

La disolución de lo clásico en el Relativismo del gusto

Simón MARCHÁN FIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Ciertamente lo clásico o, si se quiere, el classicismo es una de esas categorías a las que creamos definir con facilidad mientras nadie nos lo pida. Cuando esto ocurre, nos percatamos de que se revela enormemente ambigua en sus denominaciones así como en los referentes por ella designados, ya que suele ser asociada con el discurso envolvente de unos saberes que de un modo u otro aparecen vinculados al *logos* y a un orden objetivable o reclusa en los ámbitos más estrechos de las artes y la estética.

Palabras clave: clásico; classicismo; *logos*; gusto; estética.

The dissolution of the classic in the Relativism of taste

ABSTRACT

Certainly the classic or, if one prefers, classicism is one of those categories that we think can be defined easily as long as no one asks us to do so. When this occurs, we realize the enormous ambiguities in its denominations, as well as in the references so designated. This terminology tends to be associated with the surrounding discourse of knowledge which in one way or another appears related to the *logos* and an objectifiable order or secluded in the narrowest circuits of the arts and aesthetics.

Key words: classic; classicism; *logos*; taste; aesthetics.

SUMARIO: Lo *Classicus*, lo antiguo y la forma clásica. Los viajes y las variedades de la experiencia estética; Las ruinas como “fragmentos encontrados”; Los *modos* en el jardín paisajista.

Lo *Classicus*, lo antiguo y la forma clásica

En un siglo, como era el de Las Luces, fascinado por los descubrimientos de la Antigüedad, pero no menos obsesionado por hallar nuevos principios de fundamentación y asignar nombres a las cosas, el término “*classicus*” se impone entreverado con lo antiguo y la antigüedad. No obstante, lo más llamativo estriba en que si bien se gesta en la revisión de la antigüedad, es considerado y ofertado al mismo tiempo como un valor a realizar en una paradójica “antigüedad como futuro”¹ Una antigüedad que no es invocada solamente en el Neoclasicismo promovido por Winckelmann y sus seguidores, sino desde el mismo momento en que se intenta fijar

¹ Cfr. Assunto, R.: *La antigüedad como futuro. Estudios sobre la estética del neoclasicismo*, Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1990.

una codificación de la misma, ya sea en las versiones aristotélica, pitagórico-platónica y vitruviana en el Renacimiento, en el Vitruvianismo que culmina en la *doctrine classique*, en las sucesivas versiones de la belleza ideal un siglo más tarde o en el “lenguaje universal” del arte como correlato de la universalidad de la Razón en el Clasicismo de Weimar.

En este extenso arco temporal la confrontación con la Antigüedad es una constante que adopta variables que tanto designan una época histórica y una categoría artística como una estética o, al menos, una poética. Más en concreto, las obras procedentes de la Antigüedad grecorromana empezaban a ser valoradas como documentos y testimonios o contempladas desde el gusto por la Antigüedad (el “*goût de l’Antique*” que Winckelmann se apresuró a traducir como “*Geschmack des Altertums*”). Si a recoger los primeros se entregaban los “anticuarios” en compendios como el *Récueil d’Antiquités* (1752 ss.) del Conde Caylus o las *Ruines de plus beaux monuments de la Grèce* (1758) de Leroy, a lo segundo se orientaban, tras recabar informaciones de los anteriores, las consideraciones y los pensamientos crítico-estéticos que desgranar autores como Winckelmann en la *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764).

Desde estas premisas, lo clásico se desdobra en una *categoría histórica, de época*, y como *concepto normativo*. Cuando en las postrimerías ilustradas F.Schlegel se afane por buscar en la literatura, sobre todo en la filología y la poesía, lo que Winckelmann había encontrado en las artes, particularmente en la escultura, y otros en la arquitectura antigua, reproduce y consagra esta doble filiación de lo clásico: en cuanto época y en su carácter axiológico y normativo en la estela de las codificaciones renacentista, de la *doctrine classique* o la belleza ideal neoclasicista. En esta segunda dirección, sancionada por J.G.Sulzer en su enciclopédica *Teoría general de las bellas artes* (1771), lo clásico es un predicado que se asigna las obras más elevadas o modélicas en su género, interpretadas de una manera un tanto kantiana como las más logradas o perfectas en una idea artística dada. Una visión de la que no se apartan ciertas interpretaciones actuales como la de H.-G.Gadamer en su divulgada obra *Verdad y método*. Sólo que si en el siglo ilustrado el objeto del mismo era el arte clásico en exclusiva, *das Vollendete*, lo perfecto de un modo ejemplar, ahora lo ampliamos a las aportaciones modernas, incluso a las vanguardias a las que denominamos de un modo indistinto “históricas” o “clásicas”.

Teniendo en consideración lo que acabo de señalar, es oportuno recordar que el citado F. Schlegel no solamente asocia de un modo decidido lo clásico con la antigüedad hegemónica, sino que lo acota no tanto historiográfica cuanto categorial y estéticamente a través de una cadena de oposiciones que, inspiradas en la distinción que había sugerido Schiller entre lo ingenuo y lo sentimental, se despliegan en los eslabones contrapuestos de lo bello y lo interesante, lo objetivo y lo subjetivo, lo antiguo y lo moderno, lo *clásico* y lo *romántico*. Por primera vez lo clásico se delimitaba gracias a la emergencia de lo moderno en la contraposición entre la formación estética natural y la formación estética artificial.²

² Cfr. Schlegel, F.: *Die Griechen und Römer. Historische und Kritische Versuche über das klassische Altertum, Kritische F. Schlegel Ausgabe*, Padeborn- München, F.Schöningh Verlag, 1979, vol. I, pp. 115, 118, 156, 176 et. (en castellano: *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, Akal, 1995).

Desde esta perspectiva, mientras que la “antigüedad clásica” designaba una época histórica y lo “clásico” se imponía como una categoría estética más o menos problemática en su normatividad, lo “antiguo” (*das Alte*) era invocado como sinónimo de un “estilo antiguo” que, a no tardar, se transformaría en la “forma clásica” (*die klassische Form*). Es decir, en la categoría estilística que fuera consagrada por Hegel en las *Lecciones de Estética* (1817 ss.), aunque fuera alojándola todavía en un espacio intermedio y ambivalente que se sitúa entre las obras artísticas en cuanto plasmaciones de un momento histórico y el sistema filosófico en el cual la Estética deviene una filosofía de la historia del arte en clave lingüística.

