



DEARQ - Revista de Arquitectura /
Journal of Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Estrada C., Sofía A.

La belleza en el siglo XVIII: la arquitectura subjetiva y la concepción del arquitecto como un genio Elucubraciones sobre la cuestión de la ruptura con el concepto clásico de belleza con Hume, Kant y Hegel y cómo esto pone en tela de juicio la concreción de los principios de certeza

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 21, diciembre, 2017, pp. 158-161

Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341653836011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La belleza en el siglo XVIII: la arquitectura subjetiva y la concepción del arquitecto como un genio

Elucubraciones sobre la cuestión de la ruptura con el concepto clásico de belleza con Hume, Kant y Hegel y cómo esto pone en tela de juicio la concreción de los principios de certeza

La arquitectura clásica

Prolegómenos

Si a Vitruvio le hubiesen preguntado qué características debía tener un edificio para ser bello, habría respondido, sin vacilación, que todo dependía de la “adecuada disposición de las proporciones”.¹ Es bien sabido que para la fecha no existía tal cosa como la crónica periodística; luego, no se tiene conocimiento de alguna entrevista perpetuada en una vitela o pergamino en la que el arquitecto romano emitiera este juicio más lógico que estético, pese a ser lo bello tarea pura de la estética; sin embargo, lo que sí es cierto es que sus *Diez libros* pasaron a la historia como el primer tratado, claramente prescriptivo, de arquitectura y en él, la cita anterior es una de las más célebres y discutidas.

Lo peculiar de la anotación anterior es que, en ocasiones, no se tome en cuenta su contexto. Como todos, Vitruvio era un hombre de su época y, sobre todo, un contemporáneo y coterráneo de Horacio, quien se afanaba en algún *scriptorium* componiendo —a su juicio— una de las epístolas que más habría de servir al nacimiento de la estética como disciplina aparte en el siglo XVIII: la *Carta a los Pisones*, más conocida como Poética.

Es claro que la *Poética* y los *Diez libros* pueden ser comparados en la medida en que

pretendían ser un modelo para los futuros poetas y arquitectos y, a la vez, una forma de normalización de un par de *technés* un tanto nuevas y susceptibles de ser criticadas a la luz de *La república*. Está claro que la influencia platónica sembró la inquietud en cuantos se aventuraban a ponerse un título definitivo, pues, si se hace un recuento de los libros I, III y X de la ya mencionada obra, es posible notar que si algo perturbaba a Sócrates, era que alguien se dedicara a hacer algo que desconocía. Por lo mismo, al final del diálogo establece con gravedad que la poesía no tiene un lugar en la *polis*, pues los poetas hablan de lo que no saben y crean en detrimento del alma de los guardianes.²

Así, fue imperante para los dos romanos trabajar por sus propias causas, para poder decir que tanto poetas como arquitectos sí tenían una técnica definida que podían aplicar sistemáticamente, tal y como un carpintero a la hora de elaborar mesas. Sin dejar de lado también que ganar el favor y el reconocimiento del César les significaba una buena vida.

Ahora bien, más allá de las posibles intenciones que tuviesen Vitruvio y Horacio, de sus “artes” se puede extraer una idea aplicable a casi toda la producción artística desde el siglo V hasta el XVII: aquella que supone que lo bello puede definirse —es decir: que tiene concepto— a partir de unos principios de certeza determinados, objetivos y lógicos.

De esta manera, para determinar si un edificio era bello, alguien medianamente instruido en geometría podía medir su planta y estimar si existía un módulo mínimo que se repitiera exponencialmente en el edificio, de tal forma que fuese matemáticamente armónico. Asimismo, este alguien podía darse a la observación y, dependiendo del dios al que se consagraba el espacio —en el caso de los templos— o del carácter de la edificación, estimar si el orden estaba correctamente utilizado o si convenía a tal construcción un orden más femenino o de menos ornato.³

Hegel y la belleza en la arquitectura del mundo clásico

En su libro *La arquitectura*, el filósofo alemán G. W. F. Hegel propone una observación sincrónica del fenómeno del espíritu en el concepto de belleza desde el mundo clásico hasta la arquitectura moderna —o lo que él consideraría arquitectura moderna, posterior a su época—, a partir del concepto de *evolución*.

Si bien es cierto que el filósofo no se centra en la evolución desde una postura meramente darwiniana, pues da entera cabida a la idea de espíritu, sí propone una voluntad creadora en el desarrollo del hombre. Encadenado a esto va su proposición de tres estadios de la belleza en la arquitectura: la simbólica, la clásica y la romántica,⁴ dispuestos en función del concepto de evolución.

