

cottages y pittoresque

Los orígenes de la vivienda obrera en Inglaterra (1781-1818)

por Georges Teyssot

«Simples chozas desprovistas de ornamentos, pero dispuestas con orden o agrupadas con gracia, formando por su disposición una plaza, una calle (...): ahí comienza el Arte y nace la Arquitectura (...) ¿No podríamos decir, pues, que el arquitecto que dispuso convenientemente las viviendas de semejante poblado obró con mucho arte al abstenerse de Arquitectura?»

Jacques-Guillaume Legrand

«Dado que el jardín es siempre una obra artística, el Arte debería hacerse patente en cada uno de ellos.»

John Claudius Loudon

Los orígenes históricos de las palabras que empleamos corrientemente —como «vivienda social» y «urbanismo» —adquirieron su acepción moderna en unas circunstancias concretas, y nos es lícito introducir subrepticamente una duda a propósito de la impresión de perennidad que de ellas se desprende. Sólo desde el análisis de su *etimología arquitectónica* podremos encontrar, oculto bajo los estratos de sus diversos sentidos, el «sentido auténtico» de nuestra disciplina y, partiendo de la base de este análisis, contribuir a una crítica de la *ideología arquitectónica*.¹

Siempre hubo un programa tradicional de «viviendas para los pobres», tanto en las ciudades como en los campos. Pero llega un momento, cuando las primeras consecuencias de la revolución industrial se hacen sentir, en que se plantean problemas nuevos, debidos tanto a un desplazamiento de los individuos del campo hacia la ciudad, como, más generalmente, a una distribución distinta de esos individuos en el territorio (el paso de un hábitat disperso a un modo de vivienda más concentrado).

Siempre hubo, igualmente, un «urbanismo»: incluso cuando el término aún no existía, los arquitectos de la edad clásica disponían, como punto de referencia, de un cierto espacio en el que debían «colocar» sus objetos.

Dicho espacio podía ser urbano o rural: para ellos, en uno y otro caso, debía ser «natural», esto es, obedecer a las leyes armónicas de un *Orden* que no es sino el de la Naturaleza. Pero se trata, en este caso, de un «Urbanismo» en sentido implícito: es una parte de la disciplina de la arquitectura. Ante las primeras contradicciones planteadas por la sociedad industrial, la disciplina arquitectónica y, con ella, la profesión, se encuentran frente a un dilema. ¿Deberá la arquitectura perder su autonomía (como ámbito de conocimiento), disolverse en la ciudad o en el territorio, a riesgo de desaparecer ella misma, o bien deberá conservar dicha autonomía, restaurarla, aún a riesgo de perder toda posibilidad de actuar sobre la sociedad?

En Inglaterra, a comienzos del siglo XIX, los grandes arquitectos profesionales son conscientes de esa contradicción. Sus reacciones son distintas, pero todas revelan un patente malestar. Así, George Dance el joven, el arquitecto de la City de Londres, efectúa, a

partir de 1801, una pura y simple *huida de la ciudad*, para edificar grandes casas de campo y dedicar un tiempo cada vez mayor a la fisiognomía.² Así, John Soane, su discípulo, se refugia en el microcosmos arquitectónico, dimensión contradictoria respecto a las ambiciones universalistas y políticas de la «Arquitectura de las Luces». Protesta, al mismo tiempo, en sus conferencias pronunciadas en la Royal Academy, contra la destrucción de obras de arte del pasado en la ciudad de Londres:

«Esto, se dice, es debido al sistema económico, que ha desencadenado una orgía de construcciones realizadas por especuladores y, fatalmente, hemos llegado a un punto en que toda traza de buen gusto y de sana construcción ha quedado abolida.³

Y añade, advirtiendo con pesar, pero también con lucidez, la transformación ineluctable del papel del arquitecto en el sector de la producción de edificios:

«Es deplorable tener que añadir que algunos arquitectos han contribuido materialmente a establecer semejante Sistema Revolucionario en la Arquitectura: han prostituido el crédito de la profesión (...) al convertirse ellos mismos en promotores.⁴»

De un lado, la arquitectura como ámbito de conocimiento; del otro, la ciudad, más tarde la metrópoli, el territorio: la «burguesía conquistadora» del siglo XIX deberá encontrar los medios para resolver esta contradicción insoportable. Las mismas premisas del Orden clásico dirigen hacia los futuros desarrollos; pero ya pasó el tiempo de las utopías negativas que prefiguraban la catástrofe causada por la «pérdida del centro». Esos desarrollos ofrecen nuevos espacios a nuevos conocimientos, ya que el área disciplinaria de la arquitectura ha quedado deshecha.

Por un lado, aparecerá un "saber humano", escindido desde un principio del corpus tradicional del conocimiento arquitectónico; se nutre de todo un abanico de informaciones y de exigencias económicas, sociológicas, higiénicas y, sobre todo, políticas. Por el otro lado, el "saber arquitectónico", que desde el Humanismo era ars combinatoria, utopía de la Razón en Arquitectura, lenguaje y razonamiento sobre el lenguaje, a un mismo tiempo, pasa a ser técnica combinatoria del tipo arquitectónico, capaz de responder a los nuevos programas.

Con estas notas, queremos mostrar que el fenómeno de la arquitectura de los cottages atestigua la aparición histórica de ese nuevo "saber arquitectónico".

Podemos considerar que la producción de libros de arquitectura constituye un espejo de los hechos que se producen en un momento histórico dado. En Inglaterra, precisamente, hubo una gran transformación en el formato y tema de los libros de arquitectura entre 1781 y 1818: podemos, efectivamente, contar más de treinta y cinco libros publicados sobre el problema específico de la casa de campo (cuarenta y seis, si contamos las reediciones), ya se trate de la gran casa burguesa, o bien de la *vivienda del campesino*.⁵ El campesino no propietario de su tierra o el trabajador agrícola habitan en un *cottage* y son llamados *cottagers*. La *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert nos define el término:

«*Cottage* (...) es un término puramente inglés, que significa *cabane* o choza construida en el campo, sin tierra alguna a su dependencia. La reina Isabel había prohibido construir cualquier casa en el campo, por pequeña que fuese, a menos que tuviese por lo menos cuatro acres de tierra a su alrededor, pertenecientes al mismo propietario. De modo que, después de esta ordenanza, un *cottage* es una casa que no tiene cuatro acres de tierra de su dependencia.⁶»

georges teyssot en san sebastián

La intervención de Georges Teyssot en la II Semana de Arquitectura de San Sebastián ha sido la más importante contribución recibida por la cultura arquitectónica española durante 1974.

El tiempo dirá si el rigor, la radicalidad, la novedad, incluso, de los planteamientos de Teyssot logran ser seguidos por la crítica española*: en todo caso, su importancia está fuera de duda.

De Teyssot, nacido en París en 1946, titulado en arquitectura por Venecia, en cuyo *Istituto di Storia dell'Architettura* enseña, conocemos: *Il neoclassicismo di George Dance e lo sperimentalismo inglese*, publicado en «Angelus Novus», n.º 22, 1973; *Cottages et Pittoresque: les origines du logement ouvrier en Angleterre, 1781-1818*, aparecido en «Architecture Mouvement Continuité», n.º 34, 1974, que sirvió de base a su intervención en San Sebastián, y cuya traducción ofrecemos, aunque notablemente disminuida de ilustraciones; tres notas de lectura en «L'Architecture d'Aujourd'hui» que suponen el inicio de su colaboración en la revista: *Pour une critique de la "tradition du nouveau"*, «L'AA», n.º 174; *Banham: Los Angeles, The architecture of four ecologies*, «L'AA», n.º 175, y *Sur l'urbanisme anglais au XIV^e siècle: philanthropie, Company Towns et cités-jardin*, «L'AA», número 176; *Città e utopia nell'illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Officina ed., Roma, 1974, fundamental ya desde ahora para cualquier estudio sobre la arquitectura de la Ilustración; sabemos, además, de la existencia de *Illuminismo e Architettura: saggio di storiografia*, introducción al clásico E. Kaufman, *Tre architetti rivoluzionari, Boullée, Ledoux e Lequeu*, F. Angeli, ed. Milán, 1974.

