

Estudios Geográficos
Vol. LXXI, 269, pp. 575-600
Julio-diciembre 2010
ISSN: 0014-1496
eISSN: 1988-8546
doi: 10.3989/estgeogr.201019

El paisaje urbano *The urban landscape*

Javier Maderuelo*

Ante la diversidad de posiciones desde las que se afrontan hoy las definiciones e interpretaciones de paisaje, es necesario comenzar por indicar que este ensayo trata del «paisaje urbano» desde un punto de vista cultural. Con esta aclaración quiero empezar manifestando que entiendo que el paisaje no es un ente de carácter objetual sino que se trata de un constructo mental que cada observador elabora a partir de las sensaciones y percepciones que aprehende durante la contemplación de un lugar, sea este rural o urbano.

Por tanto, desde el punto de vista cultural, el paisaje no es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de una elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura. De la misma manera que el paisaje no es la naturaleza ni el territorio, el «paisaje urbano» no es la ciudad, ni alguno de sus enclaves significativos, sino la imagen que de ella se destila, bien sea esta individual o colectiva.

El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que, como tal, varía de una cultura a otra y, también, de una época a otra. En consecuencia, como ha mostrado Augustin Berque el paisaje ni ha existido siempre ni existe en todas las culturas (cf. Berque, 1994, pp. 15 y ss.). En cuanto producto intelectual, el paisaje es algo que se elabora a partir de «lo que se ve» al contemplar un territorio, un país, palabra de la que deriva *pais-aje* que, en un principio, significaba «lo que se ve en un país». El paisaje es, por tanto, algo subjetivo, es «lo que se ve», no «lo que existe». Pero el que sea subjetivo

* E. T. S. de Arquitectura y Geodesia, Universidad de Alcalá (emilia45@gmail.com).

no quiere decir que sea una fantasía o una invención sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan.

Si ha resultado lento y difícil el proceso de generar el concepto paisaje en la cultura occidental, mucho más difícil ha sido el madurar la idea de paisaje en la contemplación del medio urbano, es decir, al enfrentarse el espectador con su mirada a esos escenarios artificiales surgidos de intereses políticos o económicos, cuando no de la mera voracidad especulativa sobre el valor del suelo o la edificación, lo que, en muchos casos, amputa a esos lugares, por su sordidez y monótona cotidianidad, la posibilidad de poder proyectar sobre ellos los estados de ánimo de un espectador que intenta contemplar la escena con desinteresada mirada estética.

En realidad, el concepto de «paisaje urbano», para el que aún no poseemos en ninguno de los idiomas de raíz latina una palabra específica que lo nombre, está terminando de cuajar en nuestra cultura desde hace medio siglo, cuando a finales de los años cincuenta el arquitecto Gordon Cullen (1959) propuso el feliz término de *townscape* como título para uno de sus libros, dedicado al análisis de los fenómenos visuales, perceptivos y constructivos que ofrece la ciudad. Desde entonces, *townscape* es la palabra con la que nos podemos referir al tema que me ocupa en este ensayo.

Una vez que es posible deslindar el concepto «paisaje» como un fenómeno cultural y no como un mero producto causal de la naturaleza o una construcción física, una vez que comprendemos que se trata de un fenómeno subjetivo, podemos empezar a plantear la idea de la ciudad como un lugar que, al ser capaz de provocar sensaciones estéticas y sentimientos afectivos, reclama la capacidad de ser interpretado como «paisaje».

Las diferentes maneras como se ha visto e interpretado la ciudad en cada época en Occidente nos ilustran sobre el lento proceso que ha conducido en nuestra cultura a la formulación de la idea de paisaje urbano. En este sentido, los dibujos, la cartografía, la pintura, las narraciones literarias, las ilustraciones, la fotografía, la publicidad, el cine y otras manifestaciones de carácter cultural, entre ellas, por supuesto, la arquitectura, son las herramientas que nos permiten realizar esta investigación.

Una aclaración más, antes de empezar a analizar cómo han evolucionado las miradas sobre la ciudad. Si bien la percepción del territorio y su interpreta-

ción como paisaje son hechos subjetivos, de carácter individual, existe una tendencia a la generalización. Disciplinas como la estética nos han enseñado a elaborar juicios que siendo particulares pueden llegar a arrogarse la representación de lo general, esta facultad permite, por ejemplo, establecer juicios generales sobre arte, música o poesía.

En cuanto fenómeno cultural lo individual e incluso lo inconsciente adquieren una tendencia en el seno de una colectividad, de tal manera que podemos decir que hay un modo de ver o, si se quiere, de interpretar ciertos fenómenos culturales de una forma característica en cada una de las colectividades.

PRIMERAS IMÁGENES DE LA CIUDAD

El tipo de esquematismo simbólico, que había dominado en las representaciones pictóricas durante la Edad Media, permaneció presente en la imagen de ciudad que ofrecieron los primeros pintores renacentistas. Así, Giotto di Bondone, que intenta dar el salto desde esas imágenes esquemáticas del mundo a través de símbolos a una representación realista de las criaturas y las cosas, pintándolas tal como se ven, cuando tiene que representar, en los frescos de la Iglesia Superior de San Francisco¹, en Asís, una ciudad, que aparece en el ángulo superior derecha de la escena, no imita lo que sus ojos podían haber visto en las ciudades que conoce, sino que recurre a los atributos simbólicos más representativos de la ciudad: la muralla, la puerta y la torre, y, a su vez, la muralla es presentada por medio de sus atributos arquetípicos: los merlones de las almenas que representan la función protectora y defensiva que se espera de una ciudad medieval.

Con escasas variaciones, las propias entre diferentes talleres de pintores y las dictadas por las necesidades de la narración pictórica, este tipo de representación se puede encontrar en el fresco del Palazzo Pubblico de Siena (1328) en el que Simone Martini pintó a Guidoriccio da Fogliano a caballo, entre el campamento militar y la ciudad que va a asediar; o en el fresco alegórico de Ambrogio Lorenzetti, que decora el Salón de los Nueve del ayuntamiento de Siena, conocido como *Los efectos del buen gobierno de la ciudad* (1337-1340), que algunos pretenden ver como el primer paisaje pintado (v. Luginbühl, 2008). En todos estos ejemplos se trata de representaciones «tópi-

¹ Más concretamente, en la escena segunda de la leyenda del santo, que se conoce con el título *San Francisco dona su capa a un pobre*.

cas» de la ciudad, es decir, de esquemas generales que podían ser comprendidos por cualquier espectador. Cada territorio representado en estos frescos no es la imagen de un lugar, más o menos cierto, sino la forma en que una sociedad, una cultura, imagina el mundo, la imagen que tiene de él y la manera como lo comprende.

El lenguaje simbólico permite la sinécdoque *pars pro toto*, es decir, tomar la parte por el todo, de manera que la simple presentación de un muro almenado indica la presencia de una ciudad.

Uno de los primeros tratados de arquitectura que se redactaron en el Renacimiento, el de Francesco di Giorgio Martini, nos muestra la ciudad como una figura antropomórfica. En él la ciudad es entendida como un organismo, asimilada a la imagen del cuerpo humano, así, en la cabeza que piensa y dirige se ubica el palacio del gobernante; en el lugar del corazón que siente se halla la iglesia; en el estómago se sitúa la plaza del mercado, mientras que los musculosos brazos y piernas corresponden con los bastiones que defienden la ciudad.

De esta semiótica medieval se pasará a idear la ciudad según abstracciones geométricas, como hace Antonio Averlino el Filarete en un tratado escrito e ilustrado en torno al año 1465 en el que describe una ciudad imaginaria que llama Sforzinda en honor a su mecenas, Francisco I, duque de Sforza. Así, la ciudad ideal corresponderá a una geometría también ideal que, difícilmente, se concreta en imágenes reales, por más que el propio Filarete se esfuerce en dibujar fantásticos edificios para ella.

Tal vez, el momento decisivo en el que se produce el salto desde este tipo de representación simbólica del medioevo a una interpretación realista del mundo, lo que conocemos en arte como la asunción del Renacimiento, fue cuando hacia 1413 Filippo Brunelleschi, que estaba empezando a proyectar en Florencia la cúpula de Santa Maria dei Fiore, realizó dos *tavolette* en las que representó sendas vistas de su ciudad, se trata de las primeras representaciones perspectivas sobre un lugar real de las que tenemos noticia, una mostraba el Baptisterio y la Piazza del Duomo, tomada desde la puerta oeste de Santa Maria del Fiore, la otra presentaba la Piazza della Signoria.