1 Vitruvio, *Los diez libros de la arquitectura*, 73.

2 Platón, *República*, 374b-e.

3 Vitruvio, *Los diez libros*, capítulo V de los libros I y IV.

4 Hegel, *La arquitectura*, 37.

Sofía A. Estrada C.

✉ sa.estrada10@uniandes.edu.co

Programa: Arquitectura-Literatura (Sexto semestre). Universidad de los Andes

Tutor del ensayo: Camilo Isaak

Áreas de estudio: estética de la arquitectura y poéticas de lo urbano.

Así, Hegel propone un muy concreto origen de la arquitectura que le vale para hacerse del título de “arte particular”. Este concepto define aquel tipo de creación que “al conferir a su contenido una existencia real y precisa [...] nos permite hablar de un arte real y, en consecuencia, de los inicios *reales* del arte”.⁵ Nombra, asimismo, la arquitectura como la primera de las artes y en su primer estadio la llama *simbólica*, por ser, precisamente, el símbolo de las primeras necesidades del hombre. Luego, en este primer escalón, la arquitectura es bella en la medida en que se adapta a estas exigencias primitivas —que, cabe aclarar aquí: no se limitan al hambre, la sed o el sueño. También tienen un rol crucial las exigencias “espirituales” del hombre primitivo—. No es posible, entonces, encontrar una forma de arquitectura más bella que las primeras cabañas o los primeros dibujos rupestres.

La arquitectura simbólica y sus efectos en la transición a la arquitectura clásica

A modo de transición, en el párrafo sobre “Obras arquitectónicas destinadas a lugares de reunión de los pueblos”, Hegel introduce el nacimiento del concepto de lo sagrado. Esta idea de algo superior parecer ser la chispa del paso siguiente en la evolución humana, tal y como alegraría años más tarde Teilhard de Chardin en *El fenómeno humano*. En esta etapa, la necesidad no reside solo en

lo biológico, sino que parece hacer mitosis y dar vida a lo simbólico pensado en relación con lo sacro. De este modo, el filósofo hace referencia a la construcción de la Torre de Babel, que Nimrod concibe bella, porque simboliza la unión de los pueblos en el paradigma de alcanzar lo divino.

Si se observa con mayor detenimiento este ejemplo, en cuanto a lo material, se puede pensar la belleza en función de lo universal; luego, esta torre sería bella, materialmente bella, porque todos sus edificadores coincidirían en su diseño pues, más allá de hablar la misma lengua, estarían hablando con el mismo lenguaje: el arquitectónico.

En la misma línea de la Torre de Babel, sitúa Hegel al Templo de Baal y la principal caracterización que hace de este es su magnitud. Considerando ambos ejemplos, puede verse que otra característica de los edificios bellos sería su tamaño, factor determinante luego, en Longino, para no hablar ya de lo bello, sino de lo sublime.

Otro factor importante, que va muy de la mano con las líneas inmediatamente anteriores, es la reflexión inconsciente en torno a la virilidad. Las columnas, en términos de Hegel, serían un ejemplo de esto: “Oriente dedicaba un culto especial a la virilidad general de la naturaleza; que adoraba no solo la espiritualidad y el poderío de la con-

ciencia, sino la fuerza procreadora de la generación”.⁶ Es conveniente pensar en este juicio como una de las manifestaciones más sencillas de las necesidades de la humanidad como especie: reproducirse y, así, prolongarse. Para este punto, la supervivencia neta había sido superada y el hombre podía concentrar sus energías en la multiplicación de sus iguales. Esta disposición devela el significado de las construcciones fálicas que, en cuanto más altas, más bellas, pues eran una declaración de la capacidad y conciencia reproductiva del grupo. Cabe decir aquí que poco tiene que ver esto con una contemplación patriarcal o matriarcal del gobierno, pues el contenido simbólico, como lo estima el autor, era igualmente significante para mujeres como para hombres.

Precursores de la arquitectura clásica: las construcciones subterráneas y las habitaciones destinadas a los muertos

Si bien en las líneas anteriores se estableció una concepción de los prolegómenos que dieron vida a la arquitectura clásica, el autor dispone un párrafo entero para explicar cómo sin las ciudades de los muertos, o las ciudades de lo divino, no habría existido la arquitectura clásica que hoy conocemos.

A la hora de hablar de las implicaciones de la muerte, cuesta entrever qué en ello puede

⁵ *Ibid.*, 30.

⁶ *Ibid.*

haber de bello. La concepción de una idea de belleza en las construcciones destinadas a hablar de la muerte apela más a la capacidad representativa del lector que a la visual.