Asimismo, el amplio espectro de la naturaleza humana y la Razón, comunes a todos los hombres, levanta acta de una continuidad entre la antigüedad clásica, localizada espacial y temporalmente en Grecia, y los sucesivos *clasicismos*, pues poco importa que éstos se rijan por las *comparaciones* renacentista y barroca o por la *identidad de los orígenes*, una figura epistemológica que preside el retorno a lo antiguo en el pensamiento ilustrado. Las *analogías* de los sucesivos clasicismos con el originario no entran en conflicto con las particularidades de cada una de sus manifestaciones en los distintos episodios históricos. Sea como fuere, en cuanto categoría historiográfica y todavía más estética, salta a la vista que, a medida que alarga su extensión en el tiempo y el espacio, lo clásico se aplica a más obras pero se contrae en su comprensión, ya que se torna más impreciso e indeterminado en lo que designa; si, en cambio, acentúa la comprensión a costa de la extensión, se reduce en su campo de actuación, como puso en evidencia H.Wölfflin en *El arte clásico* y en sus conocidos *Principios fundamentales de la historia del arte*.

De cualquier modo, tanto en las prácticas artísticas como en las teorías estéticas subyacentes se invocan codificaciones con ambiciones de universalidad³. Baste recordar las más reconocibles en las artes visuales: la *perspectiva tridimensional* en la pintura como racionalización de la visión del mundo, *las teorías de las proporciones* en la Edad del Humanismo, ya sean las comprometidas con la metáfora aristotélico-albertiana del organismo o las vinculadas a la “divina proporción” y a la vertiente pitagórico-platónica; y, por último, *los órdenes* que originarán el sistema estilístico conocido como el Vitruvianismo.

Sin duda, la perspectiva y los órdenes son las codificaciones que más improntas han dejado en la concepción clasicista de las artes. Al menos, así se pone en evidencia si reparamos en las resistencias que han ofrecido en la pintura y la arquitectura a su disolución. En el caso de las proporciones, mientras que las interpretaciones pitagórico-platónicas de las *ratios armónicas* se debilitaron pronto, la metáfora albertiana del organismo ha perdurado en arquitectura tanto o más que el Vitruvianismo estilístico. Y algo similar ocurrió cuando los neoclásicos

³ Cfr.entre las numerosas publicaciones : Damisch, H. : *El origen de la perspectiva*,(1987), Madrid, Alianza Forma, 1997; Kuboy, M. : *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid, editorial Trotta, 1996; Wittkower, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Forma, 1995; Summerson, J.: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 ; Tzonis,A.y otros : *El clasicismo en arquitectura, La poética del orden*, Madrid, H. Blume,1984.

encumbraron la figura humana a tema supremo de la escultura, lo que explica en gran medida la autonomía tardía de este arte respecto a las restantes en nuestra modernidad. La escultura academicista fue, en efecto, uno de los últimos bastiones de un clasicismo mediado e hipostasiado por los cánones de la belleza ideal.

Si hasta ahora he reparado en ciertas modulaciones de lo clásico, me parece oportuno apostillar que a esta versatilidad histórica le subyace un discurso, una doctrina, un *corpus* teórico en suma, que remite a unas premisas epistemológicas y estéticas que se trasluce en las plasmaciones del clasicismo bajo los más variopintos ropajes. Si tuviera que comprimirlas en pocas palabras, diría que giran en torno a una *metafísica de lo bello* y la *mimesis*, las dos categorías invocadas de continuo en la tradición clásica.

Ahora bien, si la razón es el referente de una universalidad neoclasicista, que vincula incluso al modo de Goethe el “lenguaje universal del arte” con lo bello, el empirismo inglés incoa unas tensiones entre la universalidad y las variedades del gusto que pronto se revelarán fructíferas. En este sentido, mientras la primera busca afanosamente unos “primeros principios” de proyección atemporal y transmisibles como saberes institucionalizados – la función que venían cumpliendo las Academias- , el empirismo es sensible a las transgresiones de los órdenes del Discurso y de la estética clásica, abriendo la espita por la que fluirá su futura disolución. Un proceso que se acelera a medida que se toma conciencia plena de que los principios de la doctrina clásica, en cualquiera de sus cristalizaciones, no son sino un mero capítulo de un orden relativo en cada época histórica y lugar. Se precipita así la disolución del clasicismo en una doble dirección: el *relativismo artístico* vinculado a la conciencia y experiencia de la historia y el *relativismo del gusto* ligado a la experiencia estética. Me detendré brevemente en el último.

Los viajes y las variedades de la experiencia estética

A diferencia de lo que acontece en el relativismo artístico que promueve la disolución del clasicismo desde la perspectiva del creador, el relativismo del gusto (*goût, taste, Geschmack*), ya sea en Voltaire y *La Enciclopedia*, en el empirismo inglés y Kant, lo socava desde la *experiencia estética del espectador* o lo que denominamos hoy en día la *estética de la recepción*. En el proceso “ilustrado” de diferenciación de las actividades humanas y las relaciones que el sujeto tiende con el mundo: míticas, religiosas, cognoscitivas, utilitarias, estéticas etc., la facultad del *gusto* remite a un sentido o capacidad que discierne en los asuntos referentes a la belleza y el arte. No es un estado sino un *proceso* mediado por la experiencia y la socialización. Asimismo, reacio a aceptar tanto los principios metafísicos como los de autoridad y los prejuicios, se despliega a través de las observaciones frecuentes en todas las clases de bellezas, del ejercicio de un arte y de las comparaciones entre una gama amplia de obras pertenecientes a épocas y pueblos diversos.

Precisamente, gracias a una observación atenta de la naturaleza física que entra primero por los ojos, *el espectador* de J. Addison puede gozar de los placeres de la imaginación al ejercitar su capacidad para “retener, alterar y componer las imágenes recibidas, y formar de ellas quantas pinturas y visiones agraden más a la fantasía”⁴. Tal vez, esta sea una de las primeras ocasiones en las que se reconoce que la *observación*, una operación estética, precede a una artística. Incluso, que la experiencia estética del artista como espectador aporta materiales para la artística.

