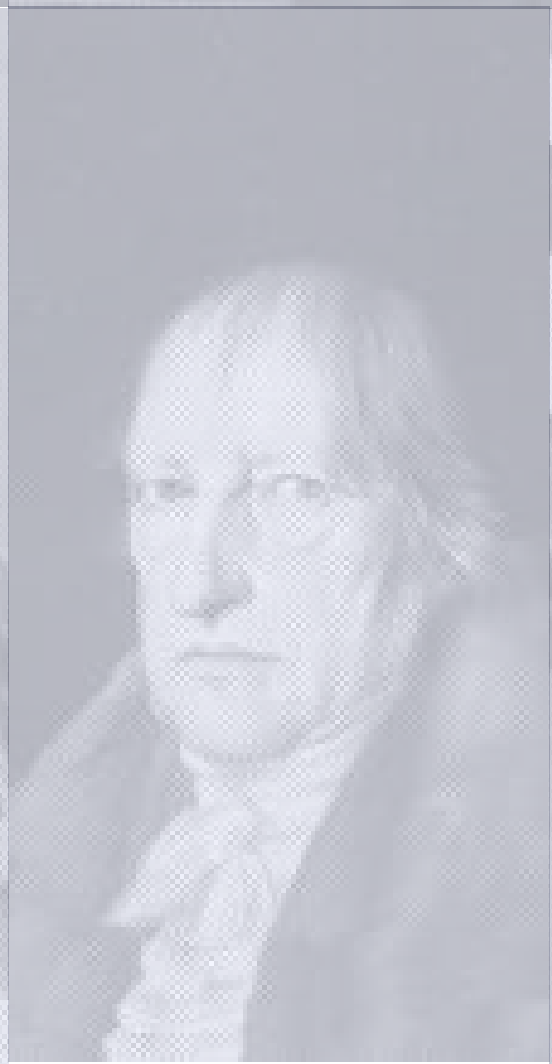
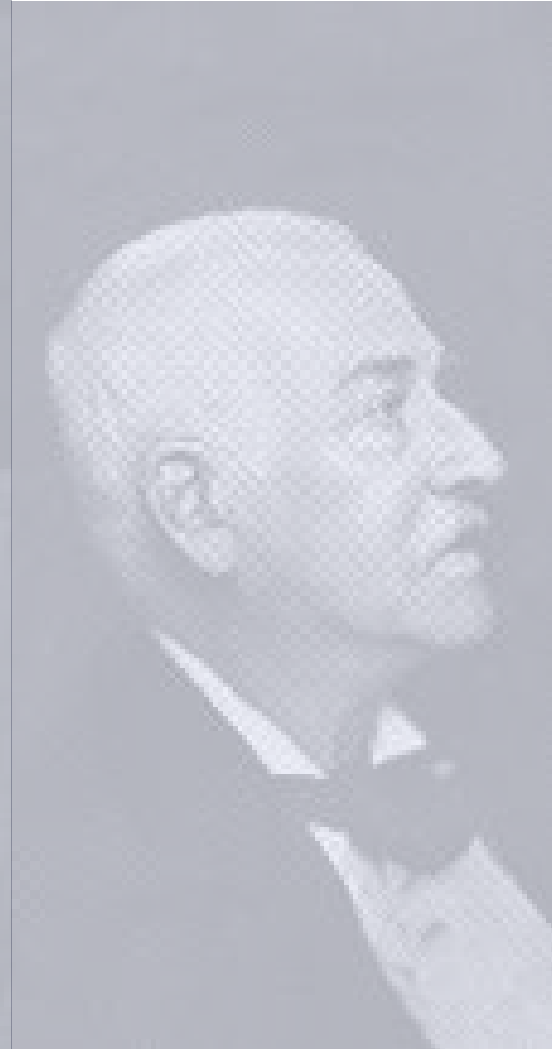


**Precursores
de la Historia
social de la
arquitectura y
el arte urbano**

Carlos Ayala Rosales



720.9
A973

Ayala Rosales, Carlos

Precursores de la Historia social de la arquitectura y el arte urbano /

Carlos Ayala Rosales. - -

Guatemala: Facultad de Arquitectura, USAC, 2017.

190 p. : il ; 28 cm.

1. Arquitectura - Historia. 2. Arte - Historia y crítica. 3 : Arquitectura en el arte. 4. Filosofía de la arquitectura. 5. Críticos de arte - Biografías

Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultad de Arquitectura

Decano Facultad de Arquitectura
Dr. Arq. Byron Rabe Rendón

Director de DIFA
Dr. Arq. Mario Raúl Ramírez de León

Todos los derechos reservados.
Ciudad de Guatemala, 2017.

Diseño y diagramación: Katia Alejandra Pinto Vidal

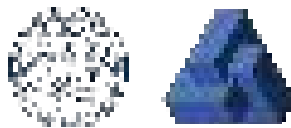
Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos de Guatemala.
Edificio T2, Ciudad Universitaria, zona 12. Ciudad de Guatemala,
Guatemala, América Central. 01012.

www.farusac.edu.gt

Dirección de Investigación de la Facultad de Arquitectura
Universidad de San Carlos de Guatemala, nacional y autónoma

Precursores de la Historia social de la arquitectura y el arte urbano

Carlos Ayala Rosales



Índice

Introducción	9
Capítulo I	El enfoque clasicista en Historia de arquitectura
	Winckelmann y el logro de la belleza por la arquitectura de la antigüedad clásica
1.	Apuntes biográficos a cerca de J. J. Winckelmann 18
2.	Sobre la finalidad y el método de la historia del arte 20
3.	Todo estilo tiene una evolución y es por etapas 22
4.	A cerca de la naturaleza de la belleza en arquitectura 23
5.	Las situaciones condicionantes de la creación artística 27
6.	Importancia y modo de la ornamentación en arquitectura 30
7.	De las dificultades de la originalidad y de la rareza del talento 32
Capítulo II	El enfoque Romanticista temprano en Historia de arquitectura
	J. W. Goethe y lo sublime en arquitectura
1.	Notas para una biografía intelectual..... 38
2.	Sobre el origen y el sentido de las artes..... 39
3.	La arquitectura como una forma de lo sublime..... 40
4.	Sobre la Historia del arte 43
5.	Sobre las dificultades de gozo y creación artísticas 44
Capítulo III	El enfoque del Idealismo filosófico en la Historia de arquitectura
	Georg W. Hegel: la arquitectura como primera figuración sensible de lo ideal
1.	Notas para una biografía intelectual..... 52
2.	La naturaleza del arte y su sentido trascendental 53
3.	Las dos tríadas, de formas de lo bello y de tipos de estilo 56
4.	Las artes singulares y la arquitectura 59
5.	Las tres formas secuenciales de la belleza en la arquitectura 63
	5.1. La arquitectura simbólica 63
	5.2. La arquitectura clásica..... 66
	5.3. El interludio entre lo clásico y lo romántico 71
	5.4. La arquitectura romántica..... 72
6.	Sobre la superioridad de la jardinería arquitecturizada..... 75
Capítulo IV	El enfoque y conceptualización del Romanticismo tardío
	John Ruskin y la arquitectura como expresión espiritual
1.	Apuntes para una biografía intelectual de John Ruskin..... 82
2.	Una conceptualización de la arquitectura..... 92
3.	Los principios analíticos para arquitectura..... 94

4.	La categoría superior de valoración de arquitectura, lo noble y lo innoble.....	102
5.	El estado del espíritu colectivo como determinante de la arquitectura.....	104
6.	El naturalismo como referente ineludible de la expresión arquitectónica.....	106
7.	Otras condicionantes y determinantes sobre arquitectura.....	108
8.	Las valoraciones particulares sobre la historia de la arquitectura.....	109
9.	La concepción de arte urbano	119

Capítulo V

El enfoque y la conceptualización de la Historia cultural

Jacob Burckhardt y la arquitectura como cristalización de alguna dirección de la espiritualidad

1.	Apuntes para una biografía intelectual.....	126
2.	Una conceptualización de la arquitectura como arte	129
3.	La expresión arquitectónica.....	130
3.1	Las fuerzas vitales en la expresión arquitectónica	133
3.2	La plasticidad de la verdadera arquitectura	134
3.3	La impresión artística de las grandes obras	136
4.	Las cuestiones de la espacialidad.....	138
5.	Los problemas de la proporción.....	140
6.	La cuestión de la monumentalidad o el sentido de grandiosidad.....	141
7.	La expresión de la lógica estructural.....	142
8.	Algunas consideraciones sobre lo bello en la arquitectura.....	143
9.	Los principios de revestimiento de la arquitectura.....	144
10.	Los alcances sobre Arte urbano.....	146
11.	La jardinería como complemento de la arquitectura.....	149
12.	La determinante fundamental o las direcciones del espíritu.....	150
13.	Las motivaciones materiales o secundarias sobre la arquitectura.....	151
14.	La grandeza de los grandes arquitectos.....	152

Capítulo VI

El enfoque y la conceptualización del Positivismo o la teoría del medio

Hippolyte Taine, la arquitectura como expresión de un carácter social

1.	Apuntes para una biografía intelectual de Hippolyte Taine.....	160
2.	El estado del espíritu como explicación última de todo arte.....	164
3.	El carácter en general y en las obras de la naturaleza.....	165
4.	El carácter en las obras de arte.....	167
5.	El carácter en la arquitectura.....	169
6.	El método de estudio de la obra de arte	172

Un léxico de Historia de arquitectura y arte urbano.....175

Bibliografía general.....187

Introducción

El enfoque o referente teórico conceptual pionero en la comprensión del devenir de la arquitectura y la forma urbana, es la Historia social del arte, y se caracteriza por estudiar la relación entre las obras artísticas y su contexto histórico cultural, además de la naturaleza y características propias de las obras. Para la comprensión adecuada de un campo disciplinar de conocimiento, no puede eludirse el estudio de sus orígenes, de su etapa inicial o formativa, porque generalmente ahí se establecen varias de las constantes que se traslucen o se reniegan a lo largo de su ulterior desarrollo. El conocimiento es una construcción que se asemeja a un dialogo permanente de reafirmaciones y renovaciones, de contradicciones e innovaciones.