Ninguna de estas dos pinturas de Brunelleschi ha llegado a nuestros días, sólo sabemos de su existencia, procedimiento y contenido por las minuciosas descripciones que nos ha legado su biógrafo Antonio Manetti (v. 1976, pp. 543-592)². El objeto de estas vistas era demostrar las leyes de la perspec-

² Estas descripciones de Manetti han permitido la reconstrucción de una *taboletta* que se ha mostrado, como atracción turística, en la puerta del Duomo.

tiva que otros pintores coetáneos³ están aplicando en sus obras para mejorar la sensación de realidad, y dada la función que debían cumplir, podemos suponer que reproducirían los escenarios con precisión matemática.

No hace falta echar mucha imaginación para hacer esta suposición, basta con mirar las obras inmediatamente posteriores en las que se emplea en la representación de espacios urbanos la perspectiva ideada por Brunelleschi y difundida por Leon Battista Alberti en su tratado sobre pintura⁴. Por ejemplo, en la denominada *Vista de una ciudad ideal* (ca. 1475), atribuida al entorno de Piero della Francesca, que se encuentra en el Palazzo Ducale de Urbino. En el centro de esta tabla, en una composición totalmente simétrica, se alza un edificio de planta circular rodeado por dos filas de edificios variados en su forma y alturas, pero todos ellos decorados con columnas y arcos de estilo inequívocamente renacentista, con los que se consigue un soberbio efecto de profundidad que queda acentuado por un suelo embaldosado cuya trama fuga al centro de la tabla. El primor con que está calculado el efecto de perspectiva, la precisión en el dibujo y la delicadeza del color muestran destreza para describir el espacio, pero la luz celestial, producto de una convención pictórica que permite dotar de volumen a las figuras, y el sereno cielo sin nubes, unido a la ausencia total de personajes y señales de vida, presentan la escena con una «objetividad» que sitúa esta técnica perspectiva en las antípodas de la idea de paisaje.

Toda vez que el trabajo de los pintores de aquella época consistía en representar historias extraídas de las Sagradas Escrituras, la mayoría de las escenas que debían pintar tienen lugar en Jerusalén o unos parajes, como el monte Calvario o el Huerto de los Olivos de Getsemaní, desde los que se divisa la ciudad a la que deben hacer referencia pictórica para situar el acto. Pero la ciudad de Jerusalén no era conocida ni por los pintores ni por los destinatarios de las pinturas. La interpretación de las Escrituras conduce nuevamente a tópicos, en los que una parte representa la ciudad en su totalidad.

Así pinturas como *Entrega de las llaves a San Pedro* (1481-1482), de Pietro Perugino, o *Los desposorios de la Virgen* (1504), de Rafael Sanzio⁵, nos muestran Jerusalén representada por un único edificio, un templo de planta circular ubicado en una amplia explanada o plaza, tal como la literatura describe el

³ Masaccio, Piero della Francesca, Paolo Uccello.

⁴ Alberti escribió el tratado en Florencia en 1434, con el título en toscano *Della pittura*. V. Alberti, 1976.

⁵ La *Entrega de las llaves a San Pedro*, fresco que se halla en el muro izquierdo de la Capilla Sixtina de Roma; *Los desposorios de la Virgen*, tabla en la Pinacoteca de Brera, en Milán.

lugar donde se encuentra la mezquita de Umar, también conocida como Cúpula de la Roca, que era tomada entonces por el Templo de Salomón.

En realidad, tanto Perugino como su alumno Rafael y el resto de sus imitadores utilizan la plaza y el templo como simple escenario en el que situar el tema de sus pinturas, Jesucristo con sus apóstoles en el acto de la entrega de las llaves del Templo, que se ve al fondo como referencia, o la boda de la Virgen con san José ante el Templo de Jerusalén. En este tipo de pintura tanto la arquitectura, el monumento templario, como la ciudad están sirviendo de telares y bambalinas a la escena religiosa.

ESCENARIOS URBANOS

Siglo y medio después de descubiertas las leyes de la perspectiva y de los experimentos de Brunelleschi sobre la ciudad de Florencia, Sebastiano Serlio, al final de su *Libro Secondo*, que está dedicado a la perspectiva, como si fuera un apéndice, titulado «Trattato sopra le Scene», presenta tres vistas de la ciudad como *scenas* teatrales, definiéndolas con los términos: cómica, trágica y satírica (v. Serlio, 1986).

La «cómica» y «la trágica» están configuradas por edificios que forman claramente unas amplias calles en las que se distinguen fachadas, *loggias*, arcos y monumentos que, después, desarrollará en los siguientes libros de sus tratados de arquitectura. La tercera de las escenas, «la satírica», como corresponde al tema, representa un bosque en el que se abre una calle formada por árboles que también fuga al fondo. Las recortadas siluetas de las copas de los árboles refuerzan la idea de telar escenográfico por encima de cualquier pretensión de ver en ella el germen de un paisaje.

La idea de que la ciudad es el escenario de las tragedias y los dramas, tanto de los históricos como de los acontecimientos coetáneos, tendrá como consecuencia que se generen espacios específicos para esos acontecimientos, así la plaza del mercado se convirtió en el lugar donde instalar la hoguera de la Inquisición, donde realizar las procesiones, las paradas militares o las corridas de toros. Según la vida urbana se muestra en público, los espacios de la ciudad se van convirtiendo en escaparate de vanidades (cf. Sennett, 1991).

Cuando la familia Farnese decidió hacer su enorme palacio en la via Giulia, con el fin de mostrar en público su poder, no sólo construyeron uno de los mayores edificios de la Roma de su época, sorprendente por la belleza con que Sangallo y Miguel Ángel dotaron sus fachadas y proporcionaron el patio, sino por la inmensa plaza que abrieron ante la puerta principal que permite que el

palacio se muestre en toda su magnitud sin que ningún otro edificio interrumpa su contemplación.

Para ello la familia Farnese compró las fincas de delante del palacio y encargó las obras a Miguel Ángel quien realizó el trazado del pavimento con un gran dibujo ajedrezado cuyos cuadros tenían la anchura de las calles de la fachada del edificio. Fachada y plaza quedan así estrechamente entrelazadas como una misma realización regida por los ritmos de la arquitectura del palacio.

Después del *saco* de Roma en 1527, el emperador Carlos V exigió en 1536 ser recibido en Roma por el Papa, en su camino de vuelta de la campaña que había mantenido en Túnez contra los turcos, de la que había salido victorioso. Para recibir los honores Carlos V debía entrar en la ciudad como los antiguos generales del Imperio Romano, realizando con sus tropas un gran desfile de tres kilómetros de longitud. Para ello accedería a la ciudad por la Porta Asinaria concluyendo el itinerario en la basílica de San Pedro, donde sería recibido por Alessandro Farnese, pontífice Pablo III.

Para poder realizar este fastuoso desfile el Papa, que deseaba la reconciliación con el emperador, ordenó que se despejara y engalanara el trayecto de lo que sería la avenida imperial. El punto del trayecto más difícil de mejorar era la subida al Campidoglio, sede del poder civil, que se encontraba en un estado lamentable, con el Palazzo Senatorio y el Palazzo dei Conservatori en ruinas, la plaza sin pavimentar y con un escabroso acceso en rampa.

Para solucionarlo el papa Pablo III pidió a Miguel Ángel que regularizara esta plaza, iniciándose así el trabajo urbanístico más importante de la Roma del siglo XVI. Miguel Ángel ideó un proyecto pero, dado el escaso tiempo y el elevado coste, no se pudo realizar entonces. Para el acto de recibir a Carlos V apenas se limpió la explanada y se colocó una estatua ecuestre, de Marco Aurelio, de época romana⁶. El proyecto de Miguel Ángel, que se llevó a cabo después de muerto el artista, consistía en ordenar la fachada del Palazzo Senatorio, con la escalera de dos tramos y la torre centrada con la fachada, construir una nueva fachada al Salón de los Gremios, construir un nuevo edificio simétrico para ocultar el monasterio franciscano de Santa María Aracoeli, convertir la plaza en un escenario público, pavimentar la plaza en torno a la estatua y construir unas enormes escaleras de acceso, la *cordonata*.