Probablemente, *los viajes* en sus variadas modalidades fueron unas experiencias que brindaron al espectador las condiciones óptimas para despertar sus capacidades de observación. En primer lugar, los viajes a los mundos geográficamente alejados, como los de Pedro Fernández de Quirós (1606) y el capitán Cook (1769,1777) a Tahití, que ejercieron una influencia notable sobre la filosofía de la historia de Herder, o el de Bouganville (1768), que alimentara las fantasías de Diderot y se convertiría para los artistas modernos desde P. Gauguin en la expresión de una edad de oro frente a la Europa mezquina y podrida. De todos ellos nos quedan testimonios inestimables gracias a géneros literarios tan novedosos y extendidos como los Diarios y la literatura sobre los mismos o las descripciones gráficas de los monumentos y las ruinas arquitectónicas y los lugares.

No obstante, los viajes alrededor del mundo no se llevan a cabo únicamente atravesando el espacio, sino también deambulando en el tiempo. Tal vez por ello, no se interpretan sólo ni tanto desde el retorno a sus respectivas historias, ni menos desde el mito de la identidad con los orígenes, cuanto como una búsqueda del hombre en sus cristalizaciones pretéritas, incluso cual utopías de su propia realización. Por eso mismo, sus protagonistas suelen extraer de ellos experiencias de dos tipos: las de quienes, creyendo hallar los estados originarios de los mundos primitivos, se tropiezan con lo mismo que criticaban en los países civilizados – la Ilustración escéptica – y los que buscan en los pueblos primitivos y son receptivos a la multiplicidad de sus culturas y artes.

Asimismo, los viajes despiertan una curiosidad eminentemente ilustrada que entremezcla la experiencia estética de la naturaleza y la artística de la cultura, primando la condición del observador o, si se prefiere, del espectador sobre la del creador. Me refiero a la que inicia Richard Lassels en el *Italian Voyage* (1670) y Th.Nugend bautiza como *The Grand Tour* (1756) o el *Giro of Italy*. Un *tour* o giro que emprenderán escritores y filósofos como Shaftesbury (1686), Addison (1669) y tantos otros hasta los *Viajes italianos* (1786) de Goethe, sin descuidar los primeros *Travels through Spain* (1777) de Henry Swinburne o de John Talbot (1780) y los posteriores del arquitecto Schinkel a Sicilia.

Junto con el acopio de las experiencias directas y las actividades más dispares, en ellos informaban por medio de la escritura y las imágenes sobre las obras y los monumentos que más interés despertaban en cada viajero,

⁴ Addison, J. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”*, (1712), Madrid, Visor, La Balsa de Medusa, 1991, p.131,Cfr.PP. 13º-138 (Traducción de Josef Munárriz,1804; introducción de T. Requejo).

contribuyendo así a una divulgación de la historia y una apreciación estética socializada de los lugares visitados y los monumentos contemplados. Desde que todo buen burgués ilustrado que se preciara del centro y norte de Europa, siguiendo la moda del momento, emprendiera el Grand Tour hacia el Sur, el Giro of Italy y de la Magna Grecia, o se entregara al embrujo de los paisajes de las ruinas bajo el claro sol de Jonia, la pasión viajera se nutre de unos materiales cosechados tanto en las reliquias y realidades encontradas del pasado como, a medida que los corrigen, hermocean, idealizan o incluso refundan, vislumbrados en unas brumas del ensueño que exacerbarán las fantasías interpretativas o incluso proyectuales y acabarán bordeando lo poético. Por ello no es sorprendente que el destino de estos descubrimientos incidiera tanto en la formación del gusto y la oferta de modelos para futuros proyectos como en la promoción de las interpretaciones transhistóricas y plurales o la exaltación de la fantasía.

En paralelo a la narración de estas experiencias viajeras, en el campo de la Filosofía de la Historia si, por un lado, se intenta abarcar una historia universal cosmopolita, por otro, en claro enfrentamiento al Voltaire del *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las Naciones* (1756), en donde los contempla bajo un prisma europeo, se empieza a valorar las aportaciones culturales de cada pueblo asumiendo las diferencias. No en vano, de un modo complementario, la apertura al espíritu de todos los pueblos y épocas se trasluce incluso en *Les Ceremonies religieuses de tous les peuples du Monde* (1723,1750), obra del antiguo jansenista y calvinista converso B. Picart o en la variedad de tipos del *homo sapiens* que analiza Linneo en su conocido *Sistema Naturae*. No obstante, posiblemente, el caso más llamativo fuera el de Herder, quien, estimulado por las informaciones que recaba y usufructúa de los viajeros, acoge en sus ensayos sobre la filosofía de la historia la multiplicidad de manifestaciones y, sin abandonar todavía el punto de vista eurocéntrico ni la premisa ilustrada sobre la universalidad de la naturaleza humana, impulsa no sólo un historicismo cultural, sino una “concatenación de culturas” que, en líneas discontinuas e indirectas, atraviesa por todas las naciones civilizadas consideradas hasta ahora y las que puedan aparecer en el futuro. Más en concreto, en *También una filosofía para la educación de la humanidad* (1774) constata de un modo explícito las secuelas que acarrea la pasión viajera de los aventureros europeos: “Nuestras descripciones de los viajes, escribe en este ensayo, aumentan y se mejoran: todo lo que nada tiene que ver con Europa se desliza sobre la tierra con una suerte de furor filosófico. Coleccionamos materiales de todos los confines del mundo y algún día encontraremos en ellos lo que por lo menos buscábamos: discusiones acerca de la historia del mundo humano más importante. ...Nuestra época pronto abrirá diversos ojos...Aprenderemos a valorar épocas que ahora despreciamos”⁵

A partir del reconocimiento de las culturas de otros pueblos como los egipcios, los griegos, los fenicios, los árabes, los góticos etc., Herder alumbró una teoría del relativismo histórico que a no tardar deriva al *relativismo estético*. Por eso, frente a

⁵ Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), en *Werke in zwei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, 1953, Vol. II, p. 80-81.

quienes como Winckelmann juzgaban las obras artísticas de los egipcios y de otros pueblos “según las normas de los griegos” o según el “espíritu europeo”, propone verlas con los ojos de los mismos que las crearon, desde una diversidad de gusto que depende por igual de la constitución y la evolución genética de los órganos, los temperamentos y los climas como de las costumbres, del ejercicio y de las modas. La formación del gusto queda inscrita abiertamente en una embrionaria antropología fisiológica y cultural en la que presta especial atención a los comportamientos y los hábitos que condicionan “*el gusto de los pueblos*”.