Los planteamientos originarios de la Historia social del arte y la arquitectura se encuentran justamente en la obra de los Precursores. Los que influidos por el ambiente intelectual de la Ilustración, que implicó un desarrollo importante de la historia y de la estética, del conocimiento de otras culturas, es donde nace justamente la Historia del arte y la arquitectura en el pensamiento del historiador alemán J.

J. Winckelmann. Luego el pensamiento de los siguientes precursores se hace heterogéneo al verse estimulado por la diversidad misma de perspectivas filosóficas y sociales, desde el Romanticismo y su estética de la sensibilidad por Herder, el idealismo filosófico y la dialéctica de lo absoluto por Hegel, por la noción del ethos de cada época que introduce Dilthey, el condicionamiento ideológico de las expresiones según el materialismo histórico de K. Marx, la deducción de lo factual en el positivismo sociológico de A. Comte, entre otros. Esta diversidad es justamente la que se traslucirá a lo largo del devenir de la Historia social de la arquitectura y la forma de la ciudad, en sus primeras décadas.

Como es sabido el intelectual italiano Giambattista Vico es considerado justamente el fundador de la historia moderna, con su obra *Principios de ciencia nueva* publicada por primera vez en 1725, donde ya hacía ver la importancia de las obras de arte como testimonio de los pueblos. Unas décadas después el historiador alemán J. J. Winckelmann con su obra central *Historia del Arte de la Antigüedad*, publicada en 1755, pasaría a ser considerado el fundador de la Historia del arte y a nuestro entender también de la Historia de la arquitectura. Ya que hasta mediados del siglo XVIII el conocimiento sobre la arquitectura se mantenía entre las publicaciones de los tratadistas como Marco Vitrubio proveniente de la antigüedad clásica o las de inicios de la época moderna como la de Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio o de Andrea Palladio, donde se recomendaban principios y reglas para la construcción y la composición de las obras, así también estaba el género de las biografías de los artistas, la más célebre entre estas la de Giorgio Vasari que agrupa y narra cronológicamente los acontecimientos y vicisitudes de la vida personal y describe las características y cualidades de sus obras artísticas.

Pero J. J. Winckelmann expuso por primera vez e inició un modo más complejo y profundo de explicar las creaciones artísticas y a partir del estudio personal e *in situ* de las series de obras de una época o de una cultura. En su concepción histórica aparecen las condicionantes del medio físico-natural, las determinantes del régimen político, religioso, los valores culturales, entre otros y su presencia en el origen, florecimiento y decadencia de un estilo

artístico y particularmente un parámetro de valoración artística y arquitectónica para poder justipreciar una obra en su singularidad. Es decir, ofreció por primera vez una forma de explicar el desarrollo de los estilos artísticos. Por ello existe un criterio bastante unánime entre los grandes especialistas por considerarlo como el fundador de la Historia del arte. En este estudio por considerar que en el pensamiento de Winckelmann existe una relación de determinación o de condicionamiento de factores principalmente sociales sobre las corrientes artísticas, se presenta como precursor de la historia social del arte. Si bien las publicaciones y disertaciones de Winckelmann se centraron ante todo en la escultura y en menor parte en la pintura, poseen referencias valiosas al conocimiento histórico de la arquitectura, conceptualizaciones y tesis que más adelante en este documento se presentan con cierta sistematicidad, y que indudablemente dejan entrever una concepción de la historia de la arquitectura.

Este documento contiene seis capítulos, en cada uno de ellos se exponen las principales tesis y conceptos de seis autores centrales en la Historiografía social de la arquitectura, del siglo XVIII y XIX. Estas tesis y conceptos han sido identificados a partir de un estudio detenido de libros, artículos o capítulos sobre historia de la arquitectura, publicadas la mayoría en el idioma alemán pero se consultaron traducciones recientes al castellano. El pensamiento de los seis autores tratados Winckelmann, Goethe, Hegel, Ruskin, Burckhardt y Taine representa a su vez varias corrientes de pensamiento dentro de la historia social de la arquitectura en su etapa precursora.

Es importante tener presente los alcances de la presente investigación, más que realizar una crítica a las historizaciones es un esfuerzo por exponer sistemática, fiel y claramente en lo posible el pensamiento sobre la arquitectura y arte urbano de los autores y los enfoques analíticos así como sus ejemplificaciones a casos concretos. Ya que la finalidad de la presente investigación es ante todo conocer sus formas de estudiar o comprender la historia de la arquitectura y la composición urbana para enriquecer el bagaje de elementos analíticos de este campo disciplinario. Aunque siempre y cuidadosamente se introdujeron algunos elementos valorativos o críticos, cuando se hizo necesario aclarar ciertas problematizaciones,

pero el esfuerzo se concentró más en conocer los enfoques analíticos. Por lo que la labor de quien escribe sólo trato de captar y expresar los más fielmente posible aunque expresado de forma sintética y ordenada el pensamiento de estos seis connotados pioneros de la Historia de la arquitectura sin mayores interferencias y apreciaciones personales.

Durante el ciclo académico 2014 se realizó la primera parte de esta investigación, que consistió en localizar y estudiar los primeros tres autores de este campo particular de conocimiento, como lo son, el historiador alemán del arte Johann Joachim Winckelmann, el gran escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe y el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel, representantes respectivamente de los enfoques analíticos del Clasicismo, del Romanticismo temprano y del Idealismo determinista, quienes desarrollaron su pensamiento entre mediados del siglo XVIII e inicios del XIX.

En la segunda etapa de la investigación o ciclo académico 2015, fue posible considerar a otros tres importantes historiadores, correspondientes a la segunda mitad del siglo XIX. Estos son, el historiador y crítico británico de arte John Ruskin, representante del enfoque analítico del Romanticismo tardío. Luego, la obra del filósofo e historiador suizo-alemán Jacob Burckhardt, nada menos que uno de los fundadores de la Historia de la cultura, con una obra llena de referencias a la historia de la arquitectura y al menos dos de ellas dedicadas a la misma por entero. Finalmente se estudió la obra del filósofo e historiador francés Hippolyte Taine, quien trabajo desde la perspectiva analítica del positivismo, cuya obra ha sido muy traducida al castellano ya que tradicionalmente es reconocido como uno de los pioneros de la historia social del arte.

Cabe agregar que se determinó que el gran historiador del arte de origen austriaco Alois Riegl, pertenece a una corriente posterior de la historiografía del arte, conocida como Formalismo, o bien, aplicada a las artes plásticas como Pura Visualidad, es decir, no puede considerarse como precursor del enfoque de la Historia social de arquitectura. Ya que la Historia social tiene por principio fundamental la relación de causalidad de las circunstancias sociales sobre las expresiones artísticas, es decir, no considera el mundo de

las imágenes artísticas como un ente autónomo o adeterminante, por el contrario.

Consiguientemente el presente documento posee seis capítulos, correspondientes a los representantes de los diversos enfoques analíticos estudiados, en cada uno se desarrollan las tesis y conceptos centrales en relación con la historización de arquitectura y arte urbano, organizados en subtemas particulares. Así también un léxico de conceptos o nociones extraídas directamente de las obras de los tres autores indicados, con el ánimo de brindar una comprensión más amplia sobre estos importantes enfoques analíticos.

Finalmente, podemos asegurar que el lector tiene en sus manos un documento que representa una contribución al conocimiento de los orígenes y primeros desarrollos conceptuales para la Historización de arquitectura y la forma urbana, la que dió inicio dentro de la perspectiva de la Historia social del arte, de ahí la denominación de Precursores. Esta investigación consideramos viene a llenar un vacío dentro de este importante campo de conocimientos, al menos en el mundo de habla castellana. Nada menos que una aproximación al conocimiento de la génesis y los primeros desarrollos de todo un campo particular de conocimiento dentro de las expresiones artísticas, que no debe puede ser desestimado por todo profesional de la historia de arquitectura y urbanística, ya que muchos de sus conceptualizaciones y problematizaciones tienen cierta vigencia en el mundo contemporáneo, o bien, dieron pie a muchos de sus temas centrales y modos de abordamiento.

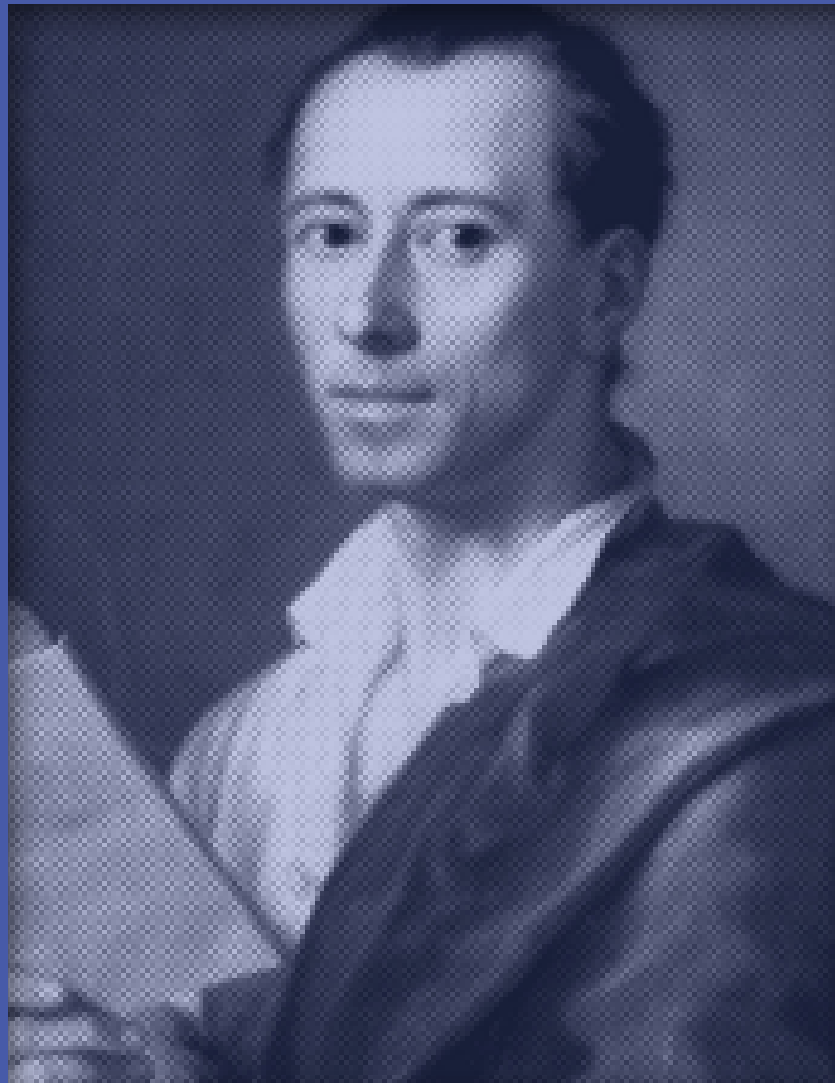
No me resta más que agradecer la oportunidad para poder realizar esta primera exploración de tan importante tema de la historiografía de la arquitectura y la arquitectura de la ciudad. Esperamos contar con condiciones favorables para completar este tema, con el estudio del pensamiento histórico de Max Dvorak, Eugene Viollet-le-Duc y Gottfried Semper.