En efecto, hay una serie de principios de certeza que determinan la belleza de las necrópolis y uno de ellos, no tan concreto como los posteriores pitagóricos de la Grecia de Pericles, es la identificación del individuo de la composición. Hegel lo explica en los siguientes términos:

Pero esta distinción entre lo vivo y lo muerto se impuso con fuerza entre los egipcios, del mismo modo que la distinción entre lo espiritual y lo no espiritual. Asistimos aquí al nacimiento y desarrollo del espíritu individual concreto [...] La individualidad es el principio de la representación de lo espiritual, pues el espíritu no puede existir más que como individualidad, personalidad.⁷ (p.65)

Para el autor, la conciencia de la muerte es contundente a la hora de figurarse la belleza. La muerte, así como las construcciones destinadas en pro suyo, son de gran tamaño; casi cuentan con el factor sublime de grandeza, de modo que hagan resonancia en el espíritu y signifiquen la conexión con el otro plano. Así, pues, cita las pirámides como símbolo de apoteosis y culto.

El traslado de los sentidos de esta arquitectura simbólica se da con las primeras nociones de utilitarismo. Pese a que el autor reconoce que el *leitmotiv* de la primera arquitectura es una necesidad que debe ser satisfecha,⁸ sostiene que no hay una plena conciencia del concepto de uso, de modo que varias estructuras no se piensan en pro del mismo.

A este periodo corresponden las estatuas y los cercados, construcciones clásicas de la

Grecia de Pericles. En lo que respecta a los cercados, es curioso notar cómo poseen, más allá de un fin defensivo, un profundo sentido de lo que Hegel llama "intenciones religiosas o políticas". A este respecto, explica Rykwert que la muralla determina la división entre lo "otro" y el mundo presente y era tan sagrada que cualquiera debía estar dispuesto a morir por ella.⁹

Así, pues, el nacimiento de la idea de utilidad empieza a conferir a la materia una belleza *per se*, que parte de la inclusión de la "euritmia" y la "simetría": "Mas para que tales formas, que presentan en primer lugar ese carácter de finalidad, se eleven a la belleza, no tienen que subsistir en su abstracción primera" (Hegel, p.70).¹⁰ Esta promoción del plano material será la apertura de la premisa platónica de que la belleza está en los objetos y de que puede ser evaluada a partir de principios de certeza categóricos y universales.

Ahora bien, pese a que Hegel reconoce en esta arquitectura su concreción, dice que su carencia principal radica en su incapacidad "por sí misma, de conferir a lo espiritual una existencia real". Esta belleza, desde luego artificial, debe valerse de lo exterior para hacer notar su belleza y este determinante hace que el espíritu carezca de contingente; luego, la arquitectura clásica es una forma de espíritu "extraño" y, por consiguiente, de belleza incompleta.

La arquitectura romántica

Prolegómenos

El origen de la particularización de la arquitectura puede encontrarse en la Edad Media, principalmente en la arquitectura gótica, de carácter primordialmente religioso. Explica Hegel que una vez "saciados" los términos tanto simbólicos como utilitarios, lo que concierne es la observación de la particularidad de la arquitectura. De esto modo, propone

lo siguiente: "Sin lugar a dudas estas casas de Dios y estos edificios están destinados a satisfacer las necesidades de culto y a otros usos, pero su verdadero carácter consiste en que sobrepasan todo fin determinado, todo objetivo definido, y existen solamente por *sí mismas*, encerradas, por así decirlo, en ellas mismas".¹¹

La sugerencia de la existencia individual supone el primer paso que habrían de dar los ilustrados para luego dotar a este sujeto de su espíritu propio; pero, como es de esperarse, el siguiente punto debe hacerse sobre el espíritu del mismo individuo, pues la materia, por sí sola, carece de la posibilidad de una experiencia fenomenológica. Es entendible por qué los renacentistas adoptan el frenesí de la interpretación de la materia en términos del hombre, como un intento de antropomorfización de las formas.

La belleza en la arquitectura del Renacimiento

Lo primero por aclarar es que en el Renacimiento no hubo una negación de lo divino, sino que sus teóricos propusieron que si el hombre había sido hecho a imagen y semejanza del Dios cristiano, era capaz de ser imagen también de lo trascendente. Entonces, no era necesario pensar en una idea primitiva y metafísica que los artesanos, poetas y arquitectos se limitaran a reproducir más o menos acertadamente, sino que la idea misma era el hombre. El hombre era, pues, lo bello por definición.

La producción bella dependía, en primer lugar, del *corpus*¹² humano; pero también de unos principios de proporción denotados antes por Vitruvio. Lo importante es que para esta concepción tenía un rol clave el concepto de gracia, que Tatarkiewicz define como sigue: "la gracia era una condición fundamental de la belleza: la gracia es para la belleza lo mismo que la sal para los ali-

7 *Ibid.*, s. p.

8 *Ibid.*, 72.