J. Q.

* Por de pronto, en la reseña sobre la II Semana aparecida en «Arquitecturas bis», n.º 3, no se menciona ni la presencia de Teyssot, lamentable olvido en unos profesionales cuya permanencia en el liderazgo cultural depende de su constante y renovada apariencia de puesta al día.

La voz *cottage* corresponde en francés a los términos *masure*, *cabane* «que hoy en día —nos dice la *Encyclopédie*— es un pequeño habitáculo construido con *bauge* (especie de tierra grasa, o bien con mortero hecho de tierra y paja, como el *pisé*) y cubierto de bálago, para poner en el campo a las pobres gentes al abrigo de las inclemencias del tiempo»,⁷ o bien *chaumière* «una cabaña para uso de los campesinos, de los carboneros, de los caleros (los obreros que trabajan en un horno de cal), etc.», nos dice también la *Encyclopédie*.⁸

Los libros de arquitectura rural tienen varias características que los diferencian de la edición tradicional de arquitectura:

1. *El formato*: todos son en cuarto o incluso en octavo y no, como antes, en folio. No siendo libros destinados a los promotores, difieren igualmente de los *pocket books* que han divulgado la arquitectura neopalladiana. Por otro lado, las láminas son con frecuencia a la aguatinta.

2. *El precio y la suscripción*: son más baratos y, por lo general, no se venden por suscripción, como los prestigiosos libros precedentes (los de C. Campbell, W. Chambers, J. Soane, por ejemplo), sino en las librerías o en casa del autor.

3. *El idioma*: con estas obras de arquitectura rural desaparece la costumbre de presentar el texto bilingüe, en inglés y en francés (como habían hecho, por ejemplo, W. Chambers o James Lewis).

4. *Los autores*: hasta ahora, los autores habían sido, o bien críticos de arte y arquitectura (dilettantes o profesionales de la crítica), o bien los mayores arquitectos de la época. Ahora se trata, por el contrario, como veremos, de arquitectos modestos, de profesionales de poca importancia, muchos de ellos sin empleo, porque nos hallamos en años de guerra.

5. *La cantidad de obras*: como lo indica nuestro apéndice, entre 1781 y 1804 se publican cada año de una a dos obras sobre la arquitectura rural. La frecuencia de publicación aumenta a cuatro en el año 1805 y a cinco en 1807, sin contar las reediciones de obras aparecidas anteriormente.

¿Quiénes son esos arquitectos? De entre los 23 autores que citamos en el apéndice, debemos distinguir, ante todo, a quienes forman parte de la vieja generación y aceptan transformar su práctica y aplicándola a la problemática de la arquitectura rural, sea por interés personal, sea por inclinación hacia los cánones de la estética de lo *pittoresque*. Por ejemplo, J. Wood el joven (1728-1781) construye el *Royan Crescent* de Bath entre 1767 y 1775 y es uno de los mayores arquitectos ingleses del siglo XVIII. En su libro, primero de la serie y reeditado tres veces, no tiene la impresión de haberse rebajado al interesarse por este modesto asunto: para él, «un palacio no es sino un *cottage* adornado».

John Plaw (1746-1820) es también un arquitecto que construye mucho: todavía podemos ver en Londres su hermosa iglesia de St. Mary en Paddington, construida en 1788. J. Peacock, que publica su *OIKIΔIA or Nuts-hells* en 1785, es el asistente de George Dance, el arquitecto de la City. John Soane, cuando publica sus *Sketches in Architecture*, en 1793, acaba de ser nombrado arquitecto del Banco de Inglaterra y, tras un comienzo difícil, acomete una brillante carrera.

A continuación encontramos los discípulos o los asistentes de los grandes arquitectos profesionales de la época. John B. Papworth (1775-1847) es discípulo de Plaw; Joseph M. Gandy (1771-1843) y David Laing (1774-1856)

son los discípulos y dibujantes de Soane; William Atkinson (hacia 1773-1839), discípulo de J. Wyatt; Edmund Aikin (1780-1820), asistente de Samuel Bentham, hermano de Jeremy, el inventor del *Panopticon*, en la construcción de *docks* en la costa sur de Inglaterra.⁹ Algunos son hijos de artesanos: William F. Pocock (1779-1849) es hijo de un promotor (Builder), Papworth es hijo de un famoso estucador, Laing el de un «cork cutter».

Varios arquitectos no descollaron o vieron su carrera truncada por desgracias personales o por faltas profesionales: como Richard Elsam, reemplazado a menudo en los trabajos que se le encargan e incluso condenado, con motivo de unas villas construidas en Lambeth.¹⁰

Joseph Gandy, discípulo y dibujante de John Soane, estuvo en la cárcel por deudas. Algunos aceptan construir edificios cuyo programa exige soluciones tipológicas o constructivas nuevas: como Robert Mitchell, que construye el nuevo «panorama» de Leicester Square, en 1792 en Londres.¹¹ Otros, en fin, emigran al extranjero: Plaw al Canadá, James Malton a Irlanda.

Estas consideraciones se refieren a los arquitectos que publicaron obras. Muchos otros, conocidos o desconocidos, construyeron realmente *cottages* o grupos de *cottages*, sin publicar los proyectos. William Chambers había reconstruido en 1773, en colaboración con el jardinero paisajista Lancelot «Capability» Brown, la aldea de Milton Abbas.¹² Todavía estamos, de todas formas, en la época de las «Lucas», como lo atestigua el frontispicio del *Rural Architecture* de John Plaw, quien, queriendo ilustrar alegóricamente el «Gusto, acompañando a la Sencillez rural», representa en la lejanía su casa circular construida en 1774 cabe el lago de Wintermere. Henry Holland (1745-1806) parece ser el primero en alejarse de esta consideración ideal de la construcción rural, ligada al «primitivismo» del mito de la «cabane du pauvre» e impregnada de ideología antiurbana, para interesarse por el problema técnico de la construcción, cuando dibuja un «edificio destinado a ahumar carne», construido en adobe y cubierto con techo de bálago, como los *cabbins* irlandeses.¹³ No es de extrañar, pues, verle en 1797 discutir métodos de construcción en adobe, divulgados y perfeccionados en Francia por François Cointereaux (1740-1830).¹⁴ De 1804 a 1806, George Dance, inspirándose en un modelo de Wood, construye la aldea de Stratton Park en Hampshire, y John Nash (1752-1835), el arquitecto de Regent's Street en Londres, construye la aldea de Blaise Hamlet, en 1811, cerca de Bristol, con la colaboración de John Adey Repton (1775-1860), hijo del jardinero paisajista Humphry Repton, con una libertad figurativa que llega hasta prefigurar las formas de la escuela del *Wendingen*.¹⁵ Los *cottages* construidos por Papworth, John Goldicutt (1793, 1842), Edward Haycock (nacido hacia 1792), todos ellos profesionales especializados en la producción neogriega o neogótica, muestran que esta arquitectura formará parte, de ahora en adelante, de la práctica corriente de los arquitectos,¹⁶ en la primera mitad del siglo XIX.

¿Cuál es el significado y contenido de esas obras? ¿Qué significa, de dónde procede ese movimiento de la "arquitectura del cottage" en Inglaterra a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX? Ese fenómeno se sitúa exactamente a medio camino entre dos movimientos, el uno de naturaleza cultural y el otro de orden estructural.