Carlos Ayala Rosales
Ciudad de Guatemala, 29 de enero del 2016.

Capítulo I

El enfoque clasicista en
Historia de arquitectura

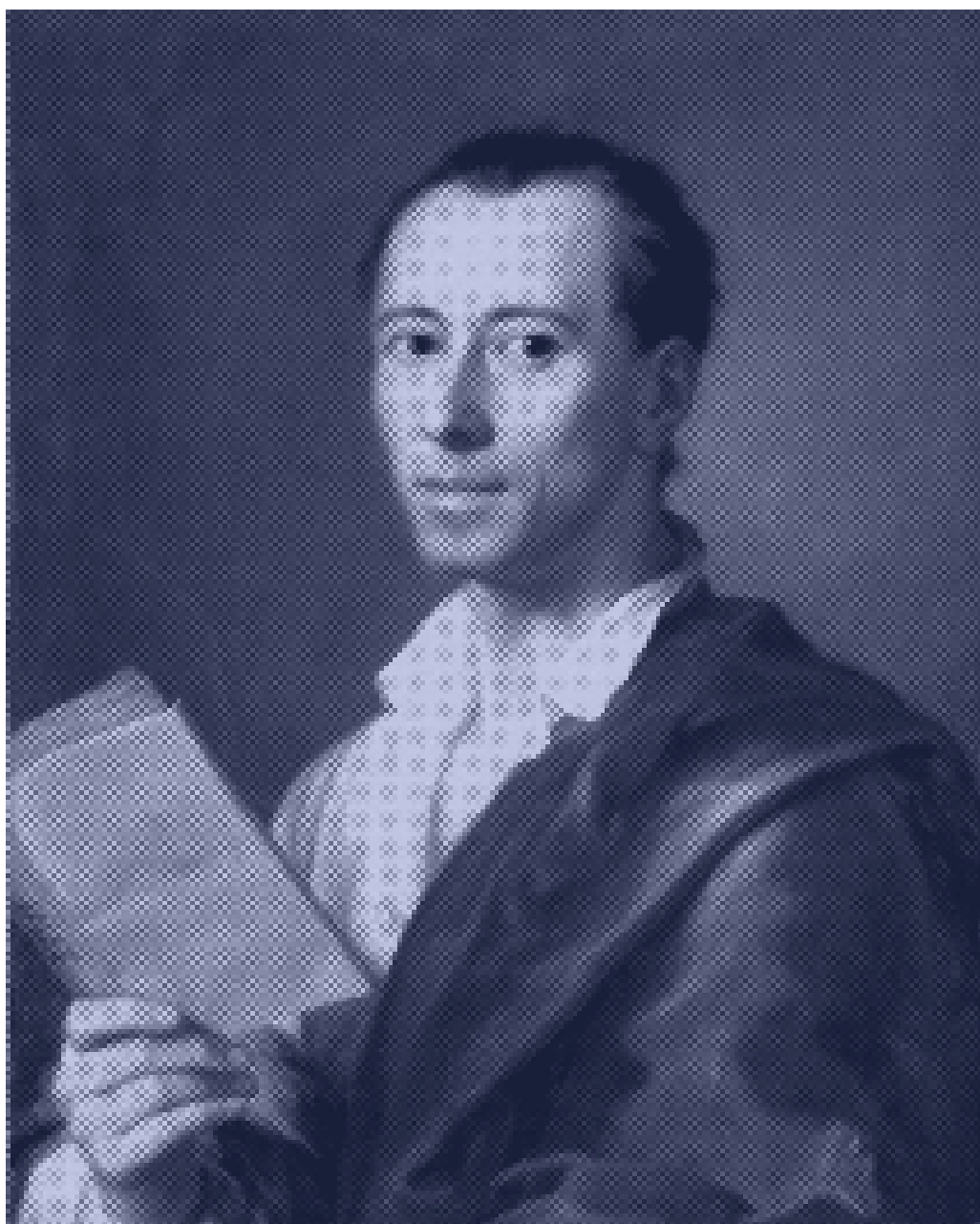
Winckelmann y el logro de la
belleza por la arquitectura de la
antigüedad clásica



Capítulo I

El enfoque clasicista en
Historia de arquitectura

Winckelmann y el logro de la
belleza por la arquitectura de la
antigüedad clásica



Retrato de Johannes J. Winckelmann realizada por el pintor Anton Raphael Mengs entre 1761 y 1762. La obra original se encuentra en el Metropolitan museum of art, Nueva York.

“El amor al arte ha sido desde mi juventud mi mayor inclinación y, aunque la educación y las circunstancias me han llevado por un camino completamente distinto, dentro de mí no ha dejado en ningún momento de latir esa íntima vocación”

J. J. Winckelmann, 1764.

Apuntes biográficos a cerca de J. J. Winckelmann

Nació a fines de 1717 en *Stendal*, una pequeña localidad al oeste de Berlín, en el seno de un hogar de condición económica humilde. Realizó sus primeros estudios en una escuela secundaria en la capital alemana, luego en 1734 en la escuela *Salzwedel*, donde entra en el conocimiento y admiración al mundo griego antiguo. Llega en 1738 becado a la universidad de Halle como estudiante de teología, donde escucho las conferencias de *Baumgarten* el padre de la Estética. Desde joven mantuvo estudios personales sobre la literatura y el arte griego clásicos. Luego en 1741 continuó sus estudios universitarios en Jena como estudiante de medicina. Se había empleado como profesor privado en varias familias ricas, luego como maestro director de gramática en la escuela de *Seehausen*. Pero su vida dio un giro importante en 1748 al obtener un puesto en la biblioteca particular de H. von Büнау en un castillo en las afueras de Dresde, esta

era una de las más grandes bibliotecas de su momento en Alemania, con más de 40 mil obras, donde permaneció hasta 1755. Ayudaba al conde a escribir una historia del imperio romano, por su iniciativa estudiaba a los pensadores de la Ilustración y realizaba continuas visitas a las colecciones de arte antiguo en Dresde, lo que al parecer despertaron su pasión por el arte.

En 1755, publica en una modesta edición sus primeras apreciaciones sobre el arte clásico: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura*, con ilustraciones de su amigo el pintor Adam F. Oeser. Libro que tuvo al poco tiempo de publicarse un reconocimiento internacional enorme. Al verse publicado varias veces y traducida al inglés y al francés. Lo que le permitió una pensión del rey de Polonia para continuar sus estudios en Roma Italia, se convierte al catolicismo y deja Dresde para siempre.

Llega a Roma en 1755, desafortunadamente al año siguiente estalla la guerra de los Siete años, que afecta su subvención económica pero logra trabajar como bibliotecario de varios cardenales y traba amistad con el gran pintor Antón R. Mengs con quien compartió el vivo interés por las antigüedades romanas y quien pintaría un retrato suyo. Estudia personalmente las antigüedades y monumentos de Roma, accede a importantes bibliotecas privadas, orienta a los visitantes celebres sobre los tesoros artísticos de dicha capital y se relaciona con miembros de la aristocracia y artistas. En los años sesenta visito varias excavaciones arqueológicas, como la de Pompeya y Herculano, además logro acumular otros puestos como el de Prefecto de las antigüedades del Vaticano a partir de 1763 con acceso a la biblioteca vaticana.

A lo largo de estos años publica varios estudios menores como el de *Belvedere toro y Belvedere Apolo* de 1759, a cerca de los frescos de Herculano de 1762 o el *Tratado sobre la capacidad para sentir lo bello*, en 1763. Algunos otros centrados en temas de arquitectura como *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos* de 1762 y también al parecer una obra de 1767 *Monumentos inéditos de la antigüedad*, del cual no se localizó traducción al español. Aunque en 1764 publica en Dresde la que es considerada como su obra maestra *La historia del arte antiguo*, que pronto fue considerada como un aporte decisivo a la comprensión del arte en el mundo europeo y en particular al descubrimiento del arte griego. A través de la cual dio un fuerte impulso a la influencia de los cánones artísticos del estilo Neoclásico e influyendo en grandes artistas de la época como el pintor David o el escultor Canova, e intelectuales como Goethe o Schiller.

A mediados del 1768, Winckelmann contaba con 51 años, realiza un viaje por varias capitales del centro de Europa, en su estadía en Viena fue recibido por la emperatriz María Teresa de Austria quien le obsequia varias monedas de oro. Pero se sentía deprimido por lo cual emprendió camino de regreso a Roma, a la altura de la localidad italiana de Trieste, en un lugar de alojamiento fue asaltado y asesinado por las monedas de oro que llevaba consigo. Su cuerpo fue sepultado en el cementerio de San Giusto contiguo a la catedral de Trieste.