En algunos pasajes su relativismo parece anticipar incluso la teoría de los factores o del *milieu* en H. Taine. Bastaría leer este breve pasaje “Así se distingue, escribe en *Kalligone*, el gusto de los mongoles, hindúes, persas, turcos, griegos en las diversiones, la vestimenta, la música, las narraciones fantásticas, los juegos; en cada pueblo se observa un rumbo que le es propio en la unión de lo agradable.. Disputar con un negro amante sobre el ideal de su belleza, con un turco sobre el valor de la música de los italianos, con un chino sobre el ceremonial europeo, equivaldría a perder el tiempo y el aliento; sería tan absurdo por ambas partes si se quisiera apropiarse el gusto de zonas lejanas, de temperamentos foráneos y órganos contra la voluntad de la naturaleza”.⁶

Por este proceder Herder promueve una legitimación del *relativismo del gusto en las naciones*, en todos los pueblos, y, como consecuencia del mismo, cuestiona ineludiblemente la centralidad única del gusto europeo, pues éste puede ser rechazado por los restantes pueblos, cuyas geografías es plausible que articulen a su vez nuevas centralidades. El término bajo el cual se comprime la nueva situación es lo *exótico*, una categoría que para autores tan distintos como Goethe y los hermanos Schlegel en Alemania y V.Hugo en Francia se encarna en el Oriente. Un Oriente que, como apuntara V.Hugo en su *Prólogo a Cromwell* (1827), no es solamente el Próximo Oriente, la India o China, sino que incluye igualmente a la España mulsumana, “mora”, y presupone un desbordamiento de la categoría clasicista, hegemónica hasta entonces, de lo bello.

Los viajes a los pueblos más remotos nutren, primero, las fantasías exóticas y, posteriormente, las primitivistas, las cuales, aunque fuese bastantes años después, acabarán dando el golpe de gracia al clasicismo en el género más resistente a su disolución: la escultura. Los viajes y el coleccionismo de los “anticuarios” al que dan lugar devienen pues dos figuras de la recepción artística ilustrada que, aunque sea a través de las conquistas expedicionarias y la arqueología, desestabilizan la centralidad eurocéntrica e invitan a realizar desplazamientos, reales y sobre todo imaginarios, en el espacio y el tiempo. En todo caso, no me parece arriesgado trazar el siguiente paralelismo: en los umbrales del Siglo de la Historia lo *exótico* desempeña un papel semejante al que jugará lo *primitivo* en las primeras décadas del siglo veinte, o las *artes étnicas* en nuestros días. Y en estos tres momentos lo que se dilucida es un desbordamiento de

⁶ Herder, *Kalligone* (1800), en *Werke in zwei Bänden*, ibidem, vol. II, pp. 592-93.

las categorías estéticas y del concepto de arte que no solamente incoa nuevas legitimaciones, sino nuevas ampliaciones que repercuten sobre las coordenadas entre los centros y las periferias, introduciendo tensiones y permeabilidades en ambos polos.

No menor incidencia ejercieron los viajes ligados a la *histoire naturelle*, pues, aunque dedicados con preferencia a los aspectos propios de la botánica, la geografía y la naturaleza en general, coadyuvaron a articular los *sistemas de clasificación* en cuanto formalizaciones de unos nuevos saberes que, a no tardar, se extrapolan a las manifestaciones artísticas recién descubiertas en la Antigüedad grecorromana, egipcia y los países remotos más allá de los confines de Europa. En este marco me parece oportuno reparar en los viajes que se apropian de la naturaleza exterior a través de una experiencia estética desinteresada, tal como se aprecia en la poesía *Los Alpes* (1729) del suizo A. von Haller bajo la impronta del movimiento “físico-teológico” y la experiencia de los mares y las montañas, embriones de las dos categorías que desbordan la belleza clásica: lo *sublime* y lo *pintoresco*. Sin duda, de estas experiencias de la naturaleza brota el descubrimiento moderno del *paisaje*, así como la conciencia de que la naturaleza puede devenir material del arte.⁷

En unas inquietudes y experiencias similares se inscribían los *paseos* a través de los campos, que nos alegran la vista por la sucesión y la variedad de los cuadros y las escenas, o las *excursiones* a los parajes naturales que activan la imaginación a medida que el cuerpo penetra en los bosques profundos y tenebrosos u observa el deslizarse de los ríos, el fluir de las fuentes y la serenidad de los lagos. Metáforas naturales de los *ojos del paisaje* que evocarán años más tarde tanto el poeta inglés Wordsworth en los *Versos compuestos unas pocas millas más arriba de la Abadía de Tintern* (1798) como el alemán Novalis en su lírica. Sin embargo, con bastante antelación a los efluvios poéticos, las revistas literarias recomendaban los paseos y las excursiones por los campos no solamente en razón de que eran saludables, sino como un modo óptimo para despertar las vivencias estéticas de lo *pintoresco* y lo *sublime*, dos categorías emergentes del gusto que atentan contra la belleza clásica.

Las ruinas como “fragmentos encontrados”

Además, como le sucediera a Canaletto en los parajes abruptos de Escocia y a Goethe cuando como excursionista acomodado contempla las antigüedades dispersas por la campiña romana, en el paisaje era plausible tropezar con unos “objetos encontrados” que suponían un triunfo de la naturaleza sobre el arte y cuya existencia aparecía entreverada en la conciencia estética emergente como un cruce entre la *physis* y la cultura. Sería precisamente en este marco en donde alcanzaría una relevancia inédita un género decisivo para la disolución del organismo

⁷ Cfr. mi ensayo, “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, en J. Maderuelo editor: *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada/ CDAN, 2006, pp. 11- 54.

clasicista. Me refiero a *la ruina*, un género que se origina en el ámbito de la recepción como una experiencia estética del espectador.