El primer movimiento es el de la nueva Romantik inglesa. El segundo es el de la transformación general de la estructura del hábitat en el territorio inglés, que sigue al gran movimiento de reforma de los sistemas agrícolas, el movimiento de las enclosures (1600-1850).

Consideremos primero las *razones culturales* del fenómeno. Entre 1800 y 1818, el arte y la arquitectura están marcados, en Inglaterra, por la nueva corriente estética dominante. La cultura tiende a aislarse en una meditación que excluye el compromiso político y social tal y como se practicaba en el «Siglo de las Luces»; el poeta Wordsworth está desengañado de la política; la Revolución francesa, en la que había cifrado sus esperanzas, le decepciona, y la represión antijacobina que se ensaña en Inglaterra le aparta asqueado de la vida pública:

«En Gran Bretaña reinó el pánico del cambio; Los débiles se vieron ensalzados, galardonados y colocados en lugar preferente; Y yo, impulsado por un justo desdén, me recliné una vez más en mí mismo.»¹⁷

La vía que se abre es la del refugio en los «paraísos artificiales», aparece una nueva poética de lo irracional: William Blake, tanto en sus obras poéticas, como «The Marriage of Heaven and Hell», que hay que comparar con el sueño de J. Gandy descrito en su Diario de 1794, o en su *Pandemonium de 1805*,¹⁸ como en sus obras figurativas, redescubre la dimensión onírica e infernal en el arte. Se rebela contra el racionalismo de J. Reynolds, que había dirigido la Royal Academy y que afirmaba: «el hombre aprende todo lo que conoce»; a lo que Blake respondía, rabiosamente, en el margen: «afirmo lo contrario, que el hombre ya lleva consigo todo lo que tiene y llegará a tener en el mundo.»¹⁹ Coleridge, primero, y Thomas de Quincey, después, transforman las lúcidas visiones de Piranesi en un mito emocional y romántico, aquel que L. Keller llamó el «mito de las escaleras en espiral»:

«Las escaleras sin fin y Piranesi, el desesperado, se pierden en la penumbra del espacio. Según ese mismo esquema de crecimiento infinito y de auto-reproducción nacen las imágenes arquitectónicas de mis sueños.»²⁰

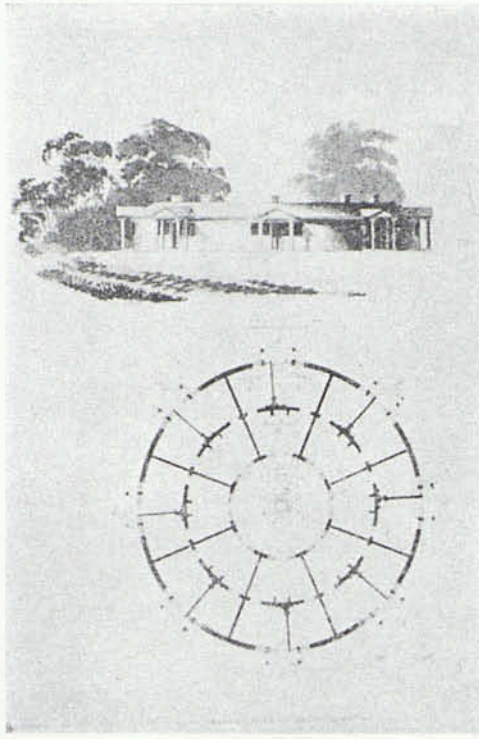
Ahora bien, Wordsworth y Coleridge formaban parte de un círculo que agrupaba a numerosos artistas y mecenas: figuran en él George Dance el arquitecto, los teóricos del neo-pittoresque inglés, Uvedale Price y Richard Payne-Knight que querían aplicar las reglas de la estética de lo pittoresque a la composición arquitectónica y no sólo al jardín paisajista. Ya en 1774-78, Downton Castle, la casa de campo de Payne-Knight suprimía la dicotomía entre pittoresque del jardín y «regularidad» de la arquitectura. El cuerpo del edificio se deforma asimétricamente, siguiendo la naturaleza del terreno circundante, así, más tarde, se compondrá Deepdene, la casa de Thomas Hope, en colaboración con William Atkinson.²¹ Hope, rico comerciante y también crítico de arte, pertenece a dicho círculo artístico y ayuda a algunos arquitectos del movimiento de los *cottages*; además de Atkinson, E. Aikin le dedica sus *Designs for Villas* en 1806, y J. M. Gandy sus *Designs for Cottages*, un año antes. Hope, como Gandy, y su Doric House en Beath lo atestiguan, sostiene, al mismo tiempo, las tendencias neogriegas, que marcan rigidamente el paisaje urbano a principios del siglo XIX, y los principios de composición neo-pittoresque. ¿No representa Deepdene, para la crítica: «The Union of Picturesque in Scenery and Architecture with Domestic Beauties»²²? En un proyecto de Villa de 1808, de composición asimétrica e «irregular», señala:

«Resérvese que las adiciones no podrán deteriorar la regularidad de este proyecto.»²³

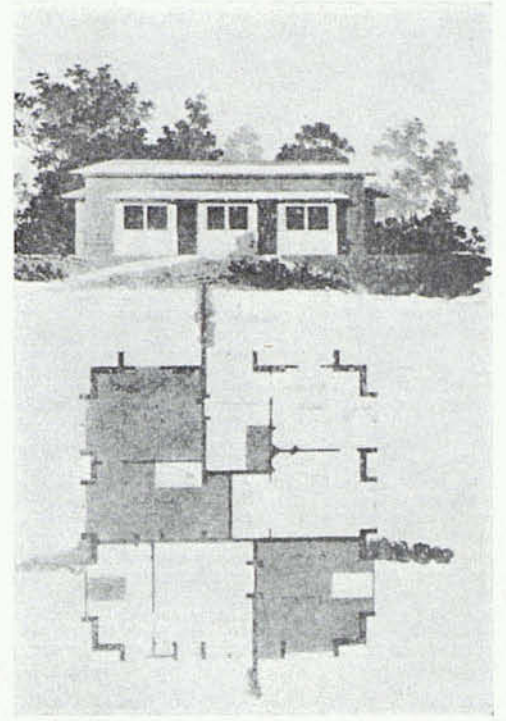
Encontramos el mismo principio cuando Joseph Gandy, al presentar su proyecto de logia cilíndrica a la entrada de un parque, publicado en sus *Designs* (lám. XXXIX), explica que:



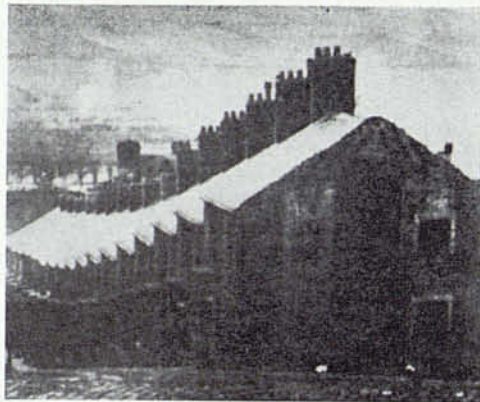
John C. Loudon, la Villa antes y después de la intervención del arquitecto-paisajista, en *A. Treatise on forming Country Residences* (1806).