En 1805, el gran escritor alemán Wolfgang Goethe escribió uno de los ensayos más valiosos a cerca de la vida y obra de Winckelmann, alrededor de 1820 se publica la primera edición de sus obras y la biografía más completa sobre Winckelmann es de Carl Justi publicada en 1898, en tres tomos.

2 *Sobre la finalidad y el método de la historia del arte*

Winckelmann afirma que el centro y la finalidad última del arte debe ser la belleza. Empero reconoce que el estudio del fenómeno de lo bello es difícil, consiguientemente lo considera como uno de los grandes misterios de la naturaleza, que si bien sus efectos todos lo ven y lo sienten, pero no se cuenta con una conceptualización universal y clara sobre su esencia, es todavía una de las verdades no descubiertas.¹ Agrega que “... *lo bello en el arte descansa más en la sutileza de los sentidos y en un gusto refinado que en la reflexión profunda...*”²

Consiguientemente el fin último de la Historia del arte debe ser la esencia de la misma, la cuestión de lo bello; donde poco tiene que ver la historia de los artistas que era hasta ese entonces la forma tradicional de abordar el pasado del arte. La historia del arte que se propone hacer, aclara Winckelmann, no es solamente una narración de los períodos y las transformaciones de estos, puesto que toma la palabra historia en su sentido más amplio, como en la lengua griega, “*La historia del arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del arte, así como los distintos estilos de los pueblos, las épocas y los artistas...*”. Entonces el estudio o la descripción de un monumento deben demostrar la causa de su belleza e indicar lo particular de su estilo artístico. Así para poder considerar una obra de arte en el nivel de excelencia hay que exponer necesariamente los motivos, para no poder equiparar “... *la arquitectura de la Meta Sudante con el Coliseo*”.³

¹ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad*. Madrid, ediciones Akal, 2011. Edición original publicada en alemán, Dresde, 1764. p. 74.

² *Ibid...*, p. 149.

³ *Ibid...*, pp. 5-6.

Refiriéndose a varias publicaciones sobre el arte de esos años, es decir de mediados del siglo XVIII, señala que presentan los datos sin constatar su veracidad, así como las descripciones de los palacios y villas de Roma parten de apreciaciones ligeras, por consiguiente “... *engañan más que enseñan...*”.⁴ Además, que es muy poco lo que se puede aprender de la simple descripción de las obras, subraya, que un buen análisis debe partir de estudiar con detenimiento las propias obras de arte.⁵

Consiguientemente entre las limitaciones para conocer el desarrollo del arte de un pueblo están, donde no es posible recorrer para ver las obras y donde no ha habido mayores excavaciones, lo que imposibilita conocer su sistema artístico, “... *del mismo modo que, después de un naufragio, no se puede construir una nave firme con los pocos maderos salvados*”. También en ello considera que inciden los materiales de las propias obras artísticas, como las de barro cocido que se rompen o las de bronce que pueden ser nuevamente fundidas; de ahí la rara existencia de obras de arte de varios de los antiguos pueblos itálicos.⁶

Presenta a su obra: *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, como un ejemplo positivo dado que fue el resultado del análisis de incontables obras, ya que fue el fruto de cinco años de estudio personal de muchas obras artísticas en varias ciudades italianas incluida Roma, además de llegar a conocer por referencias las ruinas de los templos de Grecia proporcionadas por Brundnell, a través de los dibujos publicados del padre Pancrazi sobre los monumentos de Sicilia y de Le Roy sobre los templos griegos, así como de varios pintores ingleses de monumentos que visitaron los Balcanes y Grecia, también el Levante y que luego publicaron sus dibujos en Inglaterra en forma de grabados.⁷

Además advierte sobre el modo adecuado de contemplar una obra artística, que no debe buscarse primero los defectos sin antes haber reconocido la belleza, pues los que primero deseen ser censores se quedarán sin conocerla. Y que siempre será mucho más fácil encontrar lo imperfecto que lo perfecto, así como también será siempre más fácil enjuiciar que el tratar de instruirse.⁸

⁴ *Ibid.*..., pp. 6-7.

⁵ *Ibid.*..., p. 9.

⁶ *Ibid.*..., p. 67.

⁷ Johann J. Winckelmann. “Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos” en: *Historia del arte de la antigüedad*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1989. Alocución realizada en Roma, 1760. pp. 523-527.

⁸ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad...* Op. Cit. p. 93.

Winckelmann finalmente sostiene, metodológicamente hablando, que el estudio de la arquitectura antigua debe deducir de sus observaciones directas de las obras, de ciertas reglas o principios generales de valoración de las mismas.⁹ Porque la historia del arte debe ir más allá que la tradicional historia de los artistas, la sola indicación de sus nombres y obras, sin otras consideraciones, es para nada instructiva.¹⁰

Todo estilo tiene una evolución y es por etapas

Winckelmann observó que el estilo de los artistas egipcios, etruscos y griegos no fue siempre el mismo, por el contrario, pasaron por varias etapas, y que se inició generalmente con las formas sencillas hasta llegar a la etapa de florecimiento; asegura que ello fue motivado indudablemente por el perfeccionamiento.¹¹ La concepción sobre la existencia de evolución en el arte, también se atestigua en su constatación de que la arquitectura primero se hizo de madera antes que de piedra y luego de mármol;¹² ya que seguramente, se buscaba el refinamiento y la durabilidad.

En particular, sostiene que el arte de los griegos se desplegó a través de cuatro etapas, así como asegura que en todo proceso hay cuatro partes: el comienzo, el desarrollo, la detención, el descendimiento y el final, aunque este último ya no lo comprende entre los límites del arte.¹³ Porque del mismo modo que en los seres humanos también en las bellas artes existe una juventud, donde sólo agrada lo grandilocuente y sorprendente; porque toda acción humana comienza con lo vehemente y efímero, y en último lugar llega lo asentado y fundamental, que requiere de un tiempo para despertar la admiración, lo que es propio sólo de los grandes maestros.¹⁴

Asegura que todo arte parte de lo simple: *“Las artes que dependen del dibujo empezaron, como todas las invenciones, por lo imprescindible; luego se buscó la belleza y finalmente llegó lo superfluo: tales son los tres grados principales del arte.”*¹⁵ Al caer en lo superfluo la grandeza del arte se extingue, hasta consumarse en la decadencia. Aclara, que la etapa de decadencia del

⁹ Johann J. Winckelmann. “Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos” ... *Op. Cit.* p. 573.

¹⁰ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad.* ... *Op, Cit.* p. 149.

¹¹ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴ Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura.* Madrid, Fondo de cultura económica, 2007. Edición original en alemán, Dresde, 1755. p. 94.

¹⁵ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad.* ... *Op, Cit.* p. 15.

arte, no puede considerarse como un estilo.¹⁶ Y que la decadencia del gusto en el arte arquitectónico se hace notoria con las extravagancias, como el templo de Melasso de Caria, erigido con columnas de orden romano en el pórtico y jónicas a los lados, con basas decoradas con hojas como si fuesen capiteles, concluye que *“son contrarias a toda regla y al buen gusto”*.¹⁷

Aunque subraya que la decadencia de las artes en Roma no fue general, ya que no incluyo a la arquitectura, asegura que mientras las obras escultóricas y pictóricas *“... se apagaban y se aproximaban a su ocaso, la arquitectura floreció hasta cierto punto”*. Ya que las obras arquitectónicas que se realizaban en Roma poseían una grandeza y un esplendor que no se había alcanzado en Grecia, ni en sus mejores momentos, como las maravillosas Termas de Caracalla o las admirables obras del emperador Diocleciano.¹⁸

4 A cerca de la naturaleza de la belleza en arquitectura

Nuestro autor sostiene que el origen del arte no pertenece a algún pueblo en particular, ya que se ha suscitado en todos los que lo han cultivado.¹⁹ Aunque acota que el buen gusto empezó a formarse por primera vez en la antigua Grecia y en el siglo XVIII se extiende por todo el mundo occidental; se refiere con esto último al impulso y vigencia del Neoclasicismo por aquel tiempo.²⁰ Agrega que la belleza ideal la encuentran los conocedores y los émulos en las obras artísticas de los antiguos griegos, ya que son más que obras maestras de la naturaleza y que fueron realizadas solo a partir del ejercicio del intelecto.²¹

Sobre el descubrimiento de las características de lo bello, considera que se suscito cuando *“La belleza juvenil hizo ver a los artistas (griegos) que el origen de la belleza estaba en la unidad, la variedad y la armonía. Pues las formas de un cuerpo bello vienen definidas por líneas que continuamente cambian su centro y, prolongadas, nunca forman un círculo, por lo que son más sencillas pero también más variadas que un círculo... Pero cuanta más unidad haya en la combinación de las formas y en su derivarse unas de otras, mayor es la belleza del todo.”*²²

¹⁶ *Ibid...*, pp. 58-59.

¹⁷ *Ibid...*, p. 178.

¹⁸ *Ibid...*, p. 121.

¹⁹ *Ibid...*, p. 15.

²⁰ Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas ... Op. cit.* p. 77.

²¹ *Ibid...*, p. 79.

²² Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad. ... Op, Cit.* p. 79.