Si es evidente que las ruinas han existido siempre como hechos físicos, no lo es menos que su vivencia y reconocimiento estéticos son recientes, pues no gozan de una consideración autónoma y positiva hasta que el pensamiento ilustrado esté en condiciones de deslindar la experiencia estética respecto a otros comportamientos humanos. En el clasicismo a las ruinas les ha ocurrido algo similar a lo que en la tradición cristiano-platónica aconteciera con lo feo. Interiorizadas como una negación de la forma artística, si es que no como una degradación y depravación morales, son acogidas en la *episteme* clásica con más resignación que consuelo, conviviendo con sus motivos más pesimistas como sean las *vanitas*, los *memento mori* y las metáforas de la decadencia o la fragilidad de nuestra existencia.

No debe sorprender por tanto la ausencia de una estética de la ruina en el discurso clásico como, tampoco, que florezca en lozanía apenas éste comience a marchitarse. Su reconocimiento pleno sobreviene a medida que las “gentes de gusto” las contemplan no sólo ni tanto como restos de las *antiquities* cuanto cual rasgos distintivos que se fusionan y confunden con el paisaje natural. La contemplación y las valoración de las que ya existen son pasos previos a su incorporación a la pintura y al proyecto paisajista. En los lugares sentidos a través de la vivencia directa, en las sensaciones destiladas por el aquí y el ahora, entra en escena el espectador es receptivo tanto a la conciencia de la historia como al placer estético que las obras procuran en su contemplación. Un espectador que no se aproxima a las ruinas con otro propósito que no sea el de verse recompensado en el acto mismo de su percepción, prolongando así su permanencia en las mismas.

No en vano, mientras que Diderot y B.de Saint Pierre elaboran en Francia su poética o Th. Wharton en *Pleasures of Melanoly* (1747) y A. Pope, S.Gessner y H.von Kleist las interpretan como vehículos metafóricos de la imaginación y estimulantes para suscitar sentimientos elegíacos, Canaletto se traslada a Alnwick para pintar la simulación de las ruinas artificiales de su castillo y, siguiendo su ejemplo, los pintores ingleses y alemanes las toman como material para su arte. En el caso de italiano, la ruina, confundida con los accidentes del paisaje, enfatiza las supuestas partes cubiertas de la vegetación e incorpora incluso a las diminutas figuras de los “excursionistas” festivos que parecen apuntar que su estado ruinoso es lo ajustado a la moda y digno de ser contemplado. Aun cuando sus vivencias sean ambivalentes, atrapadas como todavía están entre lo histórico y lo estético, las ruinas como “vedute” quedan asociadas desde este momento, al igual que los viajes, los paseos y las excursiones, a las variedades subjetivas de la experiencia estética.

La ruina, en cuanto categoría anticlasica por antonomasia, únicamente puede ser reconocida de un modo estético como el reverso de una supuesta perfección perdida, como el negativo de aquella organicidad que distinguía a la obra clásica; en una palabra, como *fragmento*. No en vano, en sintonía con este sentir, el francés G.M. Oppenort las reunía en un *Livre de Fragments d'architectures* (1742), mientras que el inglés J. Halfpenny las denominaría años más tarde *Fragmenta*

vetusta (1807). Desde la óptica de nuestros días, podríamos comparar la ruina percibida en el paisaje natural con el moderno “objeto encontrado”, si bien, más en consonancia con su naturaleza, prefiero llamarla un “*fragmento encontrado*” que nos cautiva por unas apariencias físicas pronto transfiguradas en estéticas.⁸

El hechizo ejercido por las ruinas encontradas deriva pronto a una suerte de culto a las mismas, tomadas como un objeto digno de ser imitado, como material a incorporar en los nuevos proyectos. Este es el origen de la *ruina artificial*, la cual, aun cuando no destile el mismo fragor poético que la *encontrada*, se asemeja a ella tanto por sus apariencias como por su capacidad para incitar la imaginación y conciliar la autenticidad y la vetustez simuladas de lo encontrado con la realidad de su artificio. Una de las modalidades, la *ruina artificial pintada*, aflora ligada a la invención de los géneros transgresores de la racionalidad en la perspectiva, la organicidad y el lenguaje de los órdenes.

Pienso en los *caprichos pictóricos* y *las fantasías arquitectónica*. En el itinerario ilustrado de R. Adam cuando visita Spalato no sólo descubre las ruinas, sino que brinda una ocasión propicia para ejercitarse en un cruce entre la arqueología y la imaginación y servirá tanto para ofrecer una visión subjetiva del pasado, plagada de efectos espaciales, sujeta a su gusto personal, como para extraer modelos de futuro en obras que proyectara en Inglaterra a su retorno. Probablemente, es uno de los momentos en los que las vivencias directas del explorador de ruinas en el lugar se transforman en experiencias estéticas del arquitecto como espectador. Nos traslada por este proceder al escenario de un pasado recuperado a lo Proust que no ha existido nunca o que se reconstruye a través de la labor receptora del sujeto, del viajero como espectador, o creadora del arquitecto en el proyecto. Inaugura así una tradición fantástica que pronto se desplegará en las bazarías de Piranesi o en el pintoresquismo.⁹

Asimismo gozaron de gran acogida y estima las *ruinas artificiales construidas* que empezaron a ser erigidas en Inglaterra durante el primer cuarto de siglo y a no tardar se propagaron como un género menor por Centroeuropa. Inicialmente, destacan las del *Hagley Park* (1747-48) y la Virginia Water en el *Windsor Park* (1746), pero a ellos podríamos añadir las del *Arco romano en ruinas* erigido por W. Chambers en los jardines de *Kew* (1759), las del *Parque de Monceau* en Francia (1780), las que se levantan en *Wörlitz*, en las proximidades de Potsdam, y en el parque de la *Wilhelmshöhe* en Cassel. Sin descartar por completo los vestigios y las inspiradas en la arquitectura clásica, suelen predominar las derivadas de la gótica o pseudogótica. En todo caso, unas y otras son asumidas como un material lúbil para experimentar con lo arbitrario y lo lúdico, cual testimonios de una libertad artística marginada y relegada a las tareas de un género menor, pero, sobre todo, como frágiles baluartes de unas resistencias a las normas clasicistas imperantes.

⁸ Cfr. Marchán Fiz, S. :” La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto”, *Fragmentos*, n.º.6 (1985), pp.4-15.

⁹ Cfr. sobre Piranesi en M. Tafuri, *La esfera y el laberinto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pp.31-98 y sobre R. Adam, R. Rodríguez Llera, *El arte itinerante*, Universidad de Valladolid, 2005, pp.113-145.

