conan, página 29.

52. *Ibidem*, página 57. Sobre el pintoresquismo véanse más adelante las páginas 384-387.

53. En 1884, el *Dictionnaire de l’Académie des Beaux-Arts* afirmaba a este respecto: «En el lenguaje de los artistas, al igual que en el lenguaje corriente, se entien- den por la palabra ‘composición’ tanto una obra de arte en general como, y más especialmente, el ensamblaje de las diversas partes que constituyen esa obra, más allá del trabajo de la mano del artista. Hasta comienzos del siglo XVIII se designaba el conjunto de estas partes constitutivas de una obra con la palabra *invención*. Fue De Piles quien introdujo en la lengua el uso de la palabra *composición*, más exacta»; tomo IV (‘Composition’), páginas 200-201.

54. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (París: Chez Jacques Estienne, 1708), página 52.

En arquitectura, fue con Durand con quien el verbo ‘componer’ llegó a ser de uso corriente para designar la acción del arquitecto: al proyectar un edificio, el arquitecto componía. Y Durand nos ofrecía –como se verá más adelante–, un «camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera». ⁵⁵ Esto explicaría el favor del que gozó la composición, favor que conservaría hasta el siglo xx. En su *Dictionnaire historique d’architecture*, Quatremère de Quincy, por su parte, confirmaba el doble significado de la palabra ‘composición’: «Se dice o bien de la acción de componer (decimos *estar en plena composición*) o bien del objeto mismo que se ha compuesto (decimos *es una buena o una mala composición*).» ⁵⁶ Y Charles Blanc, en la *Grammaire des arts du dessin* aparecida en 1867, reiteraba esta constatación: la palabra ‘composición’ «incluye la invención del pintor y la economía de su cuadro, hasta el punto de que se la suele emplear como sinónimo del cuadro propiamente dicho». ⁵⁷

La unidad

La primera edición del *Dictionnaire de l’Académie Française* (1694) daba a la palabra ‘componer’ la siguiente definición: «Formar, hacer un todo del ensamblaje de varias partes.» ⁵⁸ En el tercer tomo de la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, des arts et des métiers*, escrito por Denis Diderot y publicado en 1753, la definición de la palabra ‘composición’ insistía en la cuestión de la unidad, tomando siempre como ejemplo la pintura:

Un cuadro bien compuesto es un todo abarcado desde un único punto de vista, en el que las partes contribuyen a alcanzar un mismo fin y forman, por su correspondencia mutua, un conjunto tan real como el de los miembros en el cuerpo de un animal; de suerte que un trozo de una pintura hecho con muchas figuras puestas al azar, sin proporción, sin sentido y sin unidad, ya no merece el nombre de una *verdadera composición*, al igual que los estudios sueltos de piernas, narices y ojos sobre un mismo cartón no merecen el de *retrato* ni tampoco el de *figura humana*. ⁵⁹

Por último, al hablar de la composición en sus *Essais sur la peinture*, Diderot, insistía en el hecho de que el tema de un cuadro debía ser sólo uno, y que las figuras que lo componían contribuían «a crear un efecto común, de una manera firme, simple y clara». ⁶⁰

La unidad que reclamaba Diderot, en el caso de un retrato, era lo contrario de una agrupación de elementos diferentes que no formaban una figura única. De ahora en adelante se puede señalar que apreciar una yuxtaposición de elementos heterogéneos supondría un cambio de punto de vista con respecto a la composición entendida como la búsqueda de la unidad.

55. Véanse más adelante las páginas 41-44.

56. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire...*, ya citado (véase la anterior nota 22), tomo I (‘Composition’), página 428.

57. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (París: Laurens, 1867); edición consultada: París: ENSBA, 2000, página 473.

58. *Dictionnaire de l’Académie Française* (París, 1694; primera edición), tomo II (‘Composer’), página 283.

59. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tomo III (‘Composition, en peinture’; París, 1753), página 772.

60. Denis Diderot, *Essais sur la peinture* (París: Fr. Buisson, año IV [1795]); edición consultada: *Essais sur la peinture: salons de 1759, 1761, 1763* (París: Hermann, 1984), página 59; versión española: *Ensayo sobre la pintura* (Madrid: Casimiro, 2021).