Considera que la perfección en la arquitectura vino después que en la pintura y la escultura, ya que la arquitectura no puede ser imitación de nada real y puede fundarse sólo en los principios de las proporciones.²³ Subraya que las reglas de la arquitectura son ante todo las reglas de la proporción y que estas fueron tomadas por los artistas en referencia a las proporciones del cuerpo.²⁴

Así la variedad, afirma es la primera regla universal que actúa en la naturaleza y por su parte los artistas modernos han reconocido que en la naturaleza nada es semejante. *"Así pues, ... los ornamentos son una imitación del juego de la naturaleza, ..."*²⁵ Y el sentido de la ornamentación en la arquitectura es propiamente el embellecimiento de los edificios, ya que la monotonía puede convertirse en una adicción para la arquitectura, mientras que la variedad es la fuente del placer, tanto para el espíritu como para la vista. Cuando la elegancia se halla junto a la sencillez, es cuando se alcanza la belleza, por tanto la ornamentación debe ser adecuada y proporcionada, y no debe alterar la finalidad del edificio. Cuanto más grande sea el edificio menos ornamentos necesita.²⁶ Ejemplifica la buena ornamentación con el Templo de la Concordia, que al igual que todos los templos antiguos era sencilla y sólida, donde la sencillez se obtuvo con el empleo de la línea recta y el escaso uso de la combadura, además, la búsqueda de magnificencia lleva a la grandiosidad, por ello las partes del templo son muy salientes.²⁷

Sostiene que la armonía que agrada a la sensibilidad no se compone de innumerables elementos discontinuos, enlazados y afinados, por el contrario, es de rasgos sencillos y continuos. Este es el motivo que hace que un palacio sobrecargado de ornamentación parezca pequeño y una casa sencilla y bien edificada parezca grande.²⁸ *"La unidad y la sencillez hacen sublime toda belleza, así como ella hace sublime todo lo que hacemos o decimos, pues lo que es en sí grande, cuando se ejecuta o se presenta con sencillez, se torna sublime."*²⁹

En los primeros tiempos de la arquitectura de la antigüedad, afirma que la ornamentación era rara, así también en las esculturas, hasta que se comenzó a introducir la variedad en la arquitectura, a través de la diversidad

²³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁵ Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas ... Op. cit.* pp. 140-141.

²⁶ Johann J. Winckelmann. "Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos" ... *Op. Cit.* p. 555.

²⁷ *Ibid.*, pp. 568-569.

²⁸ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad. ... Op, Cit.* p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 78.

y el movimiento de los planos, la sustitución de los elementos rectos por los perfiles. Sin embargo, el momento del exceso apareció cuando los ornamentos dejaron de ser accesorios y se insertaron en abundancia, hasta en las partes donde no se acostumbraba a colocar. Así la falta de belleza trato de ser suplida por la profusión. *“... lo cual produjo un gusto mezquino en la arquitectura, pues cuando las partes son pequeñas, el conjunto debe ser pequeño también, como lo ha dicho Aristóteles”*.³⁰

Examina varios ejemplos, como el uso excesivo de decoración que le resto grandeza al arte arquitectónico persa, donde la magnificencia de muchas piezas de sus edificios se vio afectada por el gusto desmedido por los adornos. Además en las grandes columnas de la ciudad de Persépolis se podían contar muchas estrías y eran angostas en comparación con las columnas griegas, las estrías no daban suficiente elegancia a las columnas por lo que en su parte superior se esculpieron relieves con figuras.³¹ Así mismo, la corrupción del gusto se hizo notaria en los edificios ideales de las obras pictóricas de la ciudad de Herculano, donde la columnas tiene una longitud del doble de lo normal y hasta con formas de espiral, perdiendo su función de soporte, con decoraciones incoherentes y barbarás.³² Sostiene que la exageración que caracterizo al arte de los etruscos, a diferencia del griego debe buscarse en las características de su pueblo. Y que podría radicar en su carácter, en su inclinación a la melancolía en su vida religiosa y en sus tradiciones, lo que genera sentimientos vehementes y la consiguiente falta de serenidad, ya que la presencia de esta es lo que conduce al espíritu sensible hacia lo bello.³³

Considera que la arquitectura en general alcanza un gran modo o manera, cuando la subdivisión de sus principales elementos consta de pocas partes y cuando alcanzan una osada y solemne altura además de relieve; como en las columnas acanaladas del templo de Júpiter en Agrigento. Los ornamentos deben ser pocos, deben constar de pocas partes y estos deben ser grandes y pronunciados.³⁴ Otras características de la gran belleza son la unidad y la indefinición; por ejemplo en una representación para no romper con la unidad de la belleza, no debe expresar un estado anímico, sentimiento o pasión. La belleza debe ser límpida, debe encontrarse lo más

³⁰ Johann J. Winckelmann. “Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos” ... *Op. Cit.* p. 556.

³¹ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad*. ... *Op. Cit.* p. 46.

³² *Ibid.*, p. 178.

³³ *Ibid.*, p. 50.

³⁴ Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* ... *Op. cit.* p. 192.

purificada de todo elemento extraño, porque *"la idea de la belleza suprema es la más sencilla y la más fácil"*.³⁵

Observo que era característico de los griegos antiguos, que sus obras artísticas poseyeran cierto espíritu de libertad y de alegría, de hecho, las representaciones terroríficas están absolutamente ausentes, eran evitadas, al igual que los altares dedicados al culto de la muerte, con excepción de las regiones más remotas.³⁶ El arte era consagrado a la grandeza, no se perdía en cosas menores como las casas de los particulares donde privada la moderación y la sencillez, sino era dedicado para los dioses y a lo más entrañable de la patria.³⁷

En sus *Observaciones sobre el Templo de la Concordia*, nuestro autor lo considera como uno de los edificios griegos más antiguos del mundo, del que se conserva toda la parte exterior. Ahí descubrió que la proporción de las columnas esta en relación con el templo mismo, que son de forma cónica para absorber mejor el peso del entablamento, las estrías son de puntas agudas y que posee un entablamento con una proporción mayor al de la arquitectura griega posterior.³⁸ De lo cual deduce que la proporción de las columnas evoluciona gradualmente hacia lo esbelto.³⁹ Y que los templos greco-romanos generalmente no tenían ventanas, por lo que recibían la luz solo por la puerta, *"... con lo cual tenían un aire más recogido y sagrado, al no ser iluminados sino por lámparas"*⁴⁰

Winckelmann considera superior la decoración de los antiguos respecto a los modernos por su sencillez, además por su proporción y armonía. Ya que la decoración de los modernos había caído en la falta de orden y de sentido, dado lo fantástico, extraño y barroco, lo que a su parecer atribuía a una corrupción del gusto, lo que generó obras grotescas. Aun del gran escultor Miguel Ángel, considera que debido a su gran creatividad, difícilmente podría encuadrarse en la sencillez y los modelos de los antiguos, por lo que cayó en las novedades y excesos de la decoración moderna y aún más en Borromini que lo introdujo en la arquitectura, que luego se difundió por el resto de Italia y otros países. Todo distanciándose cada vez más de la sencillez y majestuosidad de la decoración de los antiguos.⁴¹

³⁵ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad*. ... Op, Cit. p. 78.

³⁶ Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* ... Op. cit. pp. 171-172.

³⁷ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad*. ... Op, Cit. p. 73.

³⁸ Johann J. Winckelmann. "Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos" ... Op. Cit. p. 566-568.

³⁹ *Ibid.*, p. 571.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 550.

⁴¹ *Ibid.*, p. 563.

5 *Las situaciones condicionantes de la creación artística*

La superioridad del arte griego, considera Winckelmann, se debió no solo al talento para el arte sino a lo templado del clima, ya que asegura, ello torna a la naturaleza más serena y alegre, además de su efecto sobre la gracia de las formas vivas; aunque indudablemente nuestro autor cae aquí en un determinismo geográfico al considerar como influencias significativas en el arte: la localización, la alimentación y el clima, factor este último que tomó de Polibio.⁴²

Winckelmann también reconoce en el fenómeno del arte la influencia de la cultura de los habitantes así como el modo mismo de pensar sobre el arte, de ahí asegura también se generan las diferencias artísticas entre los pueblos. Así observa que entre los griegos como en ningún otro pueblo se estimó tanto a la belleza y vio en la libertad del régimen griego antiguo, tal como lo atestiguo Heródoto, la causa fundamental de la superioridad de su arte. Porque afirma que la libertad eleva el pensamiento de todo un pueblo y el afán de superación, así también, el gusto por la suntuosidad, que encumbra la mente y la habilidad.⁴³

Al analizar el arte egipcio considera que vario muy poco a lo largo de los milenios y que no alcanzó los niveles del arte griego, debido a la mayor inclemencia del medio natural, además por ser un pueblo más dominado por la melancolía que por la alegría y los placeres, por su sujeción a leyes severas y a gobernantes absolutistas, al desdén por la naturaleza y su afán por lo misterioso, a la sujeción de los ritos religiosos seculares y al extrañamiento de las costumbres de otros pueblos. También incidió la condición social de los artistas al nivel de simples artesanos, es decir, su pertenencia al estamento más bajo; y que la vida artística no era elegida por vocación sino era un oficio simplemente trasladado de padres a hijos. En estas condiciones concluye Winckelmann los artistas no podían impulsar su creatividad, por el contrario.⁴⁴

Como señalamos Winckelmann considera al clima como una condicionante del arte, ya que sostiene que bajo un clima moderado los seres tienen una actitud ponderada, los frutos alcanzan madurez y la mejora de sus formas, al igual que los animales se desarrollan y reproducen de mejor manera, y entre los humanos se produce más belleza, así como la armonía

⁴² Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad. ... Op, Cit.* pp. 69-71.

⁴³ *Ibid...*, p. 69-71 y 73.

