

## Imágenes

**01.** Villa Planchart, Caracas. Plano de la planta baja diseñado por Gio Ponti en 1954 (*Domus*, 1961); y borrador fachada norte (*Domus*, 1955).

**02.** Villa Planchart, Caracas. La marquesina sobre la entrada de la fachada este, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

**03.** Villa Planchart, Caracas. Vista y detalles de la fachada norte, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

**04.** Villa Planchart, Caracas. Los muebles de madera hechos por Giordano Iglesia, incluyendo la estantería giratoria de los trofeos de caza, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

**05.** Las paredes interiores del jardín con floreros de plantas tropicales en Villa Planchart y algunos detalles, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

**06.** Villa Planchart, Caracas. Vista nocturna, 1957 (GPA Archive website).

**07.** Villa Planchart, Caracas. Vista de la fachada este y detalles de los muros perimetrales, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

**08.** Villa Planchart, Caracas. Las superficies metálicas decoradas, realizadas por el escultor Romano Rui para la chimenea del patio, y detalles, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

**09.** Villa Planchart, Caracas. Las decoraciones cerámicas de Fausto Melotti en el Patio, 1961 (*Domus*, 1961), y detalles, 2020 (foto: ISC Technology, Docomomo Venezuela).

## 08

# La colaboración silenciada: diseño y fabricación en la arquitectura británica de los albores de la modernidad

Christine Casey

Este artículo sostiene que el papel de la fabricación se ha subordinado al del diseño en la arquitectura moderna temprana en Gran Bretaña. Se inspira en la imagen de Gottfried Semper del arquitecto en la antigüedad como coragus u orquestador de las muchas habilidades necesarias para crear un edificio y demuestra que el conocimiento de los materiales y la artesanía informaron el proceso de diseño. Sostiene que el papel del arquitecto como orquestador de la producción artesanal se ha pasado por alto debido al excesivo énfasis en el diseño conceptual. Se explora la relación entre los enfoques conceptual e intuitivo de la construcción, así como la comunicación entre el arquitecto y los artesanos a través de modelos y dibujos de trabajo a gran escala. Se señalan las preocupaciones no arquitectónicas de los artistas plásticos que participan en la producción arquitectónica. Por último, se demuestra que las tendencias historiográficas a la atribución estilística y biográfica militan en contra de una visión holística del diseño y la artesanía en la arquitectura moderna temprana.



Los edificios se conciben en la mente y se trasladan a la realidad gracias a la coordinación de múltiples manos, algunas con más talento que otras. El excesivo énfasis en el diseño y en la intervención de arquitectos individuales ha hecho que se pase por alto tanto la capacidad reflexiva y el conocimiento teórico y práctico del artesano como la relación entre diseñador y artesano en la producción arquitectónica de los inicios del periodo moderno. Alina Payne ya advierte que la "artesanía" ha sido prácticamente suprimida de la historia del Renacimiento arquitectónico<sup>1</sup>. Como parte de un esfuerzo más amplio por reintroducir al artesanado en la narrativa de los primeros años de la arquitectura moderna británica, este artículo recurre a la historia y a la historiografía para recapacitar sobre la interacción entre el arquitecto y el artesano a lo largo del siglo dieciocho y las barreras que han hecho difícil comprender esta relación<sup>2</sup>. Refuta los modelos biográficos tradicionales y centrados en el diseño de la historia de la arquitectura, que asumen un desmesurado impacto del diseño en la actividad constructiva, y reflexiona, por el contrario, sobre la postura de teóricos del artesanado, como David Pye, quien defiende que el trabajo manual es responsable

“de una buena parte de la calidad de lo que nos rodea”<sup>93</sup>. Sigue el incuestionable ejemplo de Gottfried Semper, defensor de la imagen del arquitecto en la antigüedad como un corifeo u orquestador de las múltiples habilidades necesarias para erigir un edificio: “El arquitecto era el corifeo, el director de un grupo, el propio nombre lo dice. Era el escogido entre los artistas no tanto por su desbordante maestría de todas las artes como por su especial talento para evaluar la situación y asignar los recursos, y por la agudeza de su ojo para la distribución y la economía de medios. Supervisaba el conjunto con imparcialidad, sin dejarse arrastrar por cuestiones teóricas, y contaba con la voluntariosa ayuda de todos los artistas, que sin embargo no sentían estar rebajándose al nivel de los pintores decorativos y estucadores cuando trabajaban a las órdenes del arquitecto”<sup>94</sup>.