Así pues, la cuestión de la unidad estaba vinculada a la de la composición. En arquitectura, las partes contribuían a la configuración de ese todo que era el edificio, eran indisociables y estaban en armonía. Se trata de una concepción presente desde el Renacimiento. Después de haber hecho de la *concinnitas* lo que regulaba la relación de las partes con el todo, en *De pictura*, Alberti especificaba en *De re aedificatoria*:

[...] la belleza es la armonía entre todas las partes del conjunto, conforme a una norma determinada, de manera que no sea posible agregar, suprimir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto.⁶¹

Recordemos también las palabras de Andrea Palladio acerca de la belleza o la perfección arquitectónicas, cuando describía una especie de movimiento circular, un ir y venir entre las partes y el todo:

La belleza resultará de la bella forma y correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de éstas con el todo, puesto que los edificios deben parecer un cuerpo entero y bien acabado, cuyos miembros convengan entre sí [...].⁶²

Así pues, las partes debían formar un todo, y ninguna parte podía agregarse o suprimirse sin que el todo perdiese su coherencia. Por tanto, las partes estaban subordinadas al todo. Esta concepción –que se puede calificar de jerárquica y ‘cerrada’– sería la adoptada durante mucho tiempo por numerosos teóricos o arquitectos, hasta tiempos recientes; es la que caracteriza, de manera esencial, lo que se describirá a lo largo de la primera parte de este libro: el orden cerrado.

Esta concepción sería reafirmada una y otra vez hasta mediados del siglo xx. Y así, Blanc, en su *Grammaire des arts du dessin*, hablaba de una unidad que no debía poder romperse: «Una arquitectura posee armonía cuando todos sus miembros están de tal manera vinculados entre sí que no se puede suprimir o trasladar ni uno solo sin romper la unidad del edificio.»⁶³ Emmanuel Pontremoli, unos de los profesores responsables de taller más importantes de la École des Beaux-Arts en la primera mitad del siglo xx, afirmaba:

Componer [...] es disponer las diferentes partes de un edificio cualquiera de tal modo que la interdependencia de cada uno de los elementos lo convierta en un cuerpo organizado, y donde cada uno de ellos esté en un lugar tan adecuado que nada parezca poder modificarse o cambiarse sin arruinar completamente el equilibrio de la composición.⁶⁴

Auguste Perret no decía nada distinto: «Reconoceremos que un edificio está bien compuesto en que no será posible suprimir ni

61. Alberti, *De re aedificatoria*, libro vi (246 de la edición española mencionada).

62. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venecia: Dominico de' Franceschi, 1570), libro 1, páginas 6-7; versión española consultada: *Los cuatro libros de arquitectura* (Madrid: Imprenta Real, 1797), página 3.

63. Blanc, *Grammaire...*, ya citado (véase la anterior nota 57), página 123.

64. Emmanuel Pontremoli, *Propos d'un solitaire* (Vanves: impr. Kapp, 1959), página 23.

agregar lo que sea sin mutilarlo.»⁶⁵ Y André Lurçat insistía en esta concepción tradicional de la composición: «Componer consiste en agrupar, de modo armónico y a fin de configurar un todo homogéneo, elementos dispares tanto por su función, como por sus dimensiones y su configuración.»⁶⁶

Lo que queda pendiente es saber de qué manera se asegura la interdependencia de los elementos o de las partes, es decir, según qué modalidades se forma un todo que no pueda modificarse sin provocar su ruina. Es Durand quien nos permitirá abordar de frente esta cuestión, el primero que propuso explícitamente un «camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera».

65. Auguste Perret, 'Les besoins collectifs et l'architecture' (1935), publicado en *Auguste Perret: anthologie des écrits, conférences et entretiens*, documentos reunidos y presentados por Christophe Laurent, Guy Lambert y Joseph Abram (París: Moniteur, 2006), páginas 285-286.

66. André Lurçat, *Formes, composition et lois d'harmonie: éléments d'une science de l'esthétique architecturale* (París: Vincent Fréal, tomo IV, 1955), página 18.

El orden cerrado