⁶ La estatua de Marco Aurelio fue llevada allí porque se creía entonces que representaba a Constantino el Grande, que fue el primer emperador cristiano, y serviría como alusión a la autoridad que el Papa le reconocía a Carlos V como emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, como nuevo Constantino vencedor de los turcos.

Miguel Ángel diseña esta plaza con planta trapezoidal, dibujando con el pavimento una figura ovoide trenzada con rombos curvados, lo que provoca en quienes ascienden por la *cordinata*, el efecto óptico de que la plaza parece mucho más profunda de lo que en realidad es. Este tipo de visión perspectivoescenográfica no sólo dista mucho de una concepción paisajista sino que sitúa la mirada sobre el hecho urbano en una dirección bien distinta a la que están empezando a aplicar los pintores del paisaje en los Países Bajos.

Estos actos son premonitorios de una nueva visión de la ciudad como conjunto de escenarios urbanos que es paralela y coetánea de la definición de la escena teatral que, por ejemplo, Palladio diseña para el teatro Olímpico de Vicenza⁷ y que, no sin razón, conocemos con el nombre de ‘escena a la italiana’, en la que el espectador, colocado en un punto fijo en el patio del teatro o sentado en un palco, contempla un acto que sucede en un escenario dotado con un decorado arquitectónico, con puertas de las que entran y salen personajes y ventanas desde las que se asoman o escuchan otros. Construcciones urbanas de este tipo se repetirán por todas las ciudades italianas y europeas durante el Barroco, sirvan como ejemplo, en la ciudad de Roma, el entorno de la iglesia de Santa Maria della Pace, de Pietro Da Cortona, o los tres edificios que Filippo Raguzzini construye en la Piazza di Sant’Ignazio como telares teatrales ante la iglesia de los jesuitas.

LA CARTOGRAFÍA EN EL PAISAJE URBANO

Los cartógrafos también sitúan las ciudades en sus mapas de forma simbólica. Recurren a la abstracción esquemática de colocar un punto en el mapa al que añaden un nombre escrito. Los nombres cobran así un enorme potencial de sugerencia, basta con pronunciar palabras como Constantinopla o Babilonia para que la imaginación, cultivada por la literatura o las leyendas, se excite y produzca ensoñaciones ante las que cualquier pintor sería torpe en interpretaciones.

En un mapa de la ciudad de Roma, fechado entre 1469 y 1971, dibujado por Pietro del Massaio⁸ para ilustrar el *Planisfero Tolomaico*, se muestra con

⁷ El teatro Olímpico de Vicenza, a imitación de los teatros griegos, tiene en un escenario unas construcciones fijas que forman tres calles, fugadas en perspectiva, que convergen en el proscenio.

⁸ En la «collezione» de mapas de la Biblioteca Apostólica Vaticana: *Vat. lat. 5699 fol. 127 recto arch21 TG.14*.

bastante fidelidad el curso del río Tíber, los límites amurallados de la ciudad y, colocados en sus respectivos lugares, las fachadas características de los monumentos más representativos. Desde las convenciones actuales se echa de menos en este mapa la configuración de la trama urbana, es decir, la representación de las calles y los edificios que la forman, la masa de viviendas donde moraban sus pobladores. Por el contrario, en este mapa sólo aparecen los monumentos que quedan aislados como si se encontraran esparcidos por un descampado, de manera que ninguna construcción vulgar, idéntica a las de cualquier otra ciudad, oculta o distrae de la contemplación de la singularidad de los monumentos romanos: el coliseo, el panteón, las basílicas.

La ciudad es entendida entonces, *pars pro toto*, como una serie de monumentos inconexos. Para conectar esos monumentos en la ciudad real el papa Sixto V, nada más acceder a su breve pontificado, tal como explica Richard Sennett, tomando al pie de la letra la metáfora «ver fuera de sí mismos» (Sennett, 1991, p. 188) recurrirá en Roma a abrir nuevas calles⁹ y organizar una serie de túneles visuales, a imitación de las perspectivas pictóricas, por medio de obeliscos que permitían al peregrino orientarse en la ciudad y no perderse en la localización de las siete basílicas en las que debía escuchar misa, según el programa religioso establecido para obtener el jubileo.

Con el fin de proporcionar imágenes que ayudaran a excitar la imaginación al contemplar los mapas, algunos cartógrafos en las primeras décadas del siglo XVII orlan sus mapas con escenas que ayudan a la imaginación figurativa de quienes contemplan la difícil abstracción del territorio reducido a esquemáticos contornos, líneas y puntos. Este es el caso de algunos mapas del *Grand Atlas* de Willem Janszoon Blaeu, en cuyas orlas suelen aparecer representaciones de las siete «maravillas del mundo», si se trata de mapas generales; o personajes de las regiones o ciudades reproducidas en el mapa, ataviados con sus trajes característicos. Pero también aparecen vistas topográficas de las ciudades que se nombran en el mapa, pero, curiosamente, en esas orlas no suelen aparecer vistas del territorio, es decir, paisajes.

En la medida en que los mapas no sólo eran instrumentos científicos o técnicos en los que representar rutas, medir extensiones o determinar dominios y propiedades, sino que empezaron a ser codiciados por su indudable atractivo visual y sugerencia evocadora, estos mapas empezaron a reclamar imágenes que complementarían la capacidad de imaginar con el verismo propio de la cultura renacentista (Alpers, 1987).

⁹ El tridente que se despliega desde la Piazza del Popolo: la via del Babuino, la via del Corso y la via Ripetta.

Surgen así las «vistas topográficas», que se pueden situar a caballo entre la representación técnica y la ilusión pictórica, como una empresa editorial de enorme éxito, tal como lo demuestra la edición de *Civitates Orbis Terrarum* por parte de Georg Braun y Franz Hogenberg¹⁰. Si bien hoy contemplamos las vistas topográficas de *Civitates Orbis Terrarum* como paisajes, en su momento no tuvieron la función de servir sólo para la mera delectación de la mirada, el hecho de que junto a cada vista aparezca la planta de la ciudad nos indica que el trabajo de Hogenberg tenía una utilidad práctica.

Lo mismo sucede con la impresionante colección de vistas topográficas de ciudades españolas que Anton van den Wyngaerde elaboró para Felipe II (v. Kagan [ed.], 1986), cuando éste hereda la corona española y se ve obligado a gobernar y tomar decisiones sobre unas ciudades que no conoce (v. Maderuelo, 2005, pp. 309-318).

A partir del siglo XVI los ediles de muchas ciudades europeas van a tomar conciencia de que el prestigio de la ciudad y, consecuentemente, sus posibilidades comerciales van a depender de la buena imagen que la ciudad sea capaz de ofrecer. Con este motivo se encargó la redacción y edición de «historias de la ciudad» en las que, sin necesidad de ceñirse a la verdad, se pretenderán orígenes mitológicos y actos milagrosos, también se encargaron vistas de las ciudades y de sus monumentos más significativos, y, no menos importante, se construyeron, nuevos monumentos, plazas y edificios, demoliendo barrios enteros de la antigua ciudad para construir escenarios urbanos que expresen la magnificencia y el poder económico de sus moradores.

En buena medida la ciudad barroca europea se genera así, pongamos como ejemplo la plaza del Vaticano con la construcción de una fachada monumental de la basílica, encargada a Carlo Maderno, y con la impresionante columnata que levanta Gianlorenzo Bernini sobre la mitad del antiguo barrio del Borgo.

Todas estas actuaciones barrocas que hoy configuran los mejores trazados de las ciudades europeas, con la construcción de edificios y fachadas de una impresionante monumentalidad, la apertura de plazas con grandes fuentes y monumentos, de avenidas formando tridentes, escalinatas monumentales, etcétera, no responden a criterios paisajísticos sino que son deudoras de la escenografía teatral, lo que da origen a las honorables profesiones de escenógrafo y *quadraturista*¹¹.

¹⁰ Georg Braun (1541-1622) fue el editor de la obra y Franz Hogenberg (1535-1590) el grabador, en la ciudad de Malinas. Hay edición reciente en español: Swift y Konstam (eds.), 2008.

¹¹ *Quadraturista* es el nombre que reciben en italiano los pintores que, trabajando con escuadra (*squadra*) y compás, se especializan en la representación de elementos arquitectónicos y espaciales.