Rescatar la voz de aquellos artesanos de los albores de la modernidad no es tarea fácil, ya que la mayoría de los testimonios que han llegado hasta nosotros provienen de escritos y registros entre el promotor y el arquitecto. Para lograr adentrarnos en el escurridizo espacio entre el diseño y la fabricación deberemos extender nuestras redes todo lo posible y capturar ejemplos fugaces de interacción entre material, tecnología y diseño. Aunque la historia de la construcción ha hecho grandes avances en este sentido, no se ha ocupado lo suficiente de los aspectos no estructurales, de esos tratamientos superficiales de los primeros edificios modernos que suelen ser relegados a espacios intermedios entre la historia del arte y la historia de la arquitectura por considerarse demasiado modestos para aquella y demasiado ornamentales para esta. De hecho, como afirmaba sir William Chambers, la arquitectura “debe a la escultura gran parte de su magnificencia”<sup>95</sup>. Este ensayo, por lo tanto, se estructura a partir de un amplio abanico de material primario y secundario con un criterio temático, más que estrictamente cronológico, y muestra un retrato de la interacción entre los artesanos y arquitectos británicos de la primera modernidad. Aborda cuestiones como la implicación de los arquitectos en la cantería; el papel del arquitecto en la valoración y medición de la labor de los artesanos; la divergencia de lenguajes y métodos aplicados al diseño y el trabajo manual y el consiguiente menosprecio a este último; la interfaz o vías de comunicación entre el arquitecto y el artífice, con sus posibles malentendidos, y la tendencia de los analistas a ignorar a los profesionales de la construcción y atribuir todos los edificios de ciertas pretensiones a arquitectos reconocidos. Sir Christopher Wren sienta las bases del debate gracias a la conservación de abundantes documentos acerca de St. Paul y las iglesias de Londres, el extenso testimonio de sus contemporáneos y la dedicación de los académicos al análisis del amplio espectro de labores arquitectónicas en la catedral. Aun con todo, incluso aquí existen todavía vacíos importantes, como la falta de publicaciones académicas sobre el tallado de la piedra y la composición de los órdenes en los edificios de Wren. En cualquier caso, el trabajo de taller de la catedral es un buen punto de partida para comprender la gran diversidad de oficios en la arquitectura británica del siglo dieciocho, ya que es aquí donde, bajo la supervisión de Wren, se ejecutaban las pruebas en un sistema ordenado de encargados, dibujantes y artesanos. Entre ellos se encontraban Nicholas Hawksmoor y diversas dinastías de maestros albañiles de Oxfordshire y de la isla de Pórtland en Dorset. Albañiles y canteros, habituados a manejar y esculpir la piedra de Pórtland, estuvieron muy demandados a lo largo de todo el siglo dieciocho debido a que esta blanca piedra caliza, más fácil de trabajar, fue la preferida por la arquitectura clásica en toda Gran Bretaña e Irlanda.

Aunque el diseño y el dibujo podían enseñarse con libros, el manejo del instrumental y las reglas, la traducción del diseño a piedra, ladrillo y mortero se aprendían fundamentalmente mediante prueba y error durante el proceso de construcción, nutriéndose del conocimiento y la habilidad de los trabajadores de las canteras, comerciantes de madera, constructores y artesanos. Conocer las propiedades de los sillares era imprescindible para

erigir una arquitectura monumental. Wren explicó a Roger North que las limitaciones del material desaconsejaban el empleo de un orden gigante único en el pórtico de St. Paul (fig. 01). Esto inclinó la balanza a favor de órdenes superpuestos pareados, con entablamentos más livianos que no aplastaran las columnas de tambores y cuyos arcos de descarga en los entablamentos fueran capaces de estabilizar los intercolumnios<sup>96</sup>. Aunque el cálculo jugó un papel importante en la decisión de Wren, no debería subestimarse la experiencia y el consejo de los canteros y los albañiles. El 18 de noviembre de 1676, cuando Wren todavía estaba gestando los diseños de St. Paul y después de una cena junto al entonces topógrafo Robert Hooke, un comerciante de piedra les habló del material de Pórtland<sup>97</sup>. Un poco antes, en 1672, Hooke se había reunido con un tal “Mr. Andrewes”, quien le habló de las canteras de Kent, y durante toda la década menciona inspecciones directas, entregas y, en ocasiones, rechazo de piedra o mármol<sup>98</sup>. Wren llegó a la sección de la cúpula en colaboración con sus albañiles y herreros, y tanto él como Hawksmoor confiaron en albañiles de Burford, en Oxfordshire, para que interpretaran sus diseños y que prácticamente decidieran en su nombre en las obras<sup>99</sup>. “Preséntese al bueno de Mr. Strong –escribe Nicholas Hawksmoor en 1705 al encargado de Blenheim, Henry Joynes, a propósito de Edward Strong, jefe de albañilería ahí y en la catedral de St. Paul–, él le ayudará. Ante cualquier duda haga llamar a Mr. Strong”<sup>100</sup>. Décadas más tarde, sir William Chambers depositaba igualmente su confianza en la experiencia de un albañil. En un escrito que dirige a su encargado de obra de la abadía de Woburn acerca de la provisión de piedra para el nuevo puente, Chambers teme que quizá no tenga tiempo de juntarse con el maestro albañil en la cantera: “Haré lo posible por reunirme con Cowley en Astridge, pero no estoy seguro de tener tiempo. Tampoco es imprescindible, ya que él conoce mejor que yo las características de la piedra y me limito a pedirle precisión en las dimensiones”<sup>101</sup>. La comunicación directa favorecía el intercambio de impresiones en estas fructíferas relaciones laborales, como bien señala el arquitecto William Winde al reproducir las palabras del escayolista Edward Goudge en 1684: “Ya que es prácticamente imposible [...] que yo pueda valorar los dibujos o calcular precios sin haber estado él conmigo o yo con él. Yo habría modificado algunas cosas del dibujo, pero no quiero hacerlo sin hablar con él yo mismo.”<sup>102</sup>. Era más frecuente que las órdenes y las aclaraciones se transmitieran por correspondencia, como muestra la carta en tono burlón del maestro albañil Hugh Darley desde el Dublín de 1755 en la que solicita al arquitecto Henry Keene, afincado en Londres, consejo acerca de los costes y medidas de los festones y la decoración del entablamento, de piedra labrada, para el Trinity College (fig. 02): “Respecto a todos estos datos le ruego que responda de la manera más explícita que le sea a usted posible, pues bien es sabido que los irlandeses somos duros de mollera y la valoración y honorarios de estos elementos ha de calcularse con el máximo cuidado, pues yo no he llegado a ningún acuerdo con el escultor y hemos resuelto atenernos a lo que usted dictamine”<sup>103</sup>.