⁴⁴ *Ibid...*, pp. 27-29.

entre los modos y las formas.⁴⁵ De ahí que creía que la calidad del dibujo de los fenicios, se debía a que en las costas más bellas del mediterráneo se establecieron muchas de sus colonias. La más importante de estas la ciudad de Cartago, gozaba siempre de un clima bastante templado, de ahí la hermosa constitución y la buena salud de sus habitantes, y la buena proporción de sus dibujos que reflejaban dicha constitución.⁴⁶

Sin embargo, Winckelmann sostiene que las artes dependen del tiempo y de los cambios más que de las ciencias y la sabiduría, ya que se nutren y sostienen de la abundancia, y en muchas ocasiones también de la vanidad.⁴⁷ Consiguientemente *"... dada la sencillez de (las) costumbres en los primeros tiempos de la República (romana) y en un Estado que se basaba en la guerra, poca ocasión habría para cultivar el arte."*⁴⁸ Empero con la conquista de los romanos de Asia hasta la cordillera del Tauro, ello lleno a Roma de un botín de objetos lujosos, que elevó el esplendor de dicha capital, y conoció y adoptó las suntuosidades del Asia menor. Antes de ello, las estatuas de las divinidades eran de madera o barro, y había muy pocos edificios públicos en la ciudad.⁴⁹ Así también, con la consolidación de la figura del emperador en Roma y de todo el imperio, las artes se asentaron en esta y los artistas acudieron allí porque en Grecia tenían muy pocas oportunidades de realizarse como tales.⁵⁰

Subraya Winckelmann que el tipo de régimen y de gobierno influyen significativamente sobre las artes, por ejemplo, con las libertades que gozó el pueblo etrusco de sus gobernantes hicieron que los artistas y el arte logaran un alto nivel de desarrollo.⁵¹ Ya que influyen en el modo de pensar, lo que se revela en las obras de arte. Así con la instauración del régimen democrático en Atenas, el espíritu de cada ciudadano y del pueblo en general se elevó sobre todos los pueblos griegos y el buen gusto se hizo general.⁵²

Mientras que la pérdida de esplendor del arte desde mediados del imperio romano, fue debido a que *"... el espíritu de libertad había huido del mundo, y la fuente del pensamiento elevado y de la verdadera gloria había*

⁴⁵ Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas ... Op. cit.* p. 148.

⁴⁶ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad. ... Op, Cit.* p. 43.

⁴⁷ *Ibid...*, p. 149.

⁴⁸ *Ibid...*, p. 139.

⁴⁹ *Ibid...*, p. 141.

⁵⁰ *Ibid...*, p. 176.

⁵¹ *Ibid...*, p. 49.

⁵² *Ibid...*, pp. 23-24.

*desaparecido.*⁵³ Y entre los actuales habitantes de Grecia *"La barbarie ha aniquilado hasta las últimas semillas de la ciencia y la ignorancia recubre todo el país. La educación, el valor y las costumbres quedaron sofocados bajo un duro régimen y no queda ni sombra de la libertad. De los monumentos de la Antigüedad son en parte destruidos y en parte exportados, ..."*⁵⁴

Winckelmann considera también que la alta consideración al artista contribuyó a la superioridad del arte griego, ya que el honor y la suerte de un artista no dependían del capricho de un ignorante, ni de algún gusto infame o de un juez cegado por la arbitrariedad, por el contrario. Todo arte y trabajo se valoraban justamente y los mejores veían immortalizados sus nombres; hoy se conoce aun el nombre del arquitecto que en la isla de Salomón realizó un acueducto y la nave más grande, así como el de un cantero que se distinguió por su esmero en las columnas.⁵⁵ Con las grandes obras de reedificación de Atenas, tras la devastación de los persas y la victoria de Temístocles, fue cuando los griegos edificaron más espléndidas edificaciones y de embellecimiento de la ciudad, para lo cual requirieron del concurso de los artistas, a los que se dio la oportunidad de mostrarse como otros grandes hombres.⁵⁶

Por el contrario el carácter absolutista del régimen de los pueblos orientales y meridionales, como los fenicios, persas y egipcio, donde el monarca ilimitado no compartía honores ni méritos, por lo que no se otorgaba reconocimiento alguno a los artistas. La pobreza de la vida social condujo a que el arte se basara fundamentalmente en la religión, ya que la condición de los artistas era muy limitada y atada a la superstición de las deidades aceptadas.⁵⁷

Además de las anteriores condicionantes sobre el devenir del arte, Winckelmann reconoce la existencia de los grandes espíritus, entendemos por ello, la presencia e influencia de los genios artísticos. Por otra parte se refiere a la corrupción del gusto, como una situación incidente en la decadencia del arte.⁵⁸

⁵³ *Ibid.*..., p. 185.

⁵⁴ Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas ... Op. cit.* p. 153.

⁵⁵ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad. ... Op. Cit.* p. 72.

⁵⁶ *Ibid.*..., p. 153.

⁵⁷ *Ibid.*..., p. 46.

⁵⁸ *Ibid.*..., p. 178.

Importancia y modo de la ornamentación en arquitectura

Winckelmann poseía una especial importancia por la decoración, al extremo de asegurar que el sentido de la ornamentación en la arquitectura es el embellecimiento de los edificios. Porque su ausencia puede dar pie a la monotonía, lo que puede convertirse en un lastre para la arquitectura, mientras que la variedad es fuente del placer, tanto para el espíritu como para la vista. En consecuencia consideraba que la ornamentación debe ser adecuada y proporcionada, y no debe alterar la finalidad del edificio y cuanto más grande sea el mismo menos ornamentación necesitará.

En la invención y uso de los ornamentos, los artistas siguen a la naturaleza, sostiene Winckelmann, que es muy variada y que además ha sido la fuente de inspiración de la mayoría de los ornamentos, como las flores, frutos, planta y arboles. Aunque en los primeros tiempos de la arquitectura la ornamentación era rara, así como en las esculturas, hasta que comenzó a introducirse la variedad en la arquitectura, junto con la diversidad y el movimiento de los planos, la sustitución de los elementos rectos por los perfiles.

Observo que los adornos en la arquitectura antigua clásica se emplearon para el coronamiento de los templos y edificios públicos, colocando estatuas como la cuadriga del templo de Júpiter olímpico de Roma. En los frontones que estaban decorados desde los inicios de Roma con bajorrelieves, como en el templo de Palas en Atenas, que trata del nacimiento de esta diosa y el posterior enfrentamiento con Neptuno. Las cariátides, atlantes o telamones eran utilizados en vez de las columnas, como las mujeres que sustentan el pórtico del Erecteón. Sobre los adornos en el entablamento a donde llegan las columnas, dependen del orden arquitectónico. Los pronaos o pórticos de los templos frecuentemente se pintaban con alegorías míticas.

Y la ornamentación en los interiores de las residencias particulares, se empleó en los vestíbulos, donde los techos se encontraban pintados con estuco, como las termas de Baia en las afueras de Nápoles, con una representación de Venus con tritones y nereidas. Mientras que los dorados se reservaban para las figuras y los paneles de los techos y bóvedas. El decorado de las habitaciones consistía generalmente con pequeños cuadros pintados sobre las paredes con paisajes, seres, frutas, etc., además de una pequeña cornisa de estuco debajo de las bóvedas.

Winckelmann hizo ver que el momento del exceso apareció cuando los ornamentos dejaron de ser accesorios y se ubicaron en abundancia, hasta en las partes donde no se acostumbraba a colocar. La falta de belleza

trato de ser suplida por la profusión. "... lo cual produjo un gusto mezquino en la arquitectura, pues cuando las partes son pequeñas, el conjunto debe ser pequeño también, como lo ha dicho Aristóteles.⁵⁹ Por ejemplo, el uso excesivo de decoración restó grandeza al arte arquitectónico persa, al parecer la magnificencia de muchas piezas de sus edificios se vio afectada por el gusto desmedido por los adornos. En las grandes columnas de la ciudad de Persépolis se podían contar con muchas estrías y que eran angostas, en comparación con las columnas griegas, las estrías no daban suficiente elegancia a las columnas por lo que en su parte superior se esculpieron relieves con figuras.⁶⁰

Winckelmann consideró superior la decoración de los antiguos respecto a la de los modernos por su sencillez, además por su proporción y armonía. A diferencia de los modernos cuya decoración pensó había caído en la falta de orden y de sentido, dado lo fantástico, extraño y barroco, lo que a su parecer proviene de una corrupción del gusto, que solo genera obras grotescas. Así mismo, afirmaba que el gran escultor Miguel Ángel, debido a su gran creatividad, difícilmente podría encuadrarse en la sencillez y los modelos de los antiguos, y cayó en las novedades y excesos de la decoración moderna y Borromini aún más al introducirla en la arquitectura, que luego se difundió al resto de Italia y otros países. Concluyendo que cada vez había más distancia de la sencillez y majestuosidad de la decoración de los antiguos.⁶¹

Finalmente Winckelmann pensaba que en la antigüedad se construía alegóricamente, al respecto se refiere a por lo menos tres casos. "... la galería de Olimpia consagrada a las siete artes liberales, donde el eco repetía siete veces una poesía leída en voz alta. Un templo de Mercurio que en lugar de columnas descansaba en Hermes ..." En el conjunto del templo de las virtudes y de la fama, frente a la *Porta Capena*, Marcelo construyó dos templos uno al lado del otro, de modo que para alcanzar el templo de la Fama había que atravesar primero el templo de la Virtud, para así demostrar que solo con el ejercicio de la virtud se podía alcanzar la fama.⁶²

⁵⁹ *Ibid.*, p. 556.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶¹ Johann J. Winckelmann. "Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos" ... *Op. Cit.* p. 563.

⁶² Johann J. Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas ... Op. cit.* pp. 194-195.

De las dificultades de la originalidad y de la rareza del talento

Winckelmann retoma o subraya del célebre escultor y arquitecto del Renacimiento Miguel Ángel la siguiente consideración *"quien constantemente siga las huellas de otro, nunca avanzará, y quien no sabe hacer nada bueno por sí mismo, tampoco sabrá servirse bien de las cosas de otros"*. Y agrega que a los talentos a los que la naturaleza ha favorecido tienen ahí abierto el camino de la originalidad.⁶³ Pero asegura que en la arquitectura a diferencia del arte del dibujo, existen sobretodo medidas y reglas con prescripciones rigurosas, a partir de las cuales se define casi todo, por lo que no es tan fácil el desvío o la caída. *"Sin embargo, Platón reconoce que incluso en Grecia un buen arquitecto era una rareza"*.⁶⁴ Es decir, la originalidad y el talento son las grandes cualidades artísticas, pero estas han sido de excepcional existencia entre los artífices de las obras arquitectónicas.