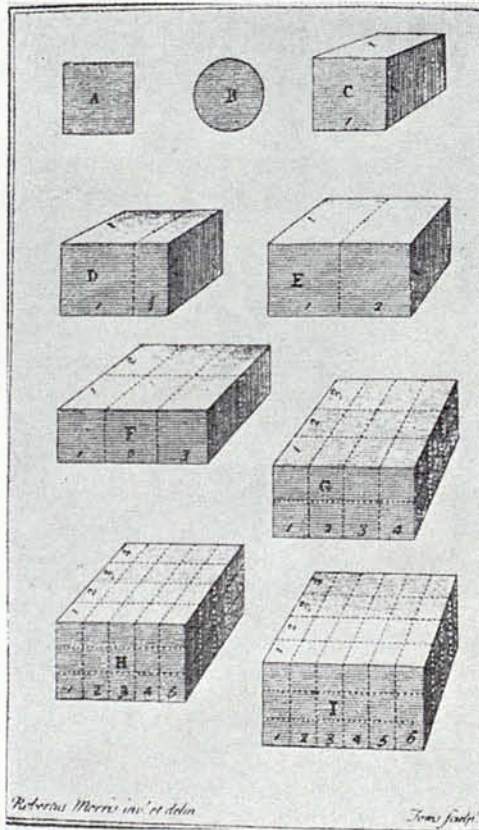
Joseph Gandy, «Cottages of the Wind», ocho cottages para trabajadores agrícolas, en *Designs for Cottages* (enero de 1805).



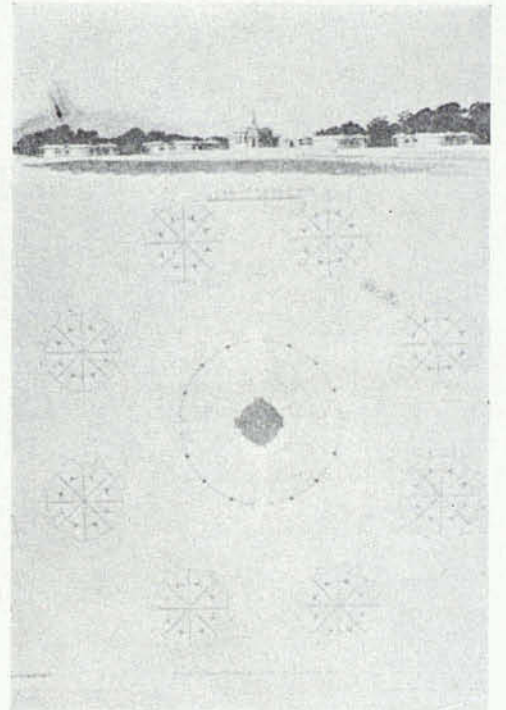
Joseph Gandy, «cuatro cottages (...)». Se supone que cada uno de ellos está dotado de un jardín; (...) dándoles una especie de Propiedad sobre el suelo, se tomarán buenas disposiciones y costumbres, que serán favorables para el confort y para la tranquilidad pública», (*Ibid.*).



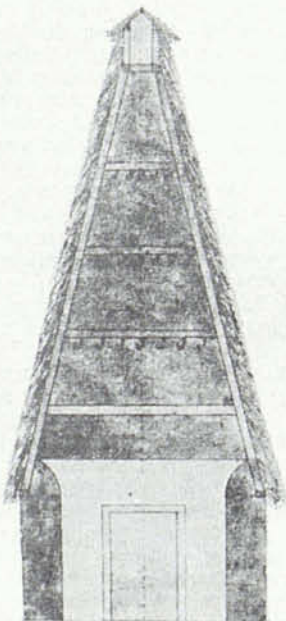
Philip Webb, la Red House construida por William Morris en 1859, que inaugura el período del Domestic Revival.



Robert Morris, sistema de proporción basado sobre el cubo, 5.ª Lectura, 21 de enero de 1733, en *Lectures on Architecture* (1759) (2).



Joseph Gandy, pueblcito formando un conjunto de sesenta y cuatro cottages, estimado en 10.000 libras esterlinas, (*Ibid.*).

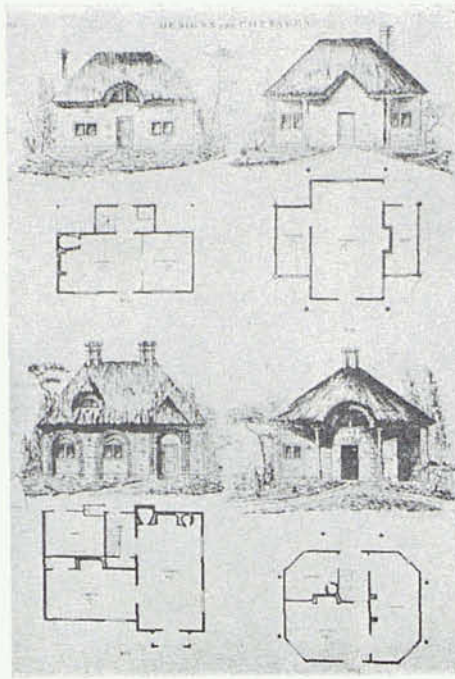


Henry Holland, «edificio destinado a ahumar carne», s.f. (R.I.B.A., Londres).



John Plaw «El Gusto acompañando a la Sencillez rural», frontispicio de *Rural Architecture* (1785).

Charles Middleton, cuatro cottages de recreo, en *Picturesque and Architectural Views for Cottages Farm Houses and Country Villas* (1793).



Abajo y de izquierda a derecha:

John Wood el joven, cottages de la primera clase, simples y dobles con una sola ventana, «a eregir para los pobres en las parroquias», en *A Series of Plans for Cottages*, (1781) (1), 1806 (3).

John Wood el joven, cottages de la primera clase, simples o dobles con dos ventanas, (Ibid.).

John Wood el joven, cottages de la segunda clase, (Ibid.).

John Wood el joven, cottages de la segunda clase, casas dobles (Ibid.).

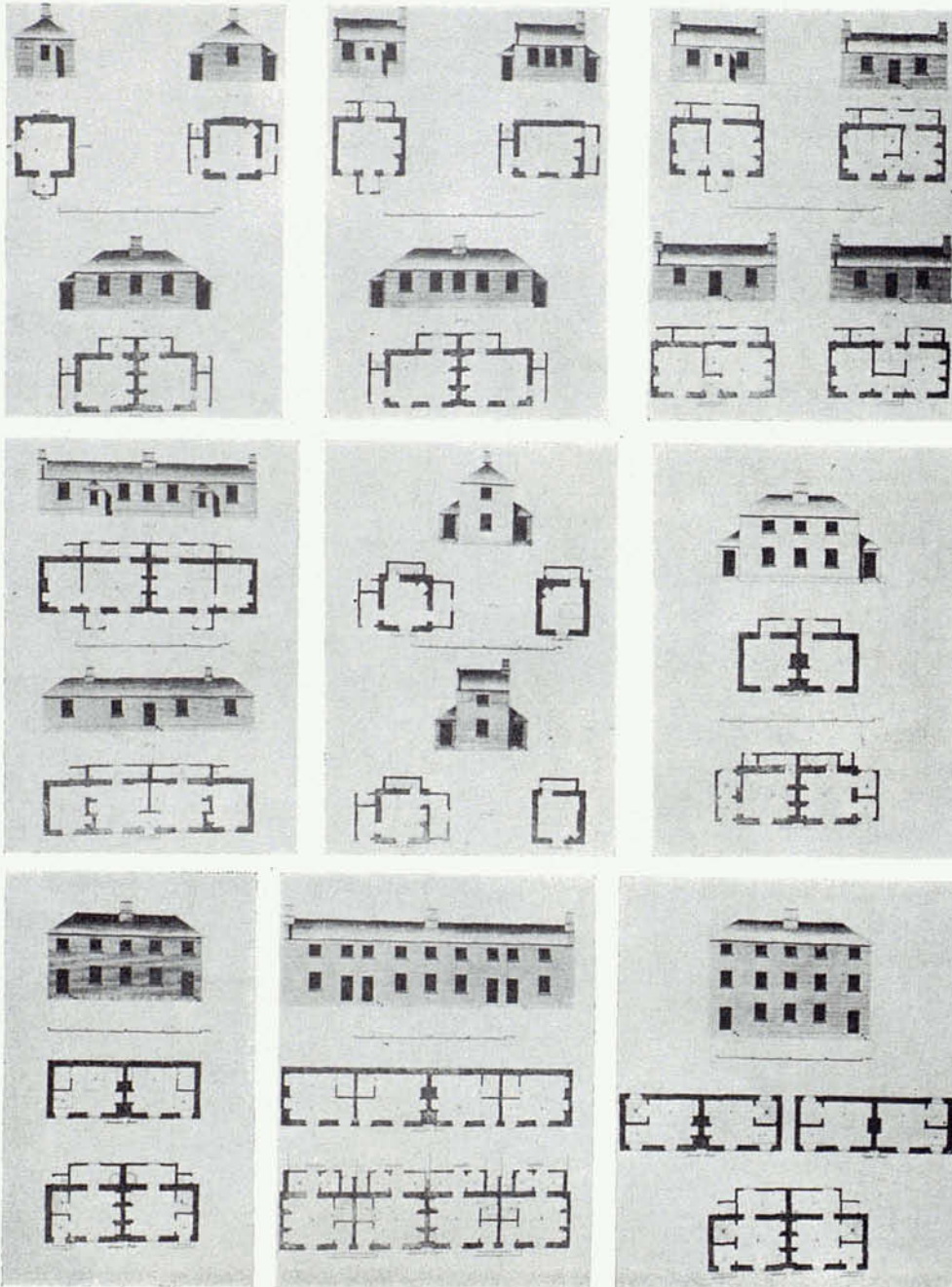
John Wood el joven, cottages de la segunda clase, con una pieza en piso, «esta casa es conveniente para numerosos artesanos que dependen de diversas ramas de manufacturas y se ven obligados a trabajar en su domicilio», (Ibid.).