Entonces, como ahora, las colaboraciones mantenidas en el tiempo entre arquitectos y artesanos descansaban en la garantía de calidad en el trabajo y los materiales. Una parte esencial de las labores del arquitecto eran las mediciones y valoraciones, imprescindibles para que los artesanos pudieran cobrar. Esto se aplicaba a todos los aspectos de la construcción, desde los muros estructurales de ladrillo al labrado de las decoraciones de mármol de las chimeneas. Richard Castle, el arquitecto más famoso de Irlanda en los años treinta y cuarenta del siglo dieciocho, tenía a los gremios en alta estima y aseguraba a un cliente que “un albañil habilidoso, con ladrillo y una losa de piedra lo bastante larga, podía arreglárselas para salvar la luz entre las viguetas del suelo y recibir el hogar de una chimenea sin más apoyo inferior”<sup>104</sup>. Una breve biografía póstuma de Castle afirmaba de él que era “tan claro en sus instrucciones a los trabajadores que ni el más ignorante podría cometer ningún error... Si el resultado de los trabajos no era como él esperaba, pedía que lo

echaran abajo y, cuando venía a inspeccionar las obras, exigía que estuvieran presentes todos los artífices, que lo seguían en un largo séquito<sup>15</sup> (fig. 03). Igualmente, se tiene constancia de que James Gibbs mandaba demoler los trabajos si no quedaba satisfecho, aunque también elogiaba abiertamente la calidad y el “buen gusto” de las creaciones de sus artesanos preferidos<sup>16</sup>. Por lo tanto, una función esencial del arquitecto, y de la que apenas se ha hablado, era juzgar y valorar la labor de los artesanos mejor cualificados en lo referente a cantidades, calidad y precio. Al evaluar las tallas de Chatsworth, Wren descontó “poco en aquellas labores cuya ejecución requería la mano de un maestro”<sup>17</sup>. Parece que el trabajo del tallista Grinling Gibbons satisfizo a todo el mundo, o eso le hizo saber al contrariado duque de Chandos en 1718, quien se fió de su palabra y accedió a pagar la totalidad del importe aunque consideraba que la calidad del resultado no estaba a la altura del precio<sup>18</sup>. Sólo cuando se retenía el pago y se iniciaba un proceso de litigio se cuestionaban los pormenores de la valoración, como puede verse en un juicio celebrado en Nápoles hacia 1680 entre los monjes cartujos de San Martino y su arquitecto, Cosimo Fanzago<sup>19</sup>. En la capilla monástica, hoy famosa por el virtuosismo de sus incrustaciones de mármol, la evaluación de expertos valoradores, expuesta con preciso vocabulario vitruviano, incidía en la fluctuante calidad de la ejecución e iba desde “carente de valor” hasta “de buena calidad”, según criterios como la “excelente manufactura” o la dificultad del tallado<sup>20</sup>. Conseguir y mantener una artesanía de alta calidad también era misión del arquitecto, a menudo en contra de la voluntad del cliente, como relata el arquitecto John Adam en respuesta a su cliente, John Paterson de Hoptoun, enfadado por la cuenta del carpintero: “No hay duda de que los precios pueden parecer elevados –escribe Adam–, pero no se puede obtener nada extraordinario sin un precio acorde con esfuerzo”<sup>21</sup>.