Cuando el príncipe elector de Dresde Augusto el Fuerte fue coronado rey de Polonia mandó derribar un bastión de la muralla de Dresde para construir en su lugar uno de los espacios para celebraciones más fastuosos de Europa, el *Zwinger*, en realidad la última gran obra urbana del Barroco. Se trata de un conjunto de edificaciones de una y dos plantas que cierran una enorme plaza privada ideada para organizar desfiles, conciertos, representaciones teatrales, paradas militares y cuantos actos festivos se puedan imaginar. En realidad es uno de los mayores artificios para la contemplación que se puedan idear, constituido por galerías de grandes ventanales y terrazas para situarse a mirar. Pero esa mirada no es paisajística, no se dirige a lo lejos buscando el horizonte sino que se concentra en el interior de la plaza cerrada o en el interior de las galerías que la rodean, donde se colocaron las colecciones de pintura y porcelana.

VISTAS URBANAS

Dibujos, pinturas, mapas, vistas topográficas y enclaves urbanos nos ilustran sobre la historia de la mirada en Europa, sobre qué se veía y cómo se interpretaba la ciudad en las diferentes épocas de la cultura occidental.

Como he tenido ocasión de argumentar en mi libro *El paisaje. Génesis de un concepto* (Maderuelo, 2005), el paisaje como género pictórico se forma muy lentamente durante el siglo XVI en los países del norte, llegando a ser un género autónomo en los primeros años del siglo XVII. El concepto paisaje no surge de la mirada perspectiva, como cabría suponer, si hubiera sido así Florencia habría sido su cuna, sino que es consecuencia de una serie de hechos religiosos y políticos, de factores culturales, que no viene a cuento desplegar en este ensayo, pero que se localizan en los Países Bajos y, más concretamente, en la ciudad de Haarlem (v. Maderuelo, 2005, pp. 283-306).

Cuando los pintores holandeses pintan las extensas llanuras de su territorio, ubicados sobre una duna que les permite extender la mirada hacia el horizonte, lo que ven carece de grandes acontecimientos, ante sí no hay altas montañas, desfiladeros, valles o siquiera un prominente grupo de rocas en las que detener la mirada. Lo que se veía en los Países Bajos eran terrenos planos de cultivo, algunos escasos árboles que crecen sobre un suelo empantanado, a lo lejos alguna ciudad de la que destacan algunas torres y la silueta de la catedral y, sobre todo, nubes. El paisaje, desde el punto de vista pictórico se resuelve con juegos de luces y sombras alternadas que permiten al artista producir la sensación de profundidad en el cuadro y gran cantidad de nubes que llegan a cubrir hasta dos tercios de la tela.

Todas estas tentativas de producir imágenes de la ciudad, que podríamos situar perfectamente en el ámbito italiano, conducen por el contrario hacia la escenografía, acotando y ambientando espacios en los que suceden acontecimientos, historias con personajes. Son dignos de ser contruidos o pintados no por sí mismos sino por la historia que cuentan.

Los primeros intentos de ofrecer una imagen de la ciudad como paisaje se los debemos, tal vez, a pintores holandeses como Gaspard Van Wittel¹², un artista nacido en Amersfoort, que consiguió un enorme éxito en Italia ya que fue capaz de aplicar sus conocimientos sobre el nuevo arte paisajista, desarrollado en su país natal, a la representación de ciudades. En su pintura se percibe una enorme exactitud y precisión en la reproducción fidedigna de edificios y en los efectos de perspectiva, con los que consiguió impresionantes vistas panorámicas.

Sus cuadros se caracterizan por ser testimonios del ambiente y de la vida de su tiempo y por poseer una atmósfera que cautivaría, sin duda, a los nobles extranjeros de los países del norte que visitaban Nápoles o Roma, ciudades en las que trabajó. Van Wittel descubrió a los italianos una posibilidad de transformar estas grandes vistas apaisadas al entorno urbano, generándose una escuela en la que Giovanni Paolo Pannini tiene gran importancia.

Sin embargo, las vistas urbanas no llegaron a ser «paisaje urbano», el peso de la perspectiva escenográfica, por un lado, con sus efectos de caja escénica cerrada, como la plantean los miembros de familia Galli Bibiena, y, por otro, la importancia concedida a los monumentos concretos como catalizadores de la imagen de la ciudad, como los presenta Piranesi en sus grabados, impedirán que la ciudad sea contemplada en el siglo XVIII como auténtico paisaje.

Los *vedutistas* venecianos serán la prueba de ello. A pesar de que sus clientes son aquellos ingleses ilustrados que están transformando la campiña de su país con la construcción de jardines paisajistas, los pintores venecianos construyen en sus cuadros escenarios cerrados por edificios en los que se muestran los actos políticos y las fiestas mundanas, cuando no la vida cotidiana.

Los *vedutisti* Luca Carlevarijs, Giovanni Antonio Canal «Canaletto», Francesco Guardi, Michele Marieschi y Bernardo Bellotto no dejaron de estar preocupados por la fidelidad de los edificios, por la corrección en la perspectiva, por conseguir el parecido más que por dotar de ambiente a sus obras. Si nos fijamos en las vistas de Canaletto descubriremos una clara disposición escenográfica, conseguida por la cualidad de ciertos espacios, como la plaza de San

¹² Gaspard Van Wittel transformó su apellido en Vanvitelli, ya que vivió durante 64 años en Italia.

Marcos que es como una caja escénica, con su proscenio, fondo y telares laterales, así como por los «golpes de efecto» en la composición de los personajes. Lo teatral de estas pinturas proviene no sólo de la formación del artista como escenógrafo sino de la disposición de los espacios que poseen las ciudades tardomedievales y renacentistas italianas.

Por su parte, Bernardo Bellotto, sobrino de Canaletto, realizó su trabajo de *vedutista* en Roma y Turín, demostrando un sentido más agudo de los efectos fenoménicos y aportando una visión más paisajista, conseguida a través de rasgos levemente velados y melancólicos. Desde Turín se trasladó a Dresde, Viena, Munich y Varsovia, donde fallece. Este periplo muestra el interés que ya se ha despertado en toda Europa por los cuadros que representan vistas urbanas, por la propia ciudad como tema visual.

Los diferentes protectores que tenía Bellotto, entre ellos Augusto III de Sajonia, María Teresa de Austria o Estanislao Augusto Poniatowski, rey de Polonia, también querían que sus ciudades, que entonces estaban alcanzado una magnificencia moderna, fueran objeto de pinturas y grabados porque, efectivamente, estas ciudades, estaban siendo remodeladas y modernizadas para dotarlas de una fisonomía muy diferente a la que tienen las anteriores ciudades barrocas.

Estos nuevos espacios urbanos no van ya a ser meros decorados, como en el Barroco, sino que se van a convertir en el inicio de un nuevo tipo de ciudad caracterizada por una planificación que contempla espacios abiertos, con grandes avenidas, que preludian lo que será la ciudad del siglo XIX.

Pintando estas nuevas ciudades Bellotto se puede permitir iniciar el primer paso de la *veduta* al paisaje urbano, sobre todo al enfrentarse a otro tipo de luz y de cielos, como los de Varsovia. En la pintura veneciana del siglo XVIII se puede apreciar cómo se produce ese paso desde las «escenografías urbanas» que se aprecian en los primeros cuadros de Canaletto a los «paisajes urbanos» del Bellotto maduro.

Efectivamente, el calificativo *vedute* con el que se denomina este tipo de pinturas surgió de la unión de ciertas artes menores, como el dibujo arquitectónico, la representación «topográfica» de vistas y el trabajo del *quadraturista*. De esta unión emerge un género pictórico que tiene como objeto representar con fidelidad fotográfica las escenografías urbanas.

El paso, sutil, hacia el paisaje se produce cuando los pintores *vedutistas* venecianos empezaron a prestar atención a los efectos de la luz natural y generaron una sensibilidad hacia los «valores atmosféricos». Surgieron entonces cuadros de una intensa y vibrante luminosidad donde efectos aparentemente accesorios, como el centelleo del agua, cobran tanto interés como los precisos detalles arquitectónicos.

El más longevo de los tres pintores venecianos, Francesco Guardi, sobrevivió en cuatro años a la Revolución Francesa. Como es bien sabido, la Revolución supuso un nuevo orden social y político que se reflejó, como en ninguna otra, en la transformación de la ciudad de París.