John Wood el joven, cottages de la segunda clase, casa doble con una pieza en piso, (Ibid.).

John Wood el joven, cottage de la segunda clase, variante de la anterior, «para los trabajadores de la industria con su familia (...) en las ciudades y en los pueblos», (Ibid.).

John Wood el joven, cottage de la segunda clase, casa cuádruple, extensión de la anterior, «para cada una de esas viviendas, se prevé un pequeño jardín», (Ibid.).

John Wood el joven, cottage de la tercera clase, con dos piezas en piso, casa doble, «en las ciudades y en los pueblos grandes, (...) para los obreros de la parroquia», (Ibid.).



«La concepción es de estilo Picturesque y admite ampliaciones mediante repeticiones de cualquiera de sus partes.»

Y es John Claudius Loudon (1783-1843), el arquitecto-jardinero, quien en su *Treatise* de 1806 y en su *Encyclopaedia of Cottage (...) Architecture*, de 1833, sintetizará y divulgará las invenciones formales del movimiento, creando las bases del futuro *Domestic revival* en Inglaterra.

Loudon es el teórico del estilo «gardenesque» —afín al «jardinisme» definido por De Viart en Francia en 1819²⁴— que es «a la jardinería, como arte del cultivo, lo que el estilo pittoresco a la pintura de paisaje, como arte del dibujo y del gusto».²⁵ Para este jardinero, botánico, arquitecto, diseñador de muebles, es preciso combinar el estilo geométrico con el «estilo moderno, en el que las formas de la naturaleza están dispuestas en contraste inmediato con las formas del arte», de tal manera que se obtenga «lo regular y lo irregular en un solo proyecto».²⁶ La oposición entre *regla* y *licencia* queda, desde ahora, programada y, como tal, forma la base teórica del nuevo arte.

Aunque sólo fuese por la influencia ejercida sobre la arquitectura y la estética de los jardines, Loudon merece ya ser considerado como un innovador; pero no se limita a contribuir al nacimiento de ese nuevo «saber arquitectónico» de que hablamos: con su teoría del «gardenesque» pone también las bases de un «saber urbano» moderno. No podemos menos que recordar la conocida influencia que ejercerá sobre los «jardineros-urbanistas», como Joseph Paxton, en Inglaterra, y Andrew Jackson Downing, en Estados Unidos.²⁷

Pero, aunque ambos niveles de «saber» están presentes en la obra de Loudon, permanecerán separados en la práctica del siglo XIX. Por otra parte, desde 1774, el teórico Claude Watelet lo había anunciado en su *Essai sur les jardins*, al propugnar la separación entre los papeles del arquitecto (creador de fachadas) y el jardinero (organizador del espacio rural y, luego, urbano):

«El Arquitecto, en la parte liberal de su Arte, tiene por objeto hacer gratas todas las partes de un plano vertical. El decorador de jardines ejerce sus talentos para embellecer un plano horizontal».²⁸

Hemos visto que el descubrimiento por la poesía inglesa de la belleza de la arquitectura «vernácula» o local (hay que tener presente que los arquitectos Plaw y Gandy construyen edificios en la región del lago de Windermere, allí donde se había retirado Wordsworth) es contemporáneo de la aplicación a la arquitectura de los principios del pittoresco. J. Malton, en *An Essay on British Cottage Architecture*, publicado en 1798, dice que esas villas están «compuestas de una manera que rechaza el modo de construir griego y romano, en provecho de formas más pittorescas, y con una decoración menos onerosa». Afirma que es preciso introducir en la composición el azar —«the effect of chance»— y esto lo recoge W. Atkinson en su *Views of Picturesque Cottages*, publicado en 1805:

«El efecto de azar puede ser afortunado —dice— puesto que las condiciones de necesidad son, con frecuencia, las mejores para guiarse en la composición, cuando buscamos la verdadera característica de sencillez.»

La subjetividad, que la teoría de lo «Sublime» de Burke se proponía controlar, queda libre: «paraíso artificial» y fuga fuera del mundo, boga de los cottages y pittoresco, todo son facetas de un mismo momento histórico, a medio camino, pero distinto, del clasicismo y del eclecticismo. Se trata también de una crítica intuitiva de la civilización urbana, cuya

ideología hay que acercarse a las teorías anarquistas de William Godwin (1756-1836), amigo de los poetas que acabamos de citar, que publica en 1793 su *Enquiry concerning Political Justice*: aspira a una comunidad liberada del infierno de las ciudades, del peso de la autoridad estatal, de la propiedad privada.²⁹ Y J. M. Gandy parece suministrar un modelo a las comunidades agrícolas, económicamente autónomas, cuya creación es deseada por Godwin, cuando propone, en sus *Designs* (láms. XXXV y XXXVI), una aldea circular compuesta de casa colectivas cilíndricas.

Este último ejemplo constituye la punta extrema de la «utopía del *cottage*», pero no hay nunca producción, incluso literaria, si no hay un mercado para absorberla. Porque los libros deben venderse, los *cottages* deben construirse. Lo que hemos de plantearnos, pues, es: ¿quién los hace construir?, ¿quién los habita?

Volvamos de nuevo a nuestros libros de arquitectura, y leamos la Introducción de *A Series of Plan* de John Wood, que es el primero en publicar algo acerca de los *cottages*:

«Un día, en compañía de varios *gentlemen* propietarios, la conversación versó sobre el estado deplorable de los *cottages* de este reino; alguien observó que la mayor parte de las viviendas de las personas, útiles y necesarias, de ese rango, los *Trabajadores*, se convertían en un insulto tanto a la decencia como al sentido humanitario (...), y esto no sólo en el campo, sino también en las aldeas, los pueblos y las ciudades.

Reflexionando sobre esta conversación; encontrando que hasta ahora ningún arquitecto ha juzgado necesario ofrecer al público plantas bien concebidas para los *cottages*; considerando la graduación regular que existe entre la planta de la cabaña más sencilla y la del palacio más suntuoso; que un palacio no es otra cosa que un *cottage* adornado; y que la planta del *cottage* es la base de lo que debe constituir la planta del palacio; (...) concentré mi atención en la planta de los *cottages*, tema que me parecía de los más importantes para el público.»