Sin embargo, aunque la artesanía era crucial para conseguir un edificio de buena calidad, no encontró su lugar en el amplio sistema de valores del periodo. Si bien las complejas habilidades y la rapidez en el manejo de herramientas manuales, el conocimiento intuitivo de los materiales y el buen criterio implícito para evaluarlos dependían del ojo y la cinta métrica del valorador, lo cierto es que la teoría no los tuvo en cuenta y contribuyó a mantener la idea de que el artesano era un ejecutor iletrado y sin capacidad de cálculo que dependía necesariamente de las elevadas y cuantificables habilidades del arquitecto y supervisor de la obra. Thomas Bedwell, inventor de la regla de carpintero a finales del siglo XVI, afirmaba: “Les basta con saber que es así, aunque ignoren por completo por qué es así”<sup>22</sup>. “¿Qué simples son esos hombres que trabajan diariamente y no saben qué es una simetría! –escribía Robert Stickells, un arribista maestro albañil de aquella época–. ‘Ni siquiera no sabe’ medir en dos veces con esa regla de dos pies que lleva en la mano de aquí para allá”<sup>23</sup>. Esta infravaloración de las habilidades manuales estaba relacionada con la forma de remuneración. El trabajo de los escultores, maestros albañiles, escayolistas y carpinteros, sin importar su valía, se pagaba según mediones. Por el contrario, el arquitecto cobraba una tarifa o porcentaje. La brecha entre diseño y construcción se amplió por la disparidad entre el dibujo y la actividad constructiva. Las diversas instrucciones de los tratados arquitectónicos para el adelgazamiento y la éntasis de las columnas es un claro ejemplo; parece que la pragmática regla palladiana del pulgar para definir la éntasis era muy utilizada por los artesanos, quienes, ante la falta de medidas precisas, tenían lógicamente mucho margen de maniobra. Michael Wills, carpintero-arquitecto dublinés y uno de los primeros traductores al inglés de Vitruvio, afirmaba que a mediados del siglo dieciocho la éntasis de la columna estaba “definida por la curvatura de un listón de madera. Para que la zona central no fuera más gruesa que la base, sujetaban el listón a un tercio de su altura”<sup>24</sup> (fig. 04). Corroboraba este punto John Evelyn, quien consideraba esta práctica tan habitual que no merecía la pena describirla: “El procedimiento basado en una regla plana flexible, de igual longitud

que la columna, dividida en tres partes iguales y cuyo tramo inferior es perpendicular, es tan conocido que no necesito añadir nada, excepto que en los mejores ejemplos apenas se aprecia ensanchamiento y, por lo tanto, ha de usarse con moderación y discreción, en cualquier caso”<sup>25</sup>. El lenguaje y el léxico también diferían entre el campo intelectual y el manual. El *Cours d'architecture* de Augustin Charles d'Aviler muestra las variaciones terminológicas entre los tratados de arquitectura y el lenguaje llano: los *ouvriers* llamaban baguette al astrágalo o *boudin* (morcilla) al toro superior<sup>26</sup> (fig. 05). También se aprecian estas variaciones vernáculas de los primeros constructores modernos en la mencionada carta de Hugh Darley. Al analizar el precio unitario de una sofisticada moldura para el astrágalo del entablamento del Trinity College de Dublín, Darley describe la moldura de perlas y rodeos como “labrada con lo que nuestros talladores llaman curvas y burbujas”<sup>27</sup>. En la Cámara Radcliffe de Oxford, los albañiles se referían igualmente a las bandas y ornamentos como burbujas y lenguas “partidas”, una terminología muy descriptiva que señala la naturaleza característicamente visual de la transmisión de los ornamentos<sup>28</sup> (fig. 06).

Además de las exhaustivas discusiones en obra y de las instrucciones por correo, el principal medio de comunicación entre el arquitecto y los artesanos eran los dibujos y modelos. A pesar de su confianza en ciertos artesanos, a los que eximía de su férreo control habitual, Wren se proponía controlar todos los aspectos de la ejecución, en la medida de lo posible, y llegaba hasta el detalle de los arquitebros y las cornisas. De hecho, en una carta al maestro del Trinity College de Cambridge se comprometía a “definir todas las molduras con el mínimo detalle”, “más adecuadas para los trabajadores”, calificaba a los arquitectos de ser “tan pedantes como los críticos y los pregoneros” y prometía desenvolver los diseños originales, ya que en las manos de los obreros estarían muy pronto tan pintarrajeados que no servirían para concluir las obras<sup>29</sup>. A finales del siglo diecisiete y principios del dieciocho todavía se consideraba que los modelos eran el medio perfecto para comunicar un diseño a los artesanos. Para Roger North era muy difícil dar instrucciones a los operarios “a partir de un dibujo en dos dimensiones”, mientras que William Cooley, en una carta al conde de Egmont en 1748, suplicaba “a su ilustrísima encargar un molde no menor de una pulgada por pie”, ya que “resulta casi imposible conseguir que un número tan elevado de artesanos finalice cada uno su parte a la perfección sin un molde que, al poder descomponerse en piezas, sería del agrado de todos”<sup>30</sup>. Pocos modelos han llegado hasta nuestros días, y todavía menos dibujos a mayor escala, que eran el siguiente mejor medio de comunicación. Los pocos dibujos supervivientes de los años cuarenta del siglo XVIII para el entablamento y la balaustrada (fig. 07) de la Carton House, en el condado de Kildare, muestran la dedicación de Richard Castle para asegurar una correcta comunicación con sus albañiles. La escala representada es de una pulgada a tres octavos de pulgada y son prácticamente iguales que el edificio finalizado<sup>31</sup>. Su conservación es asombrosa y quizá guarde relación con el repentino e inesperado fallecimiento de Castle en sus dependencias de la Carton House mientras redactaba una carta, hoy extraviada, con instrucciones a un carpintero de la ciudad de residencia de su cliente.