⁶³ *Ibid...*, p. 87.

⁶⁴ Johann Joachim Winckelmann. *Historia del arte de la antigüedad. ... Op, Cit.* p. 192.

Winckelmann y el logro de la belleza por la arquitectura de la antigüedad clásica

Capítulo II

El enfoque Romanticista
temprano en Historia de
arquitectura

J. W. Goethe y lo sublime en
arquitectura



Capítulo II

El enfoque Romanticista
temprano en Historia de
arquitectura

J. W. Goethe y lo sublime en
arquitectura



Retrato de Johann Wolfgang von Goethe cercano a los 80 años, por Joseph Karl Stieler de 1828, la obra se encuentra en Múnich Alemania, en la Neue Pinakothek. Esta imagen es de dominio público.

"Debe producir una gran fascinación este estilo arquitectónico (el gótico) ... Durante varios siglos fue utilizado para la construcción de edificios de todos los tamaños, la mayor parte de Europa lo adoptó, miles de artistas y miles de artesanos lo practicaron, el culto cristiano alentó su difusión y tuvo un poderoso efecto en el espíritu y en los sentidos. Debe contener, por lo tanto, algo grande y hondamente sentido, algo reflexionado y debe ocultar y manifestar al mismo tiempo proporciones cuyo efecto es irresistible."
J. W. Goethe, 1823.

Notas para una biografía intelectual

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), es uno de los grandes escritores alemanes de todos los tiempos, dedicó su vida al arte y al estudio, logrando adquirir una gran cultura. Si bien es más conocido por su poesía y prosa, de hecho su obra Fausto es un clásico de la literatura universal, también se dedicó a la crítica artística y estética, además de las ciencias. En sus años de joven adultez fue uno de los grandes propulsores del movimiento artístico Romántico.

A partir de las reflexiones que le despertaron sus viajes por Europa y del estudio de los tratadistas clásicos realizó varios artículos sobre la arquitectura antigua. En un ciclo que inicio en 1772, con un estudio de la gran catedral gótica de Estrasburgo y que llegaría hasta 1823, con un ensayo sobre otra gran catedral gótica, la de la ciudad alemana de Colonia. A continuación se presentan las principales tesis de Goethe sobre la arquitectura y su historización.

2 *Sobre el origen y el sentido de las artes*

La necesidad ha sido el origen de todas las artes, sostiene Goethe, ya que además de contar con algo útil, en el ser humano siempre ha estado el querer dotar a los objetos de una forma bella. Este impulso por lo provechoso y por lo proporcionado da paso entonces a los tanteos por crear arte. (Goethe, 1797, 79) Considera que el origen del arte radica en la tendencia hacia la plástica que es propio del espíritu humano, aunque tan pronto se sienta liberado de las necesidades apremiantes y las amenazas, porque “... *poderoso en su descanso, busca materia para exhalar sobre ella su espíritu.*”¹

Goethe también sostiene que la finalidad del arte no es la belleza, porque las bellas artes no han nacido de la propensión a embellecer las cosas que nos rodean, ya que tienden hacia lo verdadero y hacia la grandeza. “*El arte fue mucho antes plástico que bello...*”. El arte verdadero es aquel que brota de una fuerza del alma, porque nace directamente de “... *una sensación interna, única, propia e independiente, y se mantenga despreocupado e inconsciente de todo lo extraño, ya nazca de la aspereza salvaje o de la refinada sensibilidad, es pleno y está vivo.*”²

Así generalmente, el genio se remonta por sus propias fuerzas, desde los sueños de infancia, se ejercita en la adolescencia, hasta que fuerte y ágil se lanza “... *para poner en juego sus fuerzas en su propia medida y disfrutar de ellas. ... tú que has nacido con una vista aguda para las proporciones y puedes manejarte con facilidad ante*

¹ Johann W. Goethe. “Sobre la arquitectura alemana”, en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Edición originaria en alemán, 1772. p. 38.

² Ibid..., p. 38.

todas las formas. ... él lleva, mucho más que Prometeo, los dones de los dioses a la tierra"³

Solo con el instinto y el buen gusto, con la práctica y la experimentación será difícil que un artista logre la belleza en sus obras, asegura Goethe. Aun más extraño es que un artista pueda llegar a la profundidad de su alma, para ir más allá de algo fácil y de efecto superficial, hacia una obra de arte, cuyo contenido y forma subyuguen, alcancen un efecto sobrenatural.⁴ Al parecer Goethe plantea tres niveles de creación artística, la del efecto superficial, la de lo bello y la de lo sobrenatural.

Expresa con toda claridad y elocuencia que el origen del arte proviene de un impulso connatural del espíritu humano, que siempre se manifiesta no más encuentra las condiciones que lo liberen de lo apremiante. Aunque no explica la causa de este impulso, ha sido seguramente tanto ayer como hoy un misterio. Sólo puede describirse como una fuerza interior y un don auténticos, que alcanza su clímax con el artista dotado de aguda sensibilidad por las formas y las proporciones, es decir, por el genio. Pero esta fuerza que se expresa en el artista no se contenta con embellecer el mundo que lo rodea sino que tiende a la plástica, es decir, a la grandeza, a lo subyugante o sobrenatural. Con estas reflexiones tenemos la concepción del Romanticismo sobre el origen y el sentido del arte, dotada de misterio en su origen, con un sentido que busca lo trascendente y un efecto más allá de lo terrenal, de lo conocido.

La arquitectura como una forma de lo sublime

La arquitectura para Goethe tiene tres fines: el inmediato, el elevado y el supremo. El inmediato parte de una necesidad que se resuelve con un arreglo de lo natural y sí es utilitaria con una habilidad artesanal, donde el material domina más que estar dominado, ahí no puede hablarse de arte. *"Si la actividad constructiva quiere llegar a merecer el nombre de arte debe, además de lo necesario y lo útil, producir objetos sensuales y armónicos."* Lo que depende del talento

³ Ibid..., pp. 39-40.

⁴ Johann W. Goethe. "Introducción a los Propíleos", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Edición originaria en alemán, 1798. p. 93.

individual. El más alto fin de la arquitectura se produce cuando eleva a un espíritu cultivado hasta el asombro y el entusiasmo; lo que solo puede ser realizado por el genio. *"La arquitectura no es un arte imitativo, sino es un arte autónomo."*⁵

Este alto sentido que Goethe otorga a la gran arquitectura, le hace reaccionar contundentemente ante los primeros planteamientos del racionalismo arquitectónico, refiriéndose al teórico Laugier, afirma *"Yo te preguntaría a ti, erudito francés de nuevo cuño y filosofizante, ¿qué valor puede entrañar para nosotros que el primer ser humano que tuvo que ser ingenioso por necesidad hincara en el suelo cuatro troncos, los uniera mediante cuatro travesaños y los cubriera por arriba con ramas y musgo? De esa forma decides qué es lo propio de nuestras pretensiones de hoy en día como si quisieras gobernar tu nueva Babilonia (la ciudad de París) con una sencillez patriarcal"*.⁶

Goethe sostiene que es difícil y complicada la doctrina de la proporción, que es la que dota al edificio y sus diversas partes de carácter.⁷ Y que es la forjación de la sensibilidad la que puede llevar al manejo de proporciones, porque en algunos artistas su sensibilidad fue la que los llevó al nivel de las proporciones, sólo mediante las cuales se alcanza la belleza y cuanto más se realice la belleza en el artista, más feliz y magnífico se hace.⁸ Aunque al parecer *"... en las primeras épocas de la arquitectura el concepto de carácter que debe tener un edificio debía predominar sobre el de medida, pues el carácter no puede ser expresado por la medida y vemos en la toma de medidas de edificios reales lo difícil que es reducir sus partes a relaciones numéricas."*⁹ De ahí que los primeros templos griegos dóricos expresaban más fuerza que la serena belleza de los posteriores templos clásicos.

Pero cuando la armonía es inesperada se constituye en la clave de un gran efecto arquitectónico, ello lo descubrió Goethe al contemplar el *"... interior, (de) la catedral (de Colonia, que) produce un efecto fuerte pero inarmónico. Sólo cuando penetramos en el coro,*

⁵ Johann W. Goethe. "Arquitectura", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Edición originaria en alemán, 1795. pp. 74-75.

⁶ Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana"..., Op. cit. p. 34.

⁷ Johann W. Goethe. "Arquitectura"..., Op. Cit. p. 74.

⁸ Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana"..., Op. cit. pp. 38-39.

⁹ Johann W. Goethe. "Arquitectura"..., Op. Cit. p. 75.

*donde su acabamiento nos sorprende con una inesperada armonía, nos sentimos alegremente anonadados, nos estremecemos de felicidad y vemos que nuestros anhelos han sido satisfechos con creces."*¹⁰

Además de la proporción, son la variedad y la monumentalidad cuestiones clave en el logro del efecto de magnificencia en la arquitectura. En un caso concreto la obra de la catedral gótica de von Steinbach, considera Goethe, que mientras en los muros de muchos edificios cuanto más se extienden y con más audacia se elevan hasta el cielo, más insoportable se hacen para el alma debido a su uniformidad. Pero sostiene que el genio de von Steinbach supo en los elevados muros de la catedral de Estrasburgo, introducir la variedad, como un enorme y ancho árbol, con miles de ramas y millones de ramitas y hojas, lo que deja entrever el nivel de la magnificencia.¹¹

Y la contemplación se hace más elevada cuando la perfección alcanza a la vez a los detalles y a la totalidad.¹² Al referirse a la catedral gótica de Estrasburgo, descubre como las miles de particularidades poseen relaciones armónicas, ya que se han sustituido las medidas arbitrarias por relaciones concordantes, así también, las grandes dimensiones están formadas por múltiples y pequeñas partes como en las obras de la gran naturaleza. Las innumerables partes se funden en las dimensiones y aparecen estas simples y grandes, dotando de ligereza a la elevación del edificio. Y de un efecto de suspensión por las sombras y las hendiduras profundas y elevadas, la audaz y delgada figura que da fuerza particularmente a las dos torres. Hasta la más minúscula nervadura todo es forma y todo tiene como fin la totalidad. *"Por primera vez (se) logro unir los elementos dispersos en una totalidad viva"*. Alcanzándose la dignidad y la magnificencia.¹³

Una obra monumental conmueve como todo lo grande, sostiene Goethe, emociona como toda maravilla verdadera.¹⁴ Así en la arquitectura se alcanza el nivel de lo sublime, al poder suscitar la honda impresión que produce en él la catedral monumental de von

¹⁰ Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Edición originaria en alemán, 1823. P. 311.