Para ello, explica que realizó una encuesta interrogando a los propios *cottagers*.

«La necesidad, añade, de embellecer las viviendas del pobre trabajador es cada vez más evidente.

Estimé que no debía limitar mi acción a las viviendas de los trabajadores agrícolas, sino considerar también las de los obreros y de los artesanos de las regiones de las manufacturas textiles u otras.»

Así, suministró una planta «para un obrero con mujer y un hijo (...) que, dice, en numerosas ramas de la manufactura, se ven obligados a trabajar en su casa.» También prevé la parcelación de viviendas en las grandes ciudades, dotadas de un pequeño jardín para cada casa.³⁰

Wood divide su obra en cuatro clases, correspondiendo cada una a incrementar el *cottage* en una habitación; determina, para cada clase, varios modos de distribución de esas habitaciones:

1.ª clase: *cottages* de una habitación. Podrán ser sencillos o dobles, con una o dos ventanas.

2.ª clase: *cottages* de dos habitaciones. Podrán distribuirse de dos modos: con las dos habitaciones en la planta baja o bien con una habitación sobre otra. Las casas podrán ser sencillas o dobles e incluso cuádruples, combinando dos casas dobles. Para cada modo de distribución, se estudia una solución diferente para la disposición de la escalera

(exterior, interior, recta, en ángulo, en caracol).

4.ª clase: *cottages* de tres habitaciones, con cuatro modos posibles de distribución: todas las habitaciones en la planta baja; dos habitaciones en la planta baja y una en el primer piso y viceversa; tres habitaciones, una sobre otra.

4.ª clase: *cottages* de cuatro habitaciones, con dos modos de distribución: todas las habitaciones en la planta baja o bien dos habitaciones por piso.

Vemos así que fue Wood quien impulsa al máximo el carácter sistemático en el método de composición: partiendo de un elemento-base, la habitación, inventa, más que modelos directamente utilizables, un método empírico de composición por la simple combinación horizontal y vertical de dicho elemento. Es paradójico que fuera el primero de nuestros 23 arquitectos «rurales» quien llegara más lejos en esta operación científica de análisis combinatorio arquitectónico: pero basta pensar en los trabajos de los dos Wood, padre e hijo, en Bath, basta saber que fue en esta ciudad donde la tradición neopalladiana se conservó más largo tiempo, y que el propio Palladio desarrolló en sus Villas del Véneto un método que preparaba a todos los futuros análisis sobre la tipología arquitectónica. Por otro lado, el experimentalismo de las vanguardias arquitectónicas inglesas, desde Inigo Jones, Wren, hasta Dance o Soane, explica por sí sólo la investigación de Wood. Basta pensar en el «cubismo» o en el «visibilismo» de Robert Morris; liberando el signo arquitectónico de todas las incrustaciones tradicionales o simbólicas, experimentando sobre esta *cuantificación* del espacio comenzada por Jones, sus cuadros de proporciones, basados en las multiplicaciones simples del cubo, expuestos en sus *Lecturas* de 1730 a 1735, tienen, para Morris, explícitamente el mismo valor de abstracción artificial en la arquitectura, que el cuadrado en la geometría o el círculo en la música.³¹ Entre la composición «cubista» de Morris y la composición «elementarista» de Wood, la filiación es directa.

Es evidente que la introducción de lo «regular» en la arquitectura por Durand, que ha sido estudiada por P. Collins y por J. Guillermé,³² no es directamente comparable con el empirismo de J. Wood. Pero ambos, y cada uno según la cultura de su país, contribuyen a la transformación del «saber arquitectónico». Y es preciso recordar que J. G. Legrand, que redacta el comentario del *Recueil et Parallèle* de Durand, asegura que:

«La expresión de Arte puede (...) manifestarse en la choza del aldeano, en la cabaña del salvaje, en la gruta del anacoreta, y puede faltar absolutamente en el palacio más rico y más amplio, o en la confusión de los edificios de una ciudad inmensa.»³³

Como todos los autores estudiados, Wood da todos los detalles de presupuesto para cada cuerpo de oficios utilizado en la construcción.

John Plaw, en sus *Sketches for Country houses* (1800), llega a insertar una nota informando al público que él suministra los planos y los dibujos, y que se encargará de su ejecución (si se le requiere para ello) pidiendo la tasa usual de comisión («at the usual commission»). James Malton y Robert Lugar proponen igualmente sus servicios. Robert Lugar asegura que trabajará «at a moderate charge». Peacock, por el contrario, sólo da planos y numerosos detalles y consejos técnicos, y sugiere que para la ejecución se pongan en contacto con el albañil local. Dice que desea dirigirse a los *gentlemen* de fortuna modesta; Soane, en sus *Sketches in Architecture* (1793), presenta proyectos «a escala mesu-

rada, que consisten en *cottages* para la parte laboriosa e industriosa de la comunidad (...), a la medida de las pequeñas fortunas». Gandy ofrece un coste global para cada ejemplo. Esto prueba que esos *cottages* están destinados a un mercado.

Es preciso ahora que relacionemos esta literatura y esta producción arquitectónica con un fenómeno que se extiende por todo el territorio inglés a fines del siglo XVIII: volvemos así al segundo punto, de *orden estructural*, del que hablábamos antes.

Para la crítica histórica es ya un hecho incontrovertible que el paso a la sociedad capitalista no se configura como un salto revolucionario, sino que se dilata en un largo período histórico. Hasta ahora, ese paso fue atribuido casi exclusivamente a los factores tecnológicos de la «revolución industrial», que permitió la introducción del *Factory-System*, el sistema de la fábrica.

De hecho, la separación del trabajador de sus condiciones de trabajo y, en consecuencia, su «liberación» como *obrero libre*, entendiéndose libre en el sentido en que es libre de vender su capacidad de trabajo a quien dispone de los medios de utilizarlos, pasa, más bien, a través de una revolución agrícola: la del movimiento de las «enclosures», es decir, el de la venta de los bienes comunales con la supresión de los privilegios que éstos comportan y, sucesivamente, el vallado de todos los campos.

El campesino, al ver desaparecer los viejos derechos feudales (derecho de paso, de pasto) que le permitían por un cultivo extensivo y la cría de ganado, garantizar su subsistencia, trata generalmente de mantenerse en su región. Desposeído de sus derechos, se deja absorber a pleno tiempo por la industria a domicilio convirtiéndose así en un asalariado dependiente de una nueva categoría de empresario, el «putter-out». Este suministra los aparatos y la materia primera y se encarga de distribuir el producto acabado en un mercado cada vez más vasto. Para los fines de nuestro análisis, es interesante subrayar el hecho de que, mucho antes de que los jóvenes o los artesanos se desplacen hacia zonas de actividades manufactureras más desarrolladas o más complejas, tiene lugar un proceso general de inmigración de la población rural en el circuito productivo industrial. Se trata, realmente, de un proceso de transformación capilar que se extiende por toda la estructura territorial inglesa.³⁴

Este resumen de historia de orden general nos demuestra que la producción de libros de arquitectura rural tiene una razón estructural.

La venta de las tierras comunales, la unificación de las propiedades agrícolas, la racionalización y la intensificación de los modos de cultivo, el movimiento general de vallado de los campos, del que yo hemos hablado, obligan al trabajador agrícola a abandonar su casa, a reconstruirla en el pueblo vecino o al borde del camino o de la carretera: existe, pues, realmente, en Inglaterra, un mercado para la construcción de *cottages*. Y, como acabamos de demostrar, esas casas, desde sus orígenes, serán, ciertamente, rurales pero servirán para campesinos que entran en el circuito industrial.

En su origen, la fábrica, cuando existe, es un fenómeno rural, está situada lejos de las ciudades, o al fondo de valles, cerca de las vías de agua con el fin de utilizar su fuerza motriz, y cerca de las fuentes de materias primas.