En la predilección por las ruinas se traslucen los gustos más variados y hasta disparatados de la historia del mundo y de las naciones que estaban penetrando en Europa tras los descubrimientos y las contribuciones literarias y gráficas aportadas por los viajeros. No en vano, para la estética inglesa, precisamente debido a que existen principios universales del gusto tan legítimos como los de la razón, los gustos son subjetivos y plurales, distintos en cada individuo singular, lo cual implica asumir tanto el pluralismo como las diferencias que existen entre los de un europeo, un chino, un etíope etc., es decir, el relativismo del gusto.

Los *moods* en el jardín paisajista

La ruina artificial construida se revela como un género apropiado para lograr una simbiosis entre la arquitectura y la naturaleza. Precisamente, ésta era una de las premisas del *jardín paisajista*, considerado cual emulación de un ideal poético que tanto invita a evocar la Arcadia como el Elíseo, pero que, en cualquier caso, se decanta como una experiencia artística de la naturaleza no reñida con la cultura. Así lo entendieron los teóricos ingleses Th. Whatley y H. Walpole o el alemán Chr.G.L. Hirschfeld, cuya voluminosa *Teoría de los jardines* (1772-1782) recogería y formalizaría la tradición inglesa, ejerciendo una influencia enorme en Centroeuropa.

La *âge classique* en Francia había fortalecido las codificaciones en una intersección inaudita entre el vitruvianismo y el cartesianismo, ya que las aspiraciones clasicistas a una *lingua universalis* eran avaladas tanto por las ideas claras y distintas como por la *mathesis universalis* en cuanto ciencia universal del orden y la medida desde la cual se piensan las relaciones entre los seres y las cosas. Con inclusión, por supuesto, de las que regulan la arquitectura, el jardín, la ciudad y el territorio como prolongaciones de la *res extensa* cartesiana. Un orden regido por una geometría que no se reduce al que destila la armonía visible de las cosas, sino que, como subrayara M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, preside el espacio propio de los seres como aquello que los instaura en un saber. Bastaría recordar para verificarlo las experiencias que nos depara un breve recorrido por el palacio y los jardines de Versalles o de Fontainebleau, pues, a pesar del paso del tiempo y la desidia de los humanos, todavía apreciamos hoy en día las figuras geométricas en las plantas, los alzados y los trazados, mientras que los proyectos de Le Nôtre son auténticos manifiestos conceptuales y visuales de una codificación en sorprendente sintonía con la Academia recién creada a imagen del poder de la Monarquía absolutista. En unos y otros el proyecto opera como el agente de la racionalidad clasicista y de un orden universal geométrico.¹⁰

¹⁰ Cfr. Fichet, F.: *La théorie architecturale a l'âge classique*, Bruselas, P. Mardaga, 1979 y la magna obra historiográfica de L. Hautecoeur: *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, A. et J. Picard, 7 tomos, 1952 ss.; Woodbridge, K., *Princely Gardens. The origins and development of the French formal Style*, London, Thames and Hudson, 1986.

A diferencia de este jardín francés, el *jardín paisajista inglés* no se rige por unas reglas universales y, menos, normativas, sino por las fluctuaciones de unas variedades subjetivas del gusto que se entregan a explorar las virtualidades latentes en la naturaleza y a interpretar libremente los materiales encontrados en la historia artística desde la convicción de que se trata de signos arbitrarios y convencionales, es decir, desde un *relativismo artístico*. Tanto el filósofo J. Addison, que inspira los jardines de la *Woburn Farm* (1735) y *Stowe* (1737 ss.), como el poeta A. Pope aconsejan dejar de lado las tijeras de podar y los “conos, cubos y pirámides” vegetales de Versalles. En contra de la homogeneidad que caracterizaba a los trazados de los franceses, los ingleses buscaban la excelencia en la *variedad* que se obtiene cuando se considera a sus partes como si pertenecieran a jardines diferentes. Una variedad que incide tanto en los modos de tratar a la naturaleza como en las maneras de apropiar y reconfigurar los materiales de la historia artística y arquitectónica.

“¿Por qué no podría una propiedad entera hacerse una especie de jardín, llenándola de plantíos que pudiesen redundar tanto en provecho como en agrado del propietario? ..Unas mimbreras en paraje pantanoso, una montaña sembrada de encinas, no sólo son más bellas, sino más útiles que cuando se abandonan aquellos mismos terrenos y se dexan sin cultivo ni adorno. Un sembrado hace una vista agradable..., si los borden naturales de los prados se ayudáran y mejoráran con algún aditamento del arte, si las diversas hileras de los cercados se dividieran con los árboles y las flores que permitieran el terreno, haría quienquiera un lindo país de sus propias posesiones”¹¹

Estas palabras, escritas por J. Addison en 1712, fueron muy leídas en la revista *The Spectator*, cuyas páginas rezuman el espíritu que, interpretado en una amplia gama de maneras, inspira al movimiento del paisaje que se extiende desde la Isla al Continente y cautiva hasta al clasicista Kant en la *Crítica del juicio* (& 51) cuando en la división de las bellas artes incluía a la *jardinería* entre las artes de la forma. Al mismo nivel que la pintura o, incluso, como una división en el “arte de la pintura” que muestra las apariencias sensibles, pues sí, en un sentido propio, ésta tiene que ver con el “bello retrato de la naturaleza”, la jardinería es “el bello arreglo de sus productos”, “el adorno del suelo con la misma diversidad (hierbas, flores, arbustos y árboles, hasta aguas, colinas y valles) con que la naturaleza lo presenta a la intuición, solo que compuesto de otro modo y adecuado a ciertas ideas”.

¡Hacer un “lindo país de sus propias posesiones”! Esta era la divisa del movimiento del jardín paisajístico, pues es oportuno recordar que, al igual que el entusiasta Addison que la pronunciaba en los umbrales del nuevo siglo, a mediados del mismo el insigne D. Hume se debatía todavía entre identificar o separar la experiencia de la belleza respecto a la posesión. Durante el período se trataba de una posición que era compartida por muchos, ya que en Inglaterra el filósofo, figura por antonomasia de la Ilustración francesa, pierde credibilidad en

¹¹ Addison, J., l.c., p. 158.

beneficio de un sujeto que se asienta sobre los pilares más seguros de la autonomía de la posesión, de la que permite gozar de la propiedad: “Nuestro sentido de la belleza depende en gran medida de este principio: el objeto que tiende a producir placer en su propietario es siempre bello”¹².