Pero a pesar de todas las cartas, todas las directrices en obra, los modelos explicativos y los dibujos a escala, muchos aspectos se desvirtuaban al pasar del diseño a la ejecución. Un dibujo del despacho de Vanbrugh para la White Tower de Greenwich reproduce dos conjuntos de cotas ligeramente distintos; a un lado del alzado se lee: “Medidas según lo ejecutado” y al otro: “Medidas según lo encargado”<sup>32</sup> (fig. 08). Muchos de los dibujos de Vanbrugh carecen de escala gráfica, aunque incluyen una sencilla relación con el número de pies que corresponde a cada pulgada. En su lugar, detallan las cotas con sumo cuidado. En un alzado del palacio episcopal de Cashel, en el condado de Tipperary, el primo de Vanbrugh, Edward Lovett Pearce, especificaba que cada piedra angular debía tener una

altura de catorce pulgadas y un bisel de tres pulgadas<sup>33</sup>, mientras que algunos dibujos de alrededor de 1740 para la composición de la mampostería de la fachada del castillo de Dromoland, en el condado de Clare, proporcionan una indicación numérica para las cotas de los sillares, piedras angulares y dovelas<sup>34</sup>. La confianza en las cotas, más que en la escala, refleja cierto recelo por las convenciones gráficas y una fe en el número que persiste durante toda la edad moderna. "No escalar el dibujo, atenerse a las cotas numéricas" es una indicación típica producto de los problemas de trabajar con escalas gráficas cuando una línea de tinta puede representar varias pulgadas. El diseño por correspondencia del siglo XVIII en Gran Bretaña incrementaba la posibilidad de malentendidos sobre la escala, como muestran los correos de sir William Chambers. En una carta de 1770, Chambers reprendía al constructor de la abadía de Milton, Stephen Carpenter, de Blandford: "Estoy casi seguro de que mi plano del sótano estaba correctamente acotado y que, por tanto, se debe a un error suyo... Parece usted hablar con demasiada indiferencia sobre la exactitud de su trabajo cuando afirma que, que usted sepa, en el conjunto de la construcción todas las dimensiones coinciden excepto que se han perdido tres pies en uno de los frentes. De un maestro constructor se espera otro tipo de lenguaje"<sup>35</sup>. En la Cámara Radcliffe, los dibujos facilitados por James Gibbs al estucador Giuseppe Artari incluían un error en la altura del techo y Artari se vio obligado a modificar sustancialmente su diseño y ejecución porque estaba más próximo al ojo y, en consecuencia, precisaba un mayor refinamiento o "delicadeza"<sup>36</sup>. La factura de Artari recogía esta dedicación adicional y fue aceptada por Gibbs, quien estaba de acuerdo en que Artari "había hecho mucho más de lo acordado..."<sup>37</sup>.

Las habilidades técnicas y artísticas del artesano eran de vital importancia en las superficies decorativas. Wren, Gibbs y Castle eran diseñadores de ornamento muy competentes y elaboraban dibujos para detalles clásicos de muy buena calidad. Los diseños conservados de los talladores de madera o piedra y de los estucadores difieren de los dibujos de los arquitectos en aspectos muy significativos, y por lo general son más vivaces e impresionistas, con un brío figurativo y decorativo que va más allá de los trazos controlados de los diseños arquitectónicos (fig. 09). Mientras los arquitectos solían preferir que los dibujos de las imágenes labradas y modeladas se mantuvieran dentro de sus normas compositivas, los artistas solían inclinarse más por la plasticidad, la manipulación del acabado superficial y la explotación háptica de los materiales. "Si te doy un cincel y te pido que esculpas, entenderás lo que quiero decir", escribía David Esterly en su solicitud para recrear la obra perdida de Grinling Gibbons: "Si intentas hacer un corte preciso en un material heterogéneo, te darás cuenta de que recopilar información sobre la matriz del grano y las vetas y los poros es una misión de la hoja tan importante como el propio corte. No puedes fiarte del ojo, no podrá decirte mucho acerca de la estructura de la madera en ese entorno inmediato; el corte se produce fuera de la vista, debajo de la superficie. Lo que necesitas es que tus músculos sientan en todo momento lo que les cuenta la hoja móvil"<sup>38</sup>. Wren no estaba satisfecho con los esfuerzos del joven Gibbons en el bajorrelieve bíblico, pero aceptó con los brazos abiertos su virtuosismo tras una pragmática conversión a la escultura decorativa. No obstante, aunque la maestría de Gibbons forzando madera hasta sus límites plásticos ha sido muy admirada por los académicos de la historia del arte, la talla arquitectónica apenas ha recibido la atención de los historiadores de arquitectura y escultura.