Y del mismo modo que Loudon establece los cánones estéticos que sirven para la composición de los futuros programas de vivienda obrera, recupera en su lectura pintoresca la base productiva cuya misma instauración creaba el nuevo programa:

«Las Manufacturas son de diversas clases; tenemos los molinos de trigo, las fundiciones, las manufacturas de hierro o fábricas de cañones, las fábricas de algodón, las tintorerías, los obradores de ropas, etc. (...)». Esta clase de edificios, en general, lastima seriamente la belleza de los panoramas rurales; como esas industrias utilizan principalmente la fuerza hidráulica, están siempre colocadas en los sitios más románticos de los ríos (...). (Pero) las fundiciones y las fábricas de hierro presentan por lo general mejor aspecto, como el Downton, Colebrookdale (...). Los molinos de trigo accionados por el agua son universalmente gratos, particularmente en los parajes románticos.³⁵»

Así se encuentra fundido en el mismo razonamiento el objeto y el sujeto de la producción industrial.

Hemos definido los orígenes rurales del tipo de la casa obrera. Hemos expuesto que ese tipo no fue inventado alrededor del año 1848, como se acostumbra decir, sino que, desde 1781, se había desarrollado una tipología extremadamente racional.³⁶ Hemos visto también que no se trata de un ejemplo aislado, sino que toda una generación de arquitectos se interesa y vive el problema. Lo que prueba, a mayor abundamiento, la casi perfecta congruencia que existe entre estructura de la profesión y estructura de la disciplina.

En fin, mostramos a quienes han querido ver en la construcción de las viviendas obreras del siglo XIX un modelo "natural", no culturalizado, opuesto a una arquitectura llamada "sabia", que esta tipología simplificada, racionalizada al extremo, está tanto, si no más, cargada de connotaciones culturales.

Georges Teyssot

(Trad. Antonio González Valiente)

NOTAS

1. La ocasión de este ensayo, sobre el cual comencé a trabajar en el Instituto de Historia de la Arquitectura de Venecia, me ha sido proporcionada por una invitación a pronunciar una conferencia en la U.P.A. n.º 3 y en la U.P.A. n.º 8.
2. Sobre George Dance el joven, véase D. Stroud, *George Dance architect, 1741-1825*, Londres, Faber & Faber, 1971. Debemos remitir igualmente a nuestro *Città e utopia nell'illuminismo inglese*, Roma, Officina 1974. Dance expresa su juicio negativo de la especulación del suelo en 1816 en su informe sobre la construcción del Foundling Hospital Estate: cf. J. Summerson, *Georgian London*, Harmondsworth, Penguin Press, 1969 (3), p. 169.
3. Cf. J. Soane, *Lectures of Sir John Soane*, editado por A. T. Bolton, Soane Museum Publications, n.º 14, 1929, p. 90. Sobre J. Soane, véase D. Stroud, *The Architecture of Sir John Soane*, Studio, 1961; y sobre todo J. Summerson, *Sir John Soane, 1753-1837*, Londres, Art and Technics, 1952.
4. J. Soane, *Ibidem*, p. 180.
5. J. Summerson fue el primero que atrajo la atención sobre los cottages en su obra *Architecture in Britain, 1530-1830*, Harmondsworth, Penguin Books, 1953 (1), 1970 (5), y recientemente S. Blutman en su *Book of Designs for Country Houses, 1780-1815*, en «Architectural History», vol. 11, 1968, pp. 23-33. Véase también A. Rowan, *Garden Buildings*, Londres, Country Life Books, 1968.
6. Cf. *Encyclopédie*, París, 1754, t. IV, p. 316.
7. *Ibidem*, 1751, t. II, p. 486.
8. *Ibidem*, 1753, t. III, p. 257.
9. Cf. H. M. Colvin, *A Biographical Dictionary of English Architects, 1660-1840*, Londres, John Murray, 1954.
10. *Ibidem*.
11. Cf. *Survey of London*, vol. XXXIV, lám. 41 B, 42 A.
12. Cf. J. Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, Londres, Zwemmer, 1970, p. 238 y lám. 197.
13. Cf. A. Rowan, *op. cit.*, p. 22.
14. Sobre F. Cointereaux, cf. M. Audin, E. Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du lyonnais*, París, 1918, t. 1; E. Charvet, *Lyon artistique - Architectes*, Lyon, 1899; el método de Cointereaux está expuesto en los cuatro cahiers de l'École d'Architecture Rurale, París, 1790-91, y en el publicado en Lyon en 1796. Su escuela ha sido objeto de examen en *Rapport (...) au citoyen Ministre de l'Intérieur*, redactado por Chalgrin, Norry, Raymond, Viel y Rondelet. Véase también: P. Collins, *Concrete: The vision of a New Architecture*, Londres, Faber & Faber, 1959, pp. 21-24. D. Wiebenson, en «Art Bulletin», junio de 1973, señala que el método de

Cointereaux fue analizado por el gobierno inglés: *Communication to the Board of Agriculture on Subjects Relative to the Husbandry and Internal Improvement of the Country*, Londres, 1797, I. Apéndice, segunda parte: «On Cottages», pp. 387-404; H. Holland, «Pisé; or the Art of Building Strong and Durable Walls», pp. 387-403; «On the Mode of Building in France, termed Pisé (...)», pp. 403-404. Ese informe está parcialmente traducido al francés; cf. *Traité des Constructions rurales (...) ouvrage publié par le Bureau d'Agriculture de Londres, et traduit de l'Anglais avec des Notes et des Additions par C. L. Lesteyrie*, París, año X (1802), 1 vol. de texto y un atlas de láminas. La sección XIV reproduce el texto de H. Holland, bajo el título de «Sur les Chaumières ou petites Habitations des gens de la campagne», en el que éste toma las ideas de F. Cointereaux afirmando: «Las paredes externas con tierra apisonada se pueden pintar fácilmente imitando la piedra: esta clase de ornamento, unida a la sencillez de un techo de cabaña, no contribuirá poco al embellecimiento de nuestros campos» (p. 201). Sobre Holland, traductor de Cointereaux, véase D. Stroud, H. Holland, Londres, Country Life L.T.D., 1966, p. 135.