La belleza no era identificada únicamente con el placer, sino también con la utilidad y el interés del propietario, recibiendo calificativos que son sinónimos de la propiedad: *belleza de conveniencia* o *interesada*, de *interés* o de *posesión*, con las que se alude por igual a un palacio y a los campos en los que éste se halla ubicado y le proporcionan los medios para subsistir y crear riqueza. No es extraño por tanto que el interés de cada propietario fuera encumbrado a *patrón del gusto* en una nobleza que se enfrentaba a las ambiciones absolutistas de la Monarquía y esgrimía unos criterios de gusto entre un público que, de acuerdo con la lógica implícita en el *análisis de las riquezas*, participaba y los asumía por comunicación y simpatía con el propietario.

Desde estas premisas se comprende que por estos mismos años se generalizase la expresión *propietarios del gusto* por referencia a los impulsores de los jardines paisajísticos. Pero no menos sintomático resulta que, con anterioridad a que aparecieran arquitectos paisajistas como Lancelot Brown (“Capability”) y William Kent, jardines como el de *Stourhead* (1740 ss.) no fuesen proyectados por profesionales, sino, siguiendo las sugerencias de Addison, Pope, Lord Burlington o los consejos de los “connoisseurs” y hombres de gusto, por los mismos propietarios. Incluso W.Kent, que diseñaba a ojo – como un pintor – más que con el “nivel y la línea” – como un agrimensor -, introdujo un método gracias al cual los propietarios podían prescindir del profesional y planificar el paisaje según les movieran las disposiciones anímicas y los dictados de sus gustos.¹³

Como diría un propietario refinado o un “conocedor”, “*the present taste*” se plasma en los *moods* más variados y hasta disparatados de la historia del mundo y de las naciones, importados e inventariados en la memoria colectiva gracias a los viajes y las modas del momento. Po eso, la práctica artística se inspira en la experiencia estética que desencadenaban esos *moods* y maneras tan diferentes. La confianza en el criterio del gusto individual nos aclara en gran medida por qué el jardín paisajístico se convierte en el escenario privilegiado de la *disolución del gusto clásico*, a menudo comprometido con el Absolutismo político, mientras que el *relativismo del gusto* impulsa una experimentación estilística sin precedentes tanto en la interpretación por libre, no sometida a las codificaciones restrictivas, de la antigüedad y la tradición clásica como en la incorporación de los diversos *moods* : egipcios, japoneses, indostánicos y, sobre todo, góticos y chinos, dispersos por la

¹² Hume, D.: *Tratado de la naturaleza humana*_(1734-37), Madrid, Editora Nacional, 1977, vol.II,p.822; Cfr. II, pp.473 s., 553 s., 832.

¹³ Cfr. sobre el jardín paisajista N. Pevsner, “La génesis de lo pintoresco”, en *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983,pp. 91-119; F. Fariello, *La arquitectura de los jardines*, Madrid, Mairera/Celeste, 2000, pp.197-243 y R. Rodríguez Llera, *El arte itinerante*, I. c., pp.147-187.

propiedad sin aparente orden ni concierto y configurando en sus plantas irregulares “cuadros” pintorescos con los accidentes de la misma naturaleza encontrada y ayudada en consonancia con sus virtualidades. Una experimentación que refuerza el sentido lúdico de la “grutas” y de otros caprichos, las ruinas artificiales y, todavía más, de un nuevo género casi desconocido que se pone de moda en este nuevo marco: la *folly* (el antojo o desatino) .

Las *follies* no son tanto un producto de la necesidad cuanto de la autonomía alcanzada por el sujeto moderno en el gusto y el papel que desempeñan en el proyecto. Por lo general, suelen ser edificios pequeños, desprovistos de utilidad, que se erigen como ornamentos en la propiedad del señor, aunque pueda tratarse también de templos en medio del jardín que conservan externamente el significante o incluso los referentes de los dioses y de las virtudes, pero que, vaciados de sus significados míticos, se secularizan. No obstante, mientras que los templos mantienen todavía tenues filamentos con el clasicismo, interpretado ya desde el convencionalismo y el pluralismo, en las *follies* , inicialmente góticas, pronto se apropian y usufructúan las maneras que están importando los viajeros desde las distintas geografías del mundo Si los templos pueden ser tomados todavía como los ornamentos del paisaje, las *Follies* son sus reflejos, espejos incluso. Con una intencionalidad más explícita que los templos, se erigen por el puro placer personal del propietario y, por tanto, quedan liberadas de los vínculos rígidos entre los significantes y los significados. Por este motivo, cristalizan formalmente en cualquier *mood* o manera formal.

Los *moods* que configuran a las *follies* se sustentan asimismo en las concepciones estéticas del empirismo inglés, cuyo referente, al igual que en las demás Ilustraciones, es la naturaleza humana, pero cuyas guías son sin embargo la *experiencia* y la *observación*. Desde semejantes premisas las *follies* responden, como no podía ser menos, a la asunción de la universalidad del gusto en cuanto convenio general de la humanidad en el sentido de la belleza (F.Hutcheson), naturaleza común al alma humana (E.Burke) o sentimientos comunes a la naturaleza humana (D.Hume), pero al mismo tiempo esta universalidad teórica se ve contrarrestada por una variedad de gustos que depende de los sentimientos de cada cual, los defectos de la estructura física, la perfección de los órganos perceptivos o de las capacidades internas, de la sensibilidad natural de cada cual, los grados de experiencia y observación y, en fin, las convenciones y las costumbres de cada pueblo y época.