Un último aspecto de la historia de la arquitectura que evidencia el desequilibrio entre el diseño y la fabricación en la primera arquitectura moderna es el referente a la atribución. Una cantidad desmesurada de edificios domésticos de todo el siglo dieciocho se atribuye a apenas un puñado de arquitectos. En Irlanda, Richard Castle es el principal sospechoso y se le atribuye la mayoría de las viviendas entre 1730 y 1750 sin un registro documentado, mientras que un artesano-arquitecto de la talla de

Michael Wills cae en el olvido. Del mismo modo, apenas se sabe nada de los numerosos constructores-arquitectos de provincias que forzosamente hubieron de trabajar en Inglaterra y Escocia durante el siglo dieciocho, mientras abundan las atribuciones a los arquitectos de mayor renombre. "Como ocurre con Inigo Jones, o con Wren, o con Robert Adam, hay una clara tendencia a asignar la paternidad de cualquier edificio de calidad al nombre favorito del momento sin más criterio que la fecha de construcción. Se trata de una práctica peligrosa, ya que puede degenerar muy fácilmente en un razonamiento circular"<sup>39</sup>. "¿Qué queremos decir con 'una iglesia de Wren'? –pregunta Andrew Saint–. La arquitectura es una actividad con un alto grado de colaboración. El diseñador nunca trabaja solo... Al final, en arquitectura ese de no se refiere al diseño. Se refiere a la autoridad, a la capacidad de decisión y al control. Wren es el arquitecto de las iglesias de Wren no porque lo diseñara todo, sino porque él estaba al mando"<sup>40</sup>. Como hemos visto, Wren dependía de la habilidad de canteros y artesanos para levantar sus edificios. Por su parte, James Campbell defiende con elocuencia que el famoso y repetido lema del monumento a Wren, erigido por su hijo en la catedral de St. Paul: "LECTOR, SI MONUMENTUM REQUIRIS, CIRCUMSPICE" (Lector, si buscas un monumento, mira a tu alrededor), podría aplicarse no sólo a Wren, sino a todos los participantes en la construcción de este extraordinario edificio<sup>41</sup> (fig. 10).

**Christine Casey**

es profesora de historia de la arquitectura en el Trinity College de Dublín y dirige un proyecto de investigación del Irish Research Council Advanced Laureate, CRAFTVALUE, que se centra en la artesanía en la arquitectura del siglo XVIII. De 2017 a 2019 dirigió un proyecto sobre la industria de la construcción en el Dublín victoriano titulado "Making Victorian Dublin". Ha publicado ampliamente sobre arquitectura y decoración, incluyendo la obra de referencia definitiva sobre la ciudad de Dublín, *Dublin* (Yale University Press, 2005) y *Making Magnificence: Architects, Stuccatori and the Eighteenth-century Interior* (Yale University Press, 2017) y con Patrick Wyse Jackson, *The Museum Building of Trinity College Dublin: A Model of Victorian Craftsmanship* (Four Courts Press, 2019). En 2018 fue galardonada con el Medallón Alice Davis Hitchcock (2018) por la Sociedad de Historiadores de la Arquitectura de Gran Bretaña. Miembro de la Real Academia Irlandesa y miembro honorario del Real Instituto de Arquitectos de Irlanda, ha formado parte de organizaciones nacionales para el patrimonio arquitectónico, como la Fundación Castletown, la Fundación Beit, la Sociedad Georgiana Irlandesa y el Consejo del Patrimonio. Ha disfrutado de numerosas becas internacionales de investigación y ha sido elegida Parnell Fellow, en el Magdalene College, Cambridge 2021-22.  
E-Mail: caseych@tcd.ie  
ORCID iD: 0000-0001-6316-1010

**Notas**

**01.** PAYNE, Alina, "Materiality, crafting and scale in Renaissance architecture", en *Oxford Art Journal*, 2009, vol. 32, n. 3, pp. 367-386, en p. 385.

**02.** Este ensayo surge de un proyecto de investigación titulado CRAFTVALUE ([www.craftvalue.org](http://www.craftvalue.org)), que explora la relación entre artesanía y arquitectura durante el siglo dieciocho en Gran Bretaña, y en una red de proyectos entre el Reino

Unido e Irlanda denominada 3D CRAFT, liderada conjuntamente por el National Trust (RU) y el Trinity College Dublin (<https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2F-V002333%2F1>/<https://craftvalue.org/3d-craft/>), que estudia métodos digitales para analizar la praxis artesanal en la arquitectura del siglo dieciocho.

**03.** PYE, David, *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge University Press, 1968, p. 1.

**04.** SEMPER, Gottfried, "Preliminary remarks on polychrome architecture and sculpture in antiquity (1834)" en *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, traducido al inglés por MALLGRAVE, Harry Francis, y HERMANN, Wolfgang, Cambridge University Press, Cambridge/Nueva York, 1989, p. 52.