15. Cf. T. Davies, *The Architecture of John Nash*, Londres, Estudio, 1960, láminas 107-119.
16. Véase el catálogo ilustrado del R.I.B.A. *Drawings Collection*, Farnborough, Gregg Press, 1969-1974, vol. 4.
17. Cit. por E. P. Thompson, *The making of the English Working Class*, Vintage Book, Nueva York, 1963, p. 176.
18. Cf. J. Summerson, *The vision of J. M. Gandy*, en *Heavenly Mansions*, Londres, The Cresset Press, 1949, pp. 111-134.
19. Citado por R. Wittkower, *Imitation, eclecticism and genius, in Aspects of the Eighteenth century*, Oxford U.P., 1965, pp. 143-161. Sobre Blake, véase K. Raine, *William Blake*, Londres, Thames and Hudson, 1970.
20. Cf. L. Keller, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, París, José Corti, 1966, pp. 42-43.
21. Cf. D. Watkin, *Thomas Hope and the neoclassical Idea*, Londres, John Murray, 1968; sobre el neopintoresco véase los artículos de N. Pevsner en *Studies in Art Architecture and Design*. Londres, Thames and Hudson, 1968.
22. Citado por J. Harris, *Georgian Country House*, Londres, Country Life Books, 1968, p. 62.
23. Publicado por D. Watkin, *op. cit.*, lám. 46, 47 y p. 137.
24. A. De Viart, *Le jardiniste moderne*, París, 1819; c. p. 5.
25. Cf. G. Chadwick, *The Park and the Town*, Londres, The Architectural Press, 1966, p. 58.
26. *Ibidem*, p. 56.
27. Cf. J. Gloag, *Mr. Loudon's England*, Newcastle/Tyne, Oriel Press 1970. La teoría de lo pintoresco, aliada a la ciencia de los horticultores y puesta en práctica por H. Repton, J. C. Loudon, J. Paxton y, en los Estados Unidos, por R. F. Gourlay, A. J. Downing, A. Davis, Calvert Vaux y F. L. Olmsted, contribuirá a la creación del «saber urbano» fundando las bases técnicas de la disciplina moderna del urbanismo. Cf. G. Teyssot, *Iluminismo e Architettura: saggio di storiografia, introducción a la obra de E. Kaufmann. Tre architetti rivoluzionari, Boullée, Ledoux e Lequeu*, Milán, F. Angeli, 1974 (en prensa).
28. Cf. C. H. Watelet, *Essai sur les jardins*, París, 1774, p. 106.
29. Sobre las relaciones entre Godwin y los poetas románticos, véase la magnífica tesis de H. N. Brailsford, *Shelley, Golwin and their circle*, Oxford, 1951 (2); cf. también G. D. H. Cole, *Socialist Thought: the Fore-runners (11789-1850)*, Londres, Masmillan, 1953. Cap. II. Véase también M. Tafuri, *Storia dell'ideologia antiurbana*, I.U.A.V., Venecia, 1973, p. 30.
30. J. Wood, *A series of Plan for Cottages*, edición de 1806.
31. Cf. R. Marris, *Lectures on Architecture*, Londres, vol. 1, 1734, 2.ª ed., 1759, pp. 73-74.
32. Cf. P. Collins, *The Origin of Graph Paper as an Influence on Architectural Design*, en «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. XXI, n.º 4, 1962, pp. 159-162; y J. Guillaume, *Notes pour l'histoire de la regularité*, en «Revue d'Esthétique», 1971, n.º 3, pp. 383-394.
33. Cf. J. G. Legrand, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture (...) pour servir de texte explicatif au Recueil et Parallèle (...)*, nueva edición, París, 1809, pp. 30-32. Y añade: «las granjas que construyó Palladio y que él cubría con tejas o con un techo rústico (!), aventajan con mucho a los palacios suntuosos del Borromini, o a las ricas y extrañas producciones del Guarino Guarini» (c. p. 33).
34. Cf. J. D. Chambers, *Enclosure and Labour Supply in the Industrial Revolution*, en «Economic History Review», vol. V, 1952, p. 319; y U. Coldagelli, *Forza lavoro e sviluppo capitalistico*, en «Contropiano», n.º 1, 1969, pp. 81-127.
35. Cf. J. C. Loudon, *A Treatise on forming (...) Country Residences*, Londres, 1806, p. 151.
36. Es significativo que una de las primeras obras aparecidas en Francia tratando explícitamente de la vivienda obrera esté traducida del inglés: cf. H. Roberts, *Des habitations des classes ouvrières* (traduit et publié par ordre du Président de la République), París, 1850; *Id.*, *The Model Houses for Families erected by Prince Albert*, Londres, 1851; *Id.*, *The Dwellings of the Labouring Classes*, Londres, 1853. H. Roberts era discípulo de R. Smirke y de Charles Fowler (1791-1867), el arquitecto del mercado de Covent Garden (1828-31). Loudon publica una villa de Fowler en su *Encyclopaedia of Cottage (...) Architecture* (cf. pp. 846-49). Sobre R. Roberts, véase J. N. Tarn, *Working class Housing in 19th Century Britain*, Londres, Architectural Association, 1971, p. 9. Debo resaltar que la 2.ª edición de la *Encyclopaedia of Gardening* está traducida al francés en la *Encyclopédie portative ou Résumé Universel des sciences, des lettres et des arts* (1825). En 1930, extractos de la obra de

Loudon, traducidos por J. M. Chopin y editados por el caballero Soulangue-Bodin, fueron publicados bajo la dirección de C. Bailly de Merlieux con el título de *Traité de la composition et de l'exécution des Jardins d'ornement*, en París y en Bruselas; véase J. Gloag, *op. cit.*, p. 56.

LISTA CRONOLOGICA DE LAS PRINCIPALES PUBLICACIONES INGLESAS DE ARQUITECTURA RURAL: 1781-1833

- John Wood junior, *A series of Plan for Cottage or habitations of the labourer*, editado en 1781, 1792 (2), 1806 (3).
- John Plaw, *Rural Architecture, or Designs from the simple Cottage to the decorated Villa*, 1785, reeditado cinco veces hasta 1804. José Mac Packe (James Peacock), *OIKIA or Nutshells: being ichonographic distributions for small Villas*, 1785.
- John Miller, *The Country Gentleman's Architect (...)*, *Designs for cottages, etc.*, 1787 (1), 1797 (2), 1800 (3), 1805.
- John Soane, *Sketches in Architecture*, 1793.
- Charles T. Middleton, *Picturesque and Architectural Views for Cottages, Farm Houses and Country Villas*, 1793.
- George Richardson, *Original Designs for Country Seats of Villas*, 1795.
- John Plaw, *Ferme ornée, or Rural Improvements*, 1795 (1), 1813 (2).
- James Malton, *An Essay on British Cottage Architecture*, 1798.
- Charles T. Middleton, *The Architect and Builder's Miscellany (...)* containing *Original Picturesque Designs in Architecture*, 1799.
- John Plaw, *Sketches for Country Houses, Villas and Rural Dwellings*, 1800.
- David Laing, *Hints for Dwellings, consisting of original Designs for Cottages, Farm Houses, Villas, etc.*, 1800.
- Robert Mitchell, *Plans and Views in Perspective*, 1801.
- James Malton, *A Collection of Designs for Rural Retreats*, 1802.
- Richard Elsam, *An Essay on Rural Architecture*, 1803.
- Robert Lugar, *Architectural Sketches for Cottages, Rural Dwellings and Villas*, 1805.
- Joseph M. Gandy, *Designs for Cottages*, 1805.
- Joseph M. Gandy, *The Rural Architect*, 1805.
- William Atkinson, *Picturesque Views of Cottages*, 1805.
- John Claudius Loudon, *A Treatise on forming (...) Country Residences*, 1805, 2 vol.
- Edward Gyfford, *Designs for elegant Cottages and Small Villas*, 1806.
- Edward Gyfford, *Designs for small picturesque Cottages*, 1807.
- Thomas D. W. Dearn, *Sketches in Architecture, consisting of Designs for Cottages and Rural Dwellings*, 1807.
- William F. Pocock, *Architectural Designs for Rustic Cottages*, 1807 (1), 1819 (2), 1823 (3).
- Joseph Woods, *On the Situation and accompaniments of Villas*, en «Essays of the London Architectural Society», 1807, pp. 98 y sigs.
- Robert Lugar, *The Country Gentleman's Architect; Designs for Farm Houses and Yards*, 1807.
- Charles A. Busby, *A Series of Designs for Villas and Country Houses*, 1808.
- Edmund Aikin, *Design for Villas and other rural Buildings*, 1808.
- Charles T. Middleton, *Decoration for Park and Gardens*, 1810.
- John Claudius Loudon, *Designs for laying out Farms and Farm Buildings in the Scotch style*, 1811.
- Robert Lugar, *Plans and Views of Buildings*, 1811.
- Richard Elsam, *Hints for Improving the Condition of Peasantry (...)* with *Characteristic Designs for Cottages*, 1816.
- John B. Papworth, *Designs for Rural Residences, consisting of a Series of Designs for Cottages, small Villas, and other Buildings*, 1818, 1832 (2).
- John B. Papworth, *Hints on Ornamental Gardening*, 1823.
- Robert Lugar, *Villa Architecture*, 1828.
- John Claudius Loudon, *Encyclopaedia, of Cottage, Farm, and Villa Architecture*, 1833.