En este marco pocas experiencias estéticas resultan todavía hoy en día más gratificantes e instructivas para quien se sienta intrigado por la simbiosis entre la naturaleza y la arquitectura que las provocadas en un recorrido, al modo del viajero ilustrado, a través de la campaña inglesa al encuentro de los jardines paisajísticos y sus fragmentos de arquitecturas históricas y *follies*. Entre mis preferidos se hallan los de *Blenheim, Castle Howard, Kew, Rousham, Shugborough, Stowe* y *Stourhead*. En algunos de ellos, como los de *Blenheim* y *Stowe*, se perciben con claridad las tensiones que se instauran entre los ejes regulares y los alzados

barrocos y los accidentes topográficos y la irregularidad de los “paisajísticos” ; en otros ejemplos, en cambio, los respectivos “ propietarios del gusto” se recrearon en trazados asimétricos e irregulares y en las masas arbóreas abandonadas a su crecimiento natural, mientras que incorporaban los materiales de la historia, ya fuesen los templos clásicos, las *follies* goticistas o los estilemas cosechados en otras “naciones”, particularmente orientales, apropiándolos de un modo subjetivo, desde una disponibilidad que transforma lo histórico en algo ecléctico e inscribe los estilos y las “maneras” en la arbitrariedad lingüística y el convencionalismo.

Baste evocar algunos de los ejemplos más sugerentes. En efecto, si el jardín de *Stowe* reclama nuestra vista con más de veinte “follies”, en los de *Kew* las diversas “maneras” de los templos clásicos dialogan con la ruina artificial de un arco romano de triunfo, una mezquita y la popular *Pagoda china* (1761) de W.Chambers, tan sólo emulada por otra no menos deslumbrante en el parque *Sansoucci* (Potsdam). Sin embargo, tal vez el más atractivo y “pintoresco” sea el de *Stourhead*, que se halla en la hondonada de dos colinas entre las cuales se desliza un pequeño río que configura el lago artificial. La frondosidad de su vegetación es resaltada tanto por el crecimiento libre como por la ausencia de ejes en su trazado, ya que la composición a la francesa es sustituida por los condicionantes de un recorrido presidido por la formación de los paseos y lo que permite la topografía del lugar.

Precisamente, en la experiencia estética del mismo son determinantes el recorrido en el tiempo y el desplazamiento en el espacio, pues ambos no solamente nos alegran nuestra vista con una flora procedente de las más distantes partes del mundo y con sucesivas escenas, sino que nos permiten descubrir en sus recodos las *follies* como auténticas sorpresas y caprichos a medida que nuestro cuerpo se mueve. Precisamente, gracias a su movimiento se suceden las distintas vistas de los templos clásicos, sobre todo el de Apolo, que simula ser un calco del paisaje ideal extraído de la pintura de Claudio de Lorena *Costa de Delos con Eneas* ; el puente palladiano, la Grotto, la cueva y la cascada, el paraguas chino, el *cottage* gótico o la Cruz gótica de Bristol , consagración del fragmento “encontrado” que levanta sobre el terreno la parte superior de una aguja gótica encontrada.

La práctica del jardín paisajístico, que tanto hechiza a los ojos por la variedad de sus cuadros y visiones como proporciona placer al excitar la imaginación con las asociaciones de imágenes e ideas, escora a lo largo del siglo hacia lo “pintoresco” (*picturesque*) . Una poética que se propagará en las prácticas artísticas más variadas: el propio jardín, la arquitectura, la poesía, los viajes etc., ya sea a partir de una visión pictórico-coloreada ajena al estudio de la geometría, del dibujo lineal y la perspectiva, o de las preferencias por las formas más salvajes y las manifestaciones naturales. Esta poética sedimenta finales de siglo en la categoría estética de lo “*picturesque*”, la cual, en compañía de la experiencia de lo *sublime*, inicia el *desbordamiento de lo bello*, legitimando así lo que podríamos considerar el *gusto anticlásico* ¹⁴. Algo que se

¹⁴ Sedimenta en los tres grandes teóricos de la estética inglesa : Gilpin, N. : *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, (1791), Madrid, Abada, 2004 (introducción de J. Maderuelo); Knight, R.P. : *The Landscape. A Didactic Poem*(1794-95), Ed. Facsimil , Gregg, Farnborough, 1972 ; idem : *An analytical*

consume en el pensamiento artístico e incoa la tensión entre el clasicismo y el anti-clasicismo en el seno mismo de la Estética filosófica tal como se trasluce en el Empirismo y culmina en las dos figuras más relevantes de la estética “ilustrada”: E. Burke en Inglaterra y Kant en Alemania.



Fig. 1. Canaletto, castillo de Alnwick

Inquiry in the principles of Taste, (1805), la misma editorial, 1972 ; Price, U.: *Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794-98), la misma editorial, 1971.



Fig. 2. Fountains Abbey



Fig. 3. Stourhead, templo romano



Fig. 4. Stourhead, Bristol High Cross, 1765



Fig. 5. Castle Howard, pirámide, 1728



Fig. 6. Castle Howard, Mausoleo



Fig. 7. Shugborough, linterna

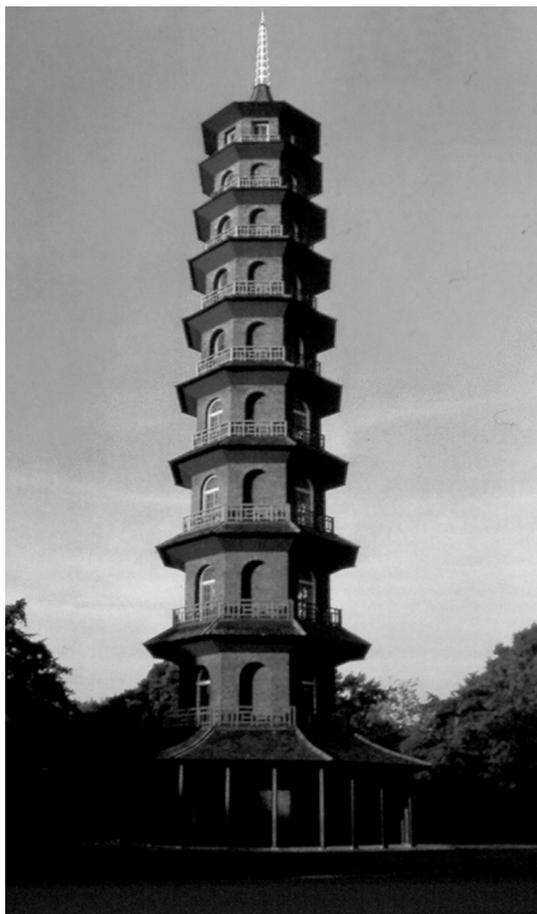


Fig. 8. Kew, pagoda, 1763