LA CIUDAD, ENTRE LO PINTORESCO Y LO DIFUSO

Pero antes de entrar en el París posrevolucionario, quiero hacer una breve digresión. El siglo XIX es, sin duda, el siglo del paisaje. En el romanticismo el paisaje se convirtió en un medio de comunicación emocional, en pura emoción. Este carácter sentimental condujo a unas interpretaciones libres de los antiguos temas, como las que Turner hace de las vistas de Venecia, siguiendo los modelos de Canaletto, pintor del que ya había visto obra en Londres, antes de ir por primera vez a Venecia.

William Turner fue un viajero infatigable, casi todos los veranos realizó algún viaje, tomando dibujos y acuarelas, recorriendo Gran Bretaña, Suiza, Francia, Alemania e Italia repetidas veces. En Venecia estuvo tres veces, en los años 1819, 1833 y 1840. Siempre en la misma época, durante los primeros días de septiembre.

Aunque Turner se había formado como dibujante de arquitectura, realizando minuciosas acuarelas de abadías, no es la habilidad para reproducir la materialidad realista de los edificios lo que hizo que Turner se convirtiera en uno de los impulsores del paisaje urbano sino, por el contrario, su capacidad para superar la imitación de lo real. En muchos cuadros y acuarelas de Turner nos vamos a encontrar con la infinitud, la luz cegadora y con los efectos de lo patético que caracterizan la categoría de lo sublime, descrita por Edmund Burke en su *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello* (Burke, 1987), pero, desde el punto de vista de la aportación que Turner hace a las «vistas» para convertirlas en auténticos paisajes urbanos, lo que más nos interesa destacar es su entendimiento de lo pintoresco.

En Inglaterra la palabra *picturesque* no logró afianzarse como un término propio del lenguaje estético hasta la década de 1790, cuando aparecieron publicados los ensayos de William Gilpin, Uvedal Price y Richard Payne Knight. Entonces lo *pintoresco* se entiende como la cualidad formal que corresponde a lo pictórico, es decir, a valores plásticos como el cromatismo, las luces, las sombras y las texturas, en contraposición a lo dibujístico, al que pertenecerían las líneas, las siluetas y las formas definidas.

En la obra de Turner el desbordamiento de la forma y la inconcreción de los contornos permiten una valoración del cromatismo, la luz y las texturas, los brillos y las sombras, es decir, de las cualidades visuales o, si se quiere, paisajísticas, que subjetivamente se proyectan sobre los lugares. Con estos lugares urbanos, reconocibles no tanto por sus hitos, que el artista tiende a diluir, sino por las cualidades de su luz, por su ambiente emocional, nos encontramos ya ante auténtico paisaje urbano. A Turner le cabe la gloria de haber sido el pintor que da el paso decisivo de la *veduta* escenográfica al paisaje urbano.

La calidad ambiental que pretendían Bellotto y Guardi cuando difuminaban suavemente los contornos de los edificios y deformaban levemente las perspectivas, la consigue plenamente Turner extremando los efectos luminosos hasta hacer desaparecer planos, siluetas y contornos físicos estables para centrar su atención en los fenómenos mutables, tales como la luz del amanecer, la bruma, la niebla, la penumbra de la tarde o los reflejos del agua, en los que Venecia es tan generosa.

Las teorías sobre lo pintoresco son aquí decisivas. Gilpin, en su *Ensayo sobre la belleza pintoresca* (Gilpin, 2004), explica que lo pintoresco es lo que permite sacar a la paleta del pintor matices, jugando con luces y sombras, con brillos y opacidades. La consecución de los efectos pintorescos es lo que le permite al pintor abstraerse de la concreción de aquellos detalles que caracterizan los edificios. Es curioso comprobar cómo aquellas virtudes que fueron alabadas en el trabajo del joven Turner, como dibujante de arquitecturas, y que le permitieron conseguir la cátedra de «perspectiva» en la Royal Academy of London, fueron los temas y materias que tuvo que superar para conseguir la cualidad de «paisaje urbano» en sus cuadros.

Turner, con este tipo de obras, lleva la pintura a un punto sin retorno, a una posición extremada que le enfrentará con sus propios compañeros de la Royal Academy. En este viaje sólo fue acompañado por el crítico John Ruskin, autor del libro titulado *Las piedras de Venecia*, quien en otra de sus publicaciones, la titulada *Modern Painters* (Ruskin, 1843-1860), defenderá estos cuadros con vehemencia. Ellos serán el límite al que entonces podía llegar la pintura.

Pintores como William Turner o James Abbott McNeill Whisler, con su «poesía del ver», que alcanzaron la fama y sembraron polémica en la sociedad con sus pinturas, hicieron que su sensibilidad personal ante los paisajes urbanos fuera conocida, admirada y discutida por un público muy extenso¹³.

¹³ La polémica entre artistas y críticos, muy seguida por la prensa, llegó hasta el extremo de un enfrentamiento judicial entre Whisler y John Ruskin.

La aparición del «paisaje urbano» como género pictórico supone un desvío, en el que el foco de atención pasó de la naturaleza a la cultura y sus manifestaciones. La mirada romántica entendía la naturaleza como producto inevitable del tiempo, enlazando así con el sentido de la historia, por eso el ojo romántico escrutaba las ruinas del pasado como lo haría un naturalista. La mirada moderna, por el contrario, atendía a lo efímero, lo fugitivo y lo superfluo, buscando el placer en lo inmediato, por eso contemplaba la ciudad y lo hacía en cuanto fenómeno cambiante.

EL AUGE DE LA CIUDAD «MODERNA»

A mediados del siglo XIX todas las grandes ciudades se están transformando. En breves años se duplicó y triplicó la población de Londres y París, adquiriendo estas urbes unos tamaños excepcionales. Las ciudades que progresaban y crecían necesitaban nuevas infraestructuras, como estaciones de ferrocarril, fábricas y almacenes; también teatros, mercados y edificios suntuarios e institucionales cuyas presencias transformaron la fisonomía de la ciudad aportando grandes masas edificadas, torres, chimeneas y puentes que reclamaron, a su vez, otros tipos de espacios urbanos que ya no pueden basar su composición en efectos escenográficos o teatrales. Pero, la nueva ciudad también reclamó otras miradas, otras maneras de comprender el fenómeno urbano, como muy bien supo exponer Charles Baudelaire en su ensayo titulado *El pintor de la vida moderna* (v. Baudelaire, 1995).

El caso, sin duda, más significativo y ejemplar fue el de la transformación que experimentó París durante los dieciséis años en los que el barón Georges-Eugène Haussmann permaneció al cargo de la prefectura del Sena. Los acontecimientos de la revolución de febrero de 1848 y el golpe de estado de diciembre de 1851, que desembocó en el Segundo Imperio, aconsejaron la demolición de los edificios que configuraban las calles medievales del centro de la ciudad, convertidas en auténticas ratoneras para las fuerzas del orden público, sustituyéndolas por espaciosas y rectilíneas arterias que fueran adecuadas para los movimientos de las tropas y para poder efectuar descargas de fusilería. Surge así un nuevo tipo de avenida, denominado *boulevard*, junto con las grandes plazas y los cuatro inmensos parques públicos: Bois de Boulogne, Bois de Vincennes, Buttes-Chaumont y Parc Montsouris, diseñados por una nueva estirpe de ingenieros entre los que destacan Adolphe Alphand y Jean-Pierre Barillet-Deschamp, quienes constituyeron un conjunto de nuevos espacios públicos particularmente propicios para el desarrollo de una intensa vida social que surge y se exhibe en ellos.

París, con sus bulevares, sus *squares* y sus jardines, será el modelo para las transformaciones que todas las ciudades occidentales experimentaron en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Adolphe Alphand, en su álbum *Les Promenades de Paris* (1867-1873; v. Alphand, 1984), proporciona una gran cantidad de modelos y de datos técnicos sobre cómo realizar las calzadas, el alcantarillado, la iluminación urbana de gas, la plantación de árboles y el diseño y colocación de lo que hoy denominamos el «mobiliario urbano», aportando gran cantidad de planos en planta y en sección de calles, plazas, jardines y parques, pero en ese álbum también ofrece imágenes del tipo de paisaje que se puede componer con esos elementos urbanos.