**05.** CHAMBERS, William, *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, Londres, 1825, vol. II, p. 375, citado en LAFFAN, William, y MULLIGAN, Kevin V., "Drawings for the Attic Statuary of the Casino at Marino", en *Irish Architectural and Decorative Studies*, 2013, vol. xvi, pp. 145-160, en p. 151.

**06.** COLVIN, Howard, y NEWMAN, John, *Of Building: Roger North's Writings on Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 1981, p. xvii.

**07.** ROBINSON, Henry W. y ADAMS, Walter (eds.), *The Diary of Robert Hooke M.A., M.D., F.R.S. 1672-1680*, Taylor & Francis, Londres, 1935, p. 257.

**08.** *Ibid.*, p. 17, pp. 130-134, 143, 152, 175, 182-184, 188, 213, 228, 241, 246, 313, 329.

**09.** HIGGOTT, Gordon, "Geometry and structure in the dome of Saint Paul's" en GERBINO, Anthony y JOHNSTON, Stephen, *Compass and Rule: Architecture as Mathematical Practice in England, 1500-1750*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2009, p. 164.

**10.** MOBUS, Melody A.C., *The Burford Masons and the Changing World of Building Practice in England 1630-1730*, tesis doctoral, The Open University, 2012, p. 250, <http://oro.open.ac.uk/54509/1/578641.pdf>, con acceso el 13.02.2020, 18:54.  
DOWNES, Kerry, *Hawksmoor*, Londres, 1979, p. 237.

**11.** British Library ADD MS 41133, f. 19, anverso y reverso.

**12.** COLVIN, Howard, "Letters and Papers Relating to the Rebuilding of Combe Abbey, Warwickshire", en *Walpole Society*, 1984, vol. 50, p. 284.

**13.** Trinity College Dublin, Department of Manuscripts, MUN P/2/98.

**14.** *Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings*, Vanbrugh Album, "Remarks upon the Plans here inclosed", E21247-1992.

**15.** ANON, *Anthologia Hibernica*, Dublín, octubre de 1793, pp. 242-243.

**16.** FRIEDMAN, Terry, *James Gibbs*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1984, p. 27. GIBBS, James, *A Book of Architecture: Containing Designs of Buildings and Ornaments*, Londres, 1728, pp. v, vii, ix, xxii-xxiv.

**17.** GREEN, David, *Grinling Gibbons: His Work as Carver and Statuary*, Country Life, Londres, 1964, p. 120.

**18.** *Ibid.*, p. 169.

**19.** NAPOLI, John Nicholas, "The Art of the Appraisal: Measuring, Evaluating and Valuing Architecture in Early Modern Europe", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2009, vol. LIV, pp. 201-244.

**20.** *Ibid.*, p. 236.

**21.** ROWAN, Alistair, "The Building of Hopetoun", en *Architectural History*, 1984, vol. 27, p. 196.

**22.** JOHNSTON, Stephen, *Making Mathematical Practice: Gentlemen, Practitioners and Artisans in Elizabethan England*, tesis doctoral, Universidad de Cambridge, 1994, capítulo 4, pp. 212-214, <http://www.mhs.ox.ac.uk/staff/saj/thesis/>, con acceso el 13.02.2020, 18:01.

**23.** *Ibid.*

**24.** Chester Beatty Library, Dublín, ms. W192, ff. 9-10, Michael Wills anotó una traducción manuscrita de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, completada alrededor de 1770. Ver CASEY, Christine, "De Architectura: an Irish Eighteenth-century Gloss", en *Architectural History*, 1994, vol. 37, pp. 80-95.

**25.** EVELYN, John, *An Account of Architects and Architecture*, Londres, 1706, p. 20.

**26.** D'AVILER, Charles Auguste, *Cours d'Architecture*, Jean Mariette, París, 1738, p. 7, <https://archive.org/details/coursdarchitectu00avil/page/6/mode/2up>, con acceso el 13.02.2020.

**27.** Trinity College Dublin, Department of Manuscripts, MUN P/2/98. Carta de Hugh Darley, 15 de febrero de 1755.

**28.** GILLAM, S. G., *The Building Accounts of the Radcliffe Camera*, Oxford Historical Society, Oxford, 1958, p. 53.

29. *The Fifth Volume of the Wren Society: Original Wren Drawings from All Souls*, Hans Sloane, and Sir John Soane's Collections, Wren Society, Oxford, 1928, pp. 32-33.

30. COLVIN, Howard y NEWMAN, John, *Of Building; Roger North's Writings*, p. 34. National Library of Ireland, Egmont papers P4916, Carta de William Cooley a Lord Egmont, Lohort Castle, condado de Cork, 12 de agosto de 1748.

31. *Irish Architectural Archive*, Drawings for Carton House, Condado de Kildare, Despacho de Richard Castle, 2.11.13. Alzado de una cornisa del volumen principal.

32. *Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings*, Vanbrugh Album, alzado lateral de la nueva White Tower, Greenwich, E2124.136-1992.

33. *Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings*, Vanbrugh Album, Edward Lovett Pearce, diseño para la fachada del palacio de Cashel, condado de Tipperary, c. 1731, E2124.172-1992.