9 Rykwert, *La idea de ciudad*, 39.

10 Hegel, *La arquitectura*, 81.

11 *Ibid.*, 120. Cursivas de la autora.

12 De la forma en que lo estima Indra Kagis en *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*.

mentos, tiene su fuente en el *alma*, pero se revela en el *cuerpo*".¹³ Esta gracia, más allá de ser un valor exterior, empieza a asemejarse a la búsqueda de proporcionar un espíritu a la arquitectura; pero lo cierto es que los mismos renacentistas reconocían la imposibilidad, de modo que la materia no podía tener su propio espíritu, pero sí una gracia relativa.

La belleza, entonces, no dependía solo del hombre, sino del hombre como una dualidad matemática y espiritual. Luego, la belleza consistía en la armonía de las proporciones, pero no solo la armonía *per se*, sino la disposición correcta para que diera cabida a la gracia como el elemento último: "La qual obra loare yo en las atalayas, porque estos sobrados así ajuntados en lo alto, hacen para *gracia* y para firmeza, cuando con sus enuobedamientos se entretexieren las encadenaduras que muy bellamente se contengan las paredes".¹⁴ Así, el hombre podría hacer revisión del objeto bello basándose en su geometría, pero también podría sentir el *fenómeno* que produce la belleza en su alma a partir de su gracia. Es común, pues, que en Castiglione también se presente esta dualidad cuando afirma que la belleza debe ser "sacra y graciosa". Pero, claro está, no por ello esta belleza deja de ser declaradamente incompleta.

Esta nueva dirección tomada por los renacentistas fue el primer paso para el cisma que plantearon los ilustrados, quienes ya no solo posaron sus ojos sobre las posibles características que hacían del hombre *lo bello*, sino que comprendieron que más allá del hombre y su proporción, la belleza estaba en el *sujeto*.

La arquitectura romántica: la Ilustración

Kant

El cisma se da a manos de Kant, quien con *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello*

y *lo sublime* da un giro dramático a la teorización sobre la belleza, pues pone al sujeto en el centro de la de definición que "no tiene concepto".¹⁵

La belleza se convierte en un sentimiento y deja de ser una característica de la materia. De modo que ya no hay edificios bellos, sino edificios que hacen sentir la belleza al sujeto. Así, la belleza puede ser experimentada por el sujeto en la medida en que su espíritu o sus facultades se asemejan a ella. Es entonces cuando nace la noción de "genio", como un ser excepcional, capaz de percibir la belleza a partir de objetos determinados e inaugurar un canon.

Esta aproximación implica una disociación de lo que se estimaba en líneas anteriores, porque ya no se puede determinar una serie de principios de certeza para el establecimiento de una norma. Pero, pese a la problemática, hay un valor que empieza a estimarse en el buen arquitecto: el de su genialidad. Esta elevación del oficio hace que los arquitectos empiecen a ser arte *per se* y abandonen el estado de replicantes de órdenes. El nacimiento del arquitecto como genio significará también el trabajo para la posteridad, como lo estimará Nietzsche, y, de la misma forma, la implantación del espíritu en la obra.

Esta nueva concepción de la belleza, mucho más vital, significará para Hegel la concreción del sentimiento y el estadio más avanzado en términos evolutivos. Todo esto sin olvidar el carácter progresivo de la evolución, claro está.

Así, cuesta poner en palabras qué edificios son bellos en la arquitectura del siglo XVIII. Algunos aventurados dirán que la obra del Blondel, pero no es un juicio inamovible, pues en la misma época también se consideraba bello el trabajo de Piranesi, compuesto este, principalmente, de modelos irrealizables e inconexos.

Bibliografía

1. Alberti, Leon Battista. *Los diez libros de la arquitectura*. Incunable, disponible en línea.
2. Hegel, Georg. *La arquitectura*. Barcelona: Kairós, 2001.
3. Horacio. *Poética*. Madrid: Visor, 2003.
4. Kagi, Indra. *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*. Boston: MIT Press, 2004.
5. Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. México D. F.: Porrúa, 1973.
6. Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México D. F.: Porrúa, 1973.
7. Lyns Correa, Elyane. "Hegel y el fin de la arquitectura", <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/1911/Hegel.pdf>.
8. Platón. *La república*. Madrid: Alianza, 2015.
9. Rykwert, Joseph. *La idea de ciudad*. Salamanca: Sígueme, 2002.
10. Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética III: la estética moderna (1400-1700)*. Madrid: Akal, 2004.
11. Vitruvio. *Los diez libros de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 2011.

13 Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, 146. Cursivas de la autora.

14 Alberti, *Los diez libros*, libro XVIII, 10-15. Cursivas de la autora.

15 Kant, *Crítica del juicio*, parágrafo 15.