¿Qué papel desempeñan los arquitectos en estas transformaciones urbanas que comprometen a las ciudades más importantes de Europa como son París, Viena, Budapest, Milán, Bruselas, etcétera, y de las que la apertura de la Gran Vía de Madrid, sería una de las últimas y más torpes intervenciones?

Durante todo el siglo XIX los arquitectos, que habían descubierto la historia de la arquitectura y la habían encasillado en «estilos», se encuentran un arsenal infinito de formas que se pueden utilizar con intención estilística (neorrenacimiento, neogótico, neoárabe), o bien combinando las formas de unos estilos con otros en un sinfín de eclecticismos. Los problemas disciplinares que provocaron estos temas formales y compositivos mantuvieron entretenidos a los arquitectos durante todo el siglo XIX, dejando las grandes soluciones que surgieron de estas transformaciones de la ciudad en manos de los ingenieros, quienes aceptaron encargarse no sólo los temas relacionados con el transporte, como la construcción de calzadas, puentes, ferrocarriles, túneles, canalización de aguas, alcantarillado y demás «obras públicas» de la ciudad, sino de la propia planificación urbanística. Así surgió una estirpe particularmente sensible de horticultores e ingenieros forestales, desde los hermanos Denis y Eugène Bühler, Brice y Henri Michel, Jean-Pierre Barillet-Deschamp, Joseph Laforcade, Edouard André, hasta el gran Jean Claude Nicolas Forestier (v. Racine [ed.], 2002).

Por supuesto que los arquitectos contribuyeron de manera decisiva en la configuración de la imagen de ciudad del siglo XIX pero sus aportaciones se centraron en conseguir el carácter idóneo para cada uno de los monumentos que puntualmente erigieron. En este sentido, a los arquitectos, ensimismados en sus problemas disciplinares sobre la pertinencia de ornamentos y estilos, les faltó visión de conjunto de la ciudad, respondiendo con piezas excepcionales en muchos casos, pero aisladas. Si el conjunto de los bulevares de París ofrece hoy la coherencia visual que indudablemente posee se debe a dos circunstancias, en primer lugar al tipo de fachada que la Prefectura eligió

como modelo, el de la rue Rivoli, con su alineación recta, sus cornisas e impostas continuas, su secuencia de balcones con huecos verticales y sus mansardas con chimeneas agrupadas en el muro medianero; en segundo lugar a los materiales y las técnicas constructivas que se podían utilizar en el período de tiempo, no muy largo, en el que se consumó la construcción de la nueva ciudad. Sin embargo, la mayoría de las actuaciones arquitectónicas que escapaban a estos modelos se organizaron como escenarios barrocos, como sucedió, por ejemplo, con la Opera de Garnier.

EL PASEANTE DE LA VIDA URBANA MODERNA

El nuevo París se está construyendo y la ciudad se convierte cada vez más en un espectáculo digno de ser tratado por la novela burguesa, que alcanzará un éxito enorme con autores de dramas urbanos, desde Honoré de Balzac a Guy de Maupassant, y por la pintura que se hará testigo y cómplice de esa vida urbana «moderna» surgida gracias a la ejecución de estas transformaciones.

Fueron precisamente los pintores impresionistas, aquellos que quedaron prendados de las maravillas que ofrece la naturaleza con sus fenómenos lumínicos y atmosféricos, quienes con más ímpetu entraron en el tema de la representación de la ciudad moderna, de París y sus innumerables novedades, y lo hicieron desde el bagaje y la sensibilidad propios de los pintores paisajistas.

Si el pintor barroco Nicolas Poussin se servía de héroes, que sitúa en el primer plano de los cuadros, para justificar la ejecución de sus ensoñadas campañas romanas, los personajes urbanos de la nueva ciudad industrial también van a ser presentados como héroes. En algunos casos serán héroes a la antigua usanza, como los defensores de la Comuna de París, levantando las barricadas y cayendo fulminados sobre la calzada de adoquines, tal como son pintados, entre otros, por Jean-Louis Ernest Meissonier, en el cuadro titulado *La barricada, rue de la Mortellerie* (1849), pero en la mayoría de los casos se trata de héroes modernos, como los que graba Costantin Guys, personajes anónimos, protagonistas de asuntos cotidianos, sobrevivientes del *spleen* de la vida urbana.

Baudelaire explica así en qué consiste el heroísmo de la vida moderna: «hay otros temas privados que son muy heroicos de manera diferente. El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad [...] nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo». Y añade poco más adelante: «La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo

maravilloso nos envuelve y nos anega como la atmósfera; pero no la vemos» (Baudelaire 1996). Para Baudelaire el pintor moderno es, ante todo, el pintor de la vida moderna. En este sentido, los temas modernos son la actividad mundana y el bullicio de la gran ciudad. Muchos pintores se fijaron como tema de su trabajo los nuevos lugares de la ciudad, reflejando el bullicio y el ajetreo de las calles, las salas de fiesta y las estaciones de ferrocarril.

Resulta sorprendente comprobar de qué manera estos pintores, que habían sido atrapados por la belleza de los acantilados de Dieppe, Pourville, Varengeville, Étretat y Fécamp, por las playas de Derville, Trouville y Sant-Adresse, y por el pintoresquismo de la villa y el puerto de Honfleur, vayan a encontrar en las transformaciones urbanas de París un tema pictórico de similar intensidad paisajística. Los pintores impresionistas se fijaron tanto en las nuevas construcciones que se efectuaban en el interior de la ciudad como en los lugares más periféricos y aparentemente poco atractivos para el ojo artístico, como los suburbios industriales de Ivry o de Pontoise, pintados por Guillaumin, Monet o Pizarro, con el humo de las chimeneas y las locomotoras.

Los pintores impresionistas ya no van a tener necesidad de salir al campo a pintar, bastará con que abran la ventana y se asomen a ella para contemplar un espectáculo tan sorprendente como el que ofrece la naturaleza. La elección del tema plástico del personaje (el propio pintor) que contempla el mundo desde la ventana nos mostrará la curiosidad por participar del espectáculo de la ciudad captando un lugar que también se transforma con los fenómenos climáticos y que, como sucede con París, posee una luz con un cromatismo muy particular que a los artistas les gustó reproducir en sus cuadros. Asomarse a la ventana no será sólo una metáfora, muchos de los cuadros de paisajes urbanos del París de los últimos años del siglo XIX fueron pintados desde una ventana alta de tal forma que las calles, con su ajetreado tráfico de fiacres, berlinas, omnibuses y viandantes, quedan a sus pies, prestándose a visiones perspectivas aéreas.

Pero, cuando los pintores situaron la mirada en el interior de la ciudad no se fijaron, como hubiera hecho Poussin o los *vedutisti*, en aquellas ruinas romanas que aún quedaban, como las *Arènes de Lutèce*, ni se prestaron a reproducir, como hubieran hecho los paisajistas holandeses, la catedral gótica de Notre Dame o las angostas calles pintorescas del barrio de Le Marais; tampoco se fijaron en los imponentes monumentos napoleónicos, sino que los objetivos de la pintura impresionista fueron los nuevos espacios urbanos transformados por la acción de la modernidad.

Aquellos fenómenos atmosféricos y lumínicos más plásticos, producidos por la lluvia, la nieve, el sol en el atardecer o los efectos de nocturnidad, que

los pintores plenairistas habían descubierto en el campo, fueron redescubiertos en la ciudad, y los bulevares, con sus grandes perspectivas, su amplitud panorámica y su marcado carácter popular, fueron el motivo idóneo para estas representaciones, tal como hizo Camille Pissarro en 1897 cuando analizó el Boulevard Montmartre en diferentes momentos del día, con tiempo gris, en una mañana de invierno, en una tarde soleada o en plena noche.

Frente a la «temporalidad detenida» de la pintura de historia, la pintura moderna, que intenta capturar el instante de la mirada fugitiva, necesita desarrollar series de cuadros sobre el mismo tema en los que se experimentan y muestran esos cambios temporales.