34. *Irish Architectural Archive*, colección privada, fotocopias.

35. *British Library*, AD MS 41133, f. 45, Chambers a Carpenter.

36. *Badminton Archives*, FMJJ/4/1/1, 2 de enero de 1744/5, Giuseppe Artari al tercer duque de Beaufort.

37. *Badminton Archives*, *Ibid.*, 10 de marzo de 1737/8, James Gibbs al tercer duque de Beaufort.

38. ESTERLY, David, *The Lost Carving: A Journey to the Heart of Making*, prelude, Duckworth Overlook, 2014, 2.ª edición, p. 189.

39. CRAIG, Maurice, "The Quest for Sir Edward Lovett Pearce", en *Irish Arts Review*, 1996, vol. 12, p. 33.

40. SAINT, Andrew, "The Conundrum of 'By'", en AIRS, Malcolm y WHYTE, William (eds.), *Architectural History after Colvin: the Society of Architectural Historians of Great Britain Symposium 2011*, Shaun Tyas, Donington, 2013, pp. 1-17.

41. CAMPBELL, James W.P., *Building Saint Paul's*, Thames and Hudson, Londres, 2007, p. 169.

## Imágenes

01. Catedral de San Pablo, detalle del pórtico, Laurence Mackman. Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St\\_Pauls\\_Cathedral\\_Front\\_Elevation\\_Capitals\\_Detail.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Pauls_Cathedral_Front_Elevation_Capitals_Detail.jpg)

02. Alzado Oeste del Trinity College Dublin de John Aheron mostrando la fachada con una bóveda y cúpulas no construidas. Reproducida con el permiso de Board of Trinity College Dublin, University of Dublin.

03. Leinster House, antes Kildare House, Dublin. Construida con el diseño de Richard Castle de 1745, grabado de James Malton. Cortesía de Irish Architectural Archive.

04. Página de una traducción anotada de mediados del siglo dieciocho de *De architectura, libri decem*, de Vitrubio por el carpintero y arquitecto dublinés Michael Wills. Cortesía de Chester Beatty Library, Dublin.

05. "Les moulures", Augustin Charles d'Aviler, Cours d'architecture, Paris, Jean Mariette, 1738. <https://archive.org/details/coursdarchitectu00avil/page/71/mode/lup>

06. La Cámara Radcliffe, Bodleian Library, Oxford University de Roman Kirilov. Este archive tiene licencia Creative Commons..... copialo del original, por favor....

07. Dibujo de Richard Castle para la cornisa de la casa Caron, County Kildare, hacia 1740. Cortesía de Irish Architectural Archive.

08. "Alzado lateral de un edificio, New White Tower, Greenwich." Sir John Vanbrugh, Vanbrugh Album, E.2121:136-1992. © Victoria and Albert Museum, Londres.

09. John Michael Rysbrack, diseño para una chimenea, E476.1946. © Victoria and Albert Museum, Londres.

10. Catedral de San Pablo, Londres. Fuente: Historic England Archive.

09

## Un paisaje de conflictos: especuladores y libros en el Londres de la primera edad moderna

### Gregorio Astengo

En este artículo se examina el mundo de la construcción especulativa del Londres de finales del siglo XVII, un contexto que suele relacionarse con el nacimiento de la cultura inmobiliaria moderna. Se revisa también la literatura existente sobre el tema y se identifican las condiciones sociales y económicas que concurrieron para producir los nuevos paradigmas de la construcción especulativa, así como los agentes e instrumentos que ayudaron a consolidar ciertos códigos. La construcción no dependía tanto del diseño o la autoría proyectual que suele asociarse a la figura del arquitecto, sino de una miríada de negociaciones conflictivas y bastante poco sistematizadas entre todos los intervinientes, ya fueran constructores, propietarios del suelo, inversores o arrendatarios. El texto profundiza en estos paradigmas y presta especial atención a un género de publicaciones operativas que, a pesar de no haber recibido la atención que merecen, tuvieron como principal vocación organizar y regular las competencias y las relaciones entre los distintos profesionales de este sector empresarial. Por último, este artículo defiende que, para encontrar el sentido a nuestra cultura edificatoria capitalista, deberíamos reconsiderar las problemáticas circunstancias que la produjeron, así como los principios que sirvieron de base para normalizarlas.



#### LOS BIENES RAÍCES Y LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

A lo largo de los siglos, la historiografía arquitectónica europea ha tendido a centrarse en el estudio del pequeño porcentaje del entorno construido que puede vincularse más o menos directamente a la figura del arquitecto. Sólo en los últimos tiempos ha comenzado a reconocerse el resto de la edificación como un componente significativo del diseño y la praxis constructiva. Aun con todo, no es habitual que esta historia consiga alejarse de la narrativa de la autoría arquitectónica y de la centralidad de los proyectos y los clientes que caracteriza nuestra cultura edificatoria.

Un buen ejemplo es la promoción inmobiliaria, un paradigma centenario que ha espoleado el crecimiento urbano de un