Es un tópico mencionar la disección que Walter Benjamin hace, a través de los artículos de Baudelaire, de la figura del *flâneur*, ese paseante, rentista ocioso, que vagabundea por las calles del París de Haussmann, que, como dice Benjamin, va a hacer «botánica al asfalto» (Benjamin 1972a, p. 50), que se deleita en la contemplación de los bulevares y de los edificios, observando el bullicio de la ciudad en su conjunto como grandes panorámicas. Walter Benjamin, en sus ensayos titulados «París, capital del siglo XIX», comenta: «La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde y de manera sutil para el *flâneur*. Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prevost» (Benjamin 1972b, p. 177). Efectivamente, el procedimiento fotográfico que desarrolló Daguerre como recurso para la construcción de aquellos panoramas que hicieron las delicias de los burgueses del siglo XIX fue otro de los inventos que ensanchó la mirada del paseante urbano, permitiendo considerar la ciudad como auténtico paisaje.

Las vistas fotográficas tomadas por Nadar desde un globo aerostático, llamado grandilocuentemente *Le Géant*, en 1856, permitieron entender la ciudad de París como un inmenso panorama, como un paisaje en el que las fachadas de los edificios se metamorfosean en escarpes y acantilados y los grandes bulevares en artificiales valles encañonados por los que fluyen ríos de carruajes y cataratas de gente.

Benjamin, analizando la literatura del siglo XIX, habla de la «visión rápida» del *flâneur*, «que coge las cosas al vuelo [...] como conviene al “tempo” de la gran ciudad» (Benjamin 1972a, p. 56). Esta idea de que el paseante de la ciudad adquiere una visión o una mirada «rápida» (distráida) es un tema de enorme interés para comprender la nueva idea de paisaje urbano, frente a la antigua mirada atenta y demorada, propia de la contemplación de una «escena teatral».

Esta visión rápida, que capta un instante efímero es, precisamente, la mirada de la que se sirven los pintores impresionistas, los grandes paisajistas

posrománticos que prescinden, como Turner, del detalle y que dejan los contornos sin perfilar para poder plasmar, con la instantaneidad del fotógrafo, una impresión y hacerlo de forma subjetiva.

Pero la ciudad no está formada sólo por las poderosas obras de ingeniería y los edificios que conforman los bulevares como una gran perspectiva fugada, sobre la que cae la nieve. La ciudad está constituida por las gentes, por ese conjunto heterogéneo de personajes curiosos y ociosos, pobres y ricos, que la habitan y la transitan, por las costumbres, el lujo, la elegancia y la miseria. Este juego bullicioso de contrastes que es único, que no se puede producir en otro lugar que no sea la ciudad moderna.

En los bulevares se desarrolla toda la vida social de París, todo ese heroísmo moderno baudeleriano. Los bulevares son el lugar en el que se encuentran todos esos personajes descritos por Maupassant en una novela como *Bel Ami* en muchos de sus cuentos (v. Maupassant, 1991).

¿DE QUÉ PAISAJE URBANO?

El periodista inglés Ebenezer Howard planteó la idea de la ciudad jardín como respuesta a la sórdida y antihigiénica ciudad industrial, sin embargo, los esquemas que publicó (v. Howard, 1902) para explicar su idea de ciudad jardín no tienen nada de paisajísticos, por el contrario, generó con ellos una tendencia a la visión cenital, esquemática y zonificadora del territorio que queda definida por una geometría determinada por circulaciones, polígonos y zonas, términos nuevos, tanto en el lenguaje de la geografía rural como en el de la arquitectura, con los que se definió una incipiente nueva disciplina que, bajo el nombre de «urbanística», vera la luz en los primeros años del siglo xx.

Las profesiones de «arquitecto de paisaje» y «urbanista», con sus respectivos reconocimientos universitarios, surgieron casi simultáneamente en los últimos años del siglo xix desde el impulso que dieron Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux con sus experiencias en el diseño y creación del Central Park de Nueva York y de urbanizaciones como Oack Park, en Chicago. En esos mismos años Camillo Sitte contempla la ciudad «según principios artísticos» (Sitte, 1980), y empiezan a realizarse estudios analíticos sobre la morfología de calles y plazas de ciudades históricas que se enfrentan al hecho urbano desde propuestas puramente estéticas y perceptivas¹⁴. Sin embargo, la falta de sensibilidad paisajista

¹⁴ Entre otras, cabe destacar: Hegemann y Peets, 1993.

por parte de los arquitectos que se han formado en la tradición de las Écoles des Beaux-Arts es manifiesta. Estos arquitectos estuvieron preocupados por los problemas éticos del *decor*, es decir, por la necesidad de representar correctamente en las fachadas la dignidad de la función del edificio o de los propietarios que lo habitan, no se ocuparon de conseguir una imagen urbana de la dignidad colectiva del conjunto de los ciudadanos, como si esa imagen fuera el resultado casual de la suma de cada uno de los edificios que construyeron.

Un arquitecto decididamente moderno, como fue Adolf Loos, denunció en 1910 esta falta de sensibilidad en un artículo titulado «Arquitectura» (Loos, 1972, pp. 221-231; 1993, pp. 346-355), en el que Loos denuncia no sólo la incompreensión que provoca el desarraigo cultural del arquitecto con respecto al paisaje sino que reconoce al diseño (que él denomina ornato) como el mal de la arquitectura, emitiendo frases como ésta: «La arquitectura ha pasado a ser, gracias a los arquitectos, un arte gráfico», cosa que a pesar de las advertencias del viejo maestro sigue sucediendo hoy. La arlequinada que Loos denunciaba en el ámbito de la arquitectura, sin haber dejado de producirse en ese ámbito, está anidando ahora también en la práctica del paisajismo, tal vez porque muchos de los paisajistas actuales se están educado en esa deformación cultural que Loos atribuía a los arquitectos de hace cien años.

Los arquitectos que se adscribieron al Movimiento Moderno, fundando los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) en 1928, reclamaron las competencias sobre el urbanismo, la planificación y el diseño de la ciudad contemporánea. En el congreso número IV, celebrado en 1933, dictaron los «principios del urbanismo» de la modernidad, conocidos con el nombre de *Carta de Atenas* (v. Le Corbusier, 1957). En ese documento, en el que se pedía la segregación funcional de la ciudad, no se cita ni una sola vez la palabra paisaje. La ciudad de los arquitectos de la modernidad ofrece, como consecuencia, la imagen de neutralidad y racionalidad que destilan los principios del funcionalismo.

Repartidas las funciones urbanísticas entre ingenieros y arquitectos la ciudad del siglo xx tuvo que afrontar enormes problemas como el incremento exponencial de la población, la inclusión masiva dentro de sus angostas calles del automóvil, la multiplicación de funciones y servicios, la presencia impertinente de la publicidad, la segregación social de los ciudadanos, etcétera, problemas que han tenido costosas soluciones funcionales y económicas, pero a cambio de su solución se ha homogeneizado la apariencia del tejido urbano y, durante los años setenta, en plena política de la sociedad del bienestar, se denota una profunda ausencia de carácter particular y estilo propio en cada una de las ciudades europeas.

Mientras que el urbanismo como disciplina se ocupa de la experiencia del planeamiento y equipamiento urbanos, expresándose en valores cuantitativos, como áreas, densidades, ocupación, aprovechamientos, etcétera, el campo del paisaje se ocupa de temas que se expresan en términos cualitativos, tales como carácter, composición, estilo o coherencia visual, que se manifiestan en la adecuación e idoneidad de materiales, texturas, colores, sonidos, etcétera, con los que se han configurado los diferentes ambientes urbanos.

Una vez solucionados los acuciantes problemas urbanos que acosaron las grandes ciudades europeas en los años inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial, éstas se han convertido en polos de atracción para el comercio, el turismo y los acontecimientos deportivos o culturales. Los equipos de gobierno municipales de las grandes ciudades han entrado entonces en una competencia muy similar a la que viven las grandes empresas.

Los ediles de todas las ciudades se han empezado a preocupar por ofrecer una imagen limpia, confortable, amena y divertida de su ciudad, con el fin de atraer turismo, comercio o cualquier tipo de actividad, para ello se han reordenado espacios, cambiado pavimentos, instalado fuentes, esculturas, zonas ajardinadas y árboles, muchos árboles. También se ha contratado a publicistas buscando generar una «imagen de marca». Aquellas ciudades que eran conocidas como un nombre escrito en un mapa se han convertido hoy en ciudades definidas por un *brand*, por una imagen de marca.

El geógrafo Francesc Muñoz describe este fenómeno así: «Desde finales de la década de 1970, sin embargo, empieza a entenderse que *todo* en la ciudad puede ser diseñado, incluso elementos no estrictamente urbanísticos como la misma imagen urbana o el sentimiento de pertenencia a ella por parte de los habitantes. Campañas de entonces como el *I love NY* nos parecen ahora ingenuos experimentos comparados con los actuales programas de imagen urbana, cada vez más sofisticados y, al mismo tiempo, más comunes y estandarizados» (Muñoz, 2008, p. 68)¹⁵. De esta manera las ciudades están perdiendo realidad física para ser consumidas, como una prenda de ropa, por su etiqueta.

En esta dinámica, los «arquitectos de paisaje» se encuentran sumamente entretenidos en el diseño de jardines, espacios urbanos, entornos de edificios y polos de atracción que sobredecoran con mobiliario urbano, plantaciones, gradas, fuentes, pavimentos y esculturas, sin llegar a plantearse analizar la posibilidad de conseguir una imagen visual, para una ciudad o un barrio concretos, que sea coherente con los anhelos y necesidades vitales de sus ciu-

¹⁵ Las cursivas en el original.

dadanos. Los proyectos que realizan y construyen los «paisajistas» y los «arquitectos de paisaje» son ensimismados arabescos, «arte gráfico», como diría Loos, para alojar celebraciones circunstanciales y, si llega la caso, efímeras, realizadas con motivo de festivales, olimpiadas, exposiciones universales y otros eventos de «marca» que no contribuyen a la formación de un paisaje cotidiano que logre expresar lo que de particular anida en el carácter de la colectividad.

El tan cacareado fenómeno de la globalización, con unos estándares de funcionalidad homologados para todas las ciudades que se precien y un capital financiero que explota los servicios urbanos por medio de las mismas empresas multinacionales, ha conducido a la ya conocida tesis del antropólogo francés Marc Augé sobre los «no lugares» (v. Augé, 1996). Así, la ciudad del siglo XXI se convierte en una sucesión desjerarquizada de espacios anónimos que, en su carencia de señas de identidad, se presentan como idénticos a sí mismos en cualquier punto del planeta, rechazando la posibilidad de contener elementos simbólicos que han sido sustituidos por las *brands* de las grandes multinacionales del consumo, convertidas en referentes universales para los «territoriantes»¹⁶.

Recibido: 01/09/2010

Aceptado: 23/09/2010

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel, Champ Vallon.
- Alberti, L. B. (1976): *Sobre la pintura*. Valencia, Fernando Torres.
- Alpers, S. (1987; 1983¹): “El impulso cartográfico en el arte holandés”, en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, pp. 178-238.
- Alphand, J.-C. A. (1984): *Les Promenades de Paris*. Nueva York, Princeton Architectural Press (ed. facsimilar).
- Augé, M. (1996; 1992¹): *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Baudelaire, C. (1995; 1863¹): *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995.
- Baudelaire, C. (1996): *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor.

¹⁶ «Territoriante» neologismo que hace alusión a los habitantes de un lugar que son usuarios y visitantes asiduos de otros. El término surge por analogía con habitante, que es el poblador de un único lugar o ciudad concreta. V. Muñoz, 2008, pp. 26 y ss.

- Benjamin, W. (1972a; 1999²): “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (1972b; 1999²): “París, capital del siglo XIX”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- Berque, A. (1994): “Paysage, milieu, histoire”, en AA.VV.: *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel, Champ Vallon.
- Burke, E. (1987; 1757¹): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Ténos.
- Cullen, G. (1959): *Townscape*. Londres, Architectural Press; trad. española: *El paisaje urbano*. Barcelona, Blume, 1974.
- Gilpin, W. (2004; 1794¹): *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid, Abada.
- Hegemann, W. y Peets, E. (1993; 1922¹): *El Vitruvio americano: Manual de arte civil para el arquitecto*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos; ed. facsímil: *The American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art*. Nueva York, Princeton Architectural Press, 1988.
- Howard, E. (1902): *Garden cities of tomorrow*. Londres, Swan Sonnenschein.
- Kagan, R. L. (ed.) (1986): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso.
- Le Corbusier (1957): *La Charte d'Athènes*. París, Minuit; trad. al español: *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)*. Espluges de Llobregat, Ariel, 1971.
- Loos, A. (1972): *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Loos, A. (1993): *Escritos I, 1897/1909*. Madrid, El Croquis.
- Luginbühl, Y. (2008): “Las representaciones sociales del paisaje”, en Javier Maderuelo (ed.): *Paisaje y territorio*. Madrid, Abada, pp. 143-180.
- Maderuelo, J. (2005; 2006²): *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Abada.
- Maderuelo, J. (ed.): *Paisaje y territorio*, Abada, Madrid, 2008.
- Manetti, A. (1976): *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*; ed. de Domenico de Robertis. Milán, Il Polifilo.
- Maupassant, G. de (1991; 1885¹): *Bel Ami*. Madrid, Cátedra.
- Muñoz, F. (2008): *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona.
- Racine, M. (ed.) (2002): *Créateurs de jardins et de paysages en France du XIX^e siècle au XXI^e siècle*. Arles, Actes Sud-École Nationale Supérieure du Paysage, t. 2.
- Ruskin, J. (1843-1860): *Modern Painters*, Londres, 4 vols.
- Sennett, R. (1991; 1990¹): *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal.
- Serlio, S. (1986; 1600¹): *Tutte l'opere d'Architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio*; ed. facsímil, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias.
- Sitte, C. (1980; 1889¹): *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Swift, M. y Konstam, A. (eds.) (2008): Georg Braun y Franz Hogenberg: *Ciudades del Renacimiento “Civitates orbis terrarum”*. Londres, Ullmann.

RESUMEN

Partiendo de la idea de paisaje como constructo cultural, se pueden analizar las diferentes maneras como se ha visto e interpretado la ciudad en cada época en Occidente, lo que ilustra sobre el lento proceso que ha conducido en nuestra cultura a la formulación del concepto «paisaje urbano». En este sentido, los dibujos, la cartografía, la pintura, las narraciones literarias, las ilustraciones, la fotografía y otras manifestaciones de carácter cultural, entre ellas la arquitectura, son las herramientas que nos permiten realizar esta investigación. En ese proceso se ha pasado de una visión antropomórfica de la ciudad, en el Renacimiento, a una interpretación escenográfica en el Barroco, que, muy lentamente ha ido derivando, gracias a los pintores, en una visión paisajística de la ciudad, pero, cuando parecía que este proceso se completaba, la banalización implícita en los procesos de la globalización, ponen en riesgo esta posibilidad.

PALABRAS CLAVE: paisaje urbano; ciudad; historia; cultura; arte.

ABSTRACT

Starting from the idea of landscape as cultural «constructo», it is possible to analyse the different ways the city has been seen and interpreted in every period in the West, which illustrates the slow process in our culture to shape the concept of «urban landscape». In this sense, drawings, cartography, paintings, literary narrations, illustrations, photography and other cultural demonstrations, the architecture also, are the tools that allow us to realise this investigation. In that process, it has been passed from an anthropomorphic vision of the city, during the Renaissance, to a scenographic interpretation, during the Baroque period, that, very slowly it has been deriving, because the painters, in a landscapist vision of the city. However, when it seemed that this process was completed, the implicit trivialization into the process of globalisation put at risk this possibility.

KEY WORDS: urban landscape; city; history; culture; art.

RÉSUMÉ

En partant de l'idée de paysage comme constructo culturel, on peut analyser les différentes manières comme a été et interprétée la ville à chaque époque en Occident, ce qui illustre sur le processus lent qui a conduit dans notre culture à la formulation du concept « paysage urbain ». En ce sens, les dessins, la cartographie, la peinture, les narrations littéraires, les illustrations, la photographie et d'autres manifestations à caractère culturelle, entre elles l'architecture, sont les outils qui nous permettent d'effectuer cette recherche. Dans ce processus il est été passé d'une vision anthropomorphe de la ville, dans la Renaissance, à une interprétation scénographique dans ce qui est Baroque, que, il a très lentement dérivé, grâce aux peintres, dans une vision paysagistique de la ville, mais, quand il paraissait que ce processus était complété, la banalisation implicite dans les processus de la globalisation, mettent en risque cette possibilité.

MOTS CLÉS: paysage urbain; ville; histoire; culture; art.