¹¹ Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana"..., Op. cit. p. 35.

¹² Johann W. Goethe. "Introducción a los Propileos"..., Op. cit. p.101.

¹³ Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana"..., Op. cit. pp. 36-37

¹⁴ Johann W. Goethe. "Tercera peregrinación a la tumba de Erwin", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Edición originaria en alemán, 1775. p. 61.

Steinbach, al nivel del sentimiento despertado ante las espumosas cataratas del vigoroso Rin, ante las nieves eternas de las cimas de las montañas, la vista ante los lagos serenos, así como ante los acantilados de las nubes, porque “... *en el alma se agita aquello que en ella es también poder de creación.*”¹⁵

4 Sobre la Historia del arte

El sentido de la valoración del arte para Goethe, es fortalecer a los artistas creativos y a los conocedores sensibles, ante la que considera una fría y muy extendida mediocridad, dominada por las imágenes que solo embelesan y que desaparecen rápidamente, sin conexión alguna con el alma.¹⁶ Consiguientemente, si bien la arquitectura es toda una creación que pertenece a las Bellas artes, advierte que no debe trabajar sólo para la visualización, sino debe llegar al nivel de conmover, de fascinar al contemplador.¹⁷

Esta alta finalidad introduce toda una direccionalidad dentro la concepción de la Historia del arte de Goethe, al parecer de tipo lineal y con un sentido de progreso o perfeccionamiento. Ello se deja entrever en una crucial consideración general sobre la Historia del arte, donde sostiene que esta “... *sólo puede basarse en la más elevada y completa concepción del arte. Sólo cuando se conocen los objetos más perfectos que el hombre ha podido producir, puede ser representado el desarrollo psicológico y cronológico de la humanidad que se observa en el arte y en otros ámbitos.*” Ya que al inicio, afirma, el arte era una práctica pobre e insignificante, luego se desarrolló una sensibilidad delicada y agradable, finalmente, con el conocimiento, la proporción y las condiciones favorables se llega al nivel más alto, es cuando aparece la genialidad, por su capacidad de “... *creación de lo fascinante y perfecto.*”¹⁸

Goethe plantea también la necesidad de principios o preceptos en la Historia del arte, para poder valorar certeramente a los artistas contemporáneos. Pero dichos principios considera, se obtienen

¹⁵ Ibid..., p. 62.

¹⁶ Ibid..., p. 63.

¹⁷ Johann W. Goethe. “Arquitectura”..., Op. Cit. p. 74.

¹⁸ Johann W. Goethe. “Introducción a los Propíleos”... Op. cit. pp. 102-103.

de la observación cuidadosa de las obras de arte de la antigüedad y de los primeros artistas modernos. Por ello el poder admirar personalmente las grandes obras de arte es de suma importancia, tanto para un artista como para un aficionado, en particular valora los viajes por Francia e Italia.¹⁹

En el análisis sobre arquitectura, Goethe emplea la dualidad de conceptos analíticos: forma y contenido, lo que se revela en una de sus reflexiones más profundas sobre la arquitectura gótica, al reconocer la gran fascinación que suscitó en su época, al extremo que permaneció por varios siglos, que se empleo por toda Europa y fue adoptada e impulsada por el culto cristiano. *"Debe contener, por lo tanto, algo grande y hondamente sentido, algo reflexionado y manifestar al mismo tiempo proporciones cuyo efecto es irresistible."*²⁰ Es decir, nuestro autor explica dicha fascinación a través de un dúo de conceptos, el formal, con un gran manejo de las proporciones, pero el contenido, no alcanza a explicarlo.

El pensamiento de Goethe también participa del empleo de la triada conceptual de las edades sucesivas de los estilos artísticos, ya que ante el descubrimiento de un plano original de la catedral de Colonia, afirmo que *"... se podía ver al completo su perfil con sus dos torres gemelas, ..."*, así como al conocer las sucesivas ilustraciones de la misma, tanto antiguas como recientes, afirma haber reconocido el surgimiento, apogeo y final decadencia del estilo arquitectónico gótico.²¹

5 Sobre las dificultades de gozo y creación artísticas

La existencia de diferentes niveles de sensibilidad y de cultivo del gusto estético, lo deja entrever Goethe en su reflexión admirativa ante una gran obra como la catedral gótica de Estrasburgo del arquitecto von Steinbach, *"... la persona de gusto pobre se quedará eternamente mareada ante tu coloso, y las almas plenas te reconocerán sin el intermedio de un intérprete."*²² En consecuencia *"... hay una gran*

¹⁹ Ibid..., p. 103 y 105.

²⁰ Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana" ..., Op. Cit. p. 307.

²¹ Ibid..., pp. 309-310.

²² Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana"..., Op. cit. p. 32.

diferencia entre ver y comprender una totalidad torpemente ejecutada con una sensibilidad confusa que algo perfecto con un sentido refinado"

²³ Desafortunadamente no todos los hombres tienen la capacidad de disfrutar de la gran belleza, sostiene Goethe ya que sólo algunos, gracias a sus grados de perfección pueden sentir dicha alegría, lo que podríamos enunciar en términos contemporáneos como el nivel de gozo estético.²⁴

Históricamente ha habido pocos progresos en las artes como en las instituciones civiles, agrega Goethe, ya que siempre ha prevalecido la copia o la imitación sin sensibilidad, *"la cómoda transmisión inter-generacional"*, la tradición vetusta. Además considera que solo la sensibilidad sumada a la intelección, son las causas inseparables para la creación de la gran obra de arte.²⁵

También considera que la creación artística está muy influida por el público, ya que con su poder económico demanda algo que le guste, como una obra que posea un efecto inmediato de gozo. El artista al seguir estas tendencias se acomoda y cae en los deseos de la masa, lo que pasa a constituir el nuevo sustento de su vida. Empero el artista autentico debe seguir preceptos, lo que puede llevarlo a la mayor de las experiencias artísticas. A pesar *"... que tanto individuos como naciones enteras no han comprendido con frecuencia en qué consiste la excelencia de estas obras."*²⁶

Agrega que la reproducción mecánica ha llenado al mundo moderno de objetos decorativos, agradables y efímeros, que proporcionan una satisfacción aparente. Situación que golpea duramente al arte, al dar lugar a un público más complaciente que instruido y al afectar las posibilidades mismas de apoyo a los artistas.²⁷ Ya que la riqueza del mundo moderno, señala Goethe, está ante todo en la trasmisión de saberes, pero a la vez existe una creciente rareza de lo innato, del talento artístico. Donde aclara que el talento se da como siempre, pero en el mundo moderno no

²³ Johann W. Goethe. "Introducción a los Propíleos"... Op. cit. p. 101.

²⁴ Johann W. Goethe. "Sobre la arquitectura alemana"..., Op. cit. p. 32.

²⁵ Johann W. Goethe. "Arte y artesanado", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Edición originaria en alemán, 1797. p. 79.

²⁶ Johann W. Goethe. "Introducción a los Propíleos"... Op. cit. pp. 98-100.

²⁷ Johann W. Goethe. "Arte y artesanado"... Op. Cit. p. 81.

encuentra las condiciones para florecer, a diferencia de los pueblos antiguos donde floreció el arte, de lo que queda el testimonio de los monumentos que han llegado hasta nuestra época, indudablemente ideados artísticamente.²⁸

Goethe antepone la valorización de la autenticidad y lo bello artístico frente a la simple producción mecánica, al entrever la distinción entre el lujo y la fortuna, donde el lujo lo considera como novedad efímera, mientras que la fortuna es algo que proporciona permanentemente disfrute y conocimiento, como “... *la Villa Borghese (que) es un palacio digno, rico y magnífico. Más que la inmensa morada de un rey en la que no se encuentra nada que no haya sido producido por el artesanado o los fabricantes.*”²⁹ Es decir, la originalidad y la belleza son valores centrales en la apreciación artística de Goethe.

La valorización del trabajo único frente a la obra de reproductibilidad técnica es suscrita también por Goethe al calificar de insignificante todo objeto producto de una fabricación mecánica, ya que parte de la idea que solo mediante el trabajo de un artista es donde el objeto adquiere valor,³⁰ seguramente en esto considera los niveles de originalidad, de belleza, etc. Con estas afirmaciones Goethe, realiza una dura crítica al mundo moderno de la reproductibilidad mecánica, que llevado a sus últimas consecuencias podría sustentar la tesis ya reseñada por otros importantes autores sobre la muerte del arte

²⁸ Ibid..., p. 80.

²⁹ Ibid..., p. 80.

³⁰ Ibid..., p. 80.

Capítulo III

El enfoque del Idealismo
filosófico en Historia
de arquitectura

Georg W. Hegel: la arquitectura,
como primera figuración sensible de
lo ideal



Capítulo III

El enfoque del Idealismo
filosófico en Historia
de arquitectura

Georg W. Hegel: la arquitectura,
como primera figuración sensible
de lo ideal



Retrato de G. W. F. Hegel, de 1829 realizado por Wilhelm Hensel

"... la arquitectura tiene la determinación de ser el receptáculo circundante del sujeto, el entorno ideal individual. Esto es la arquitectura clásica. La romántica posee aún algo simbólico."
Hegel, 1826.

Notas para una biografía intelectual

Georg W. F. Hegel es uno de los grandes filósofos idealistas del mundo moderno, nació en Stuttgart actual Alemania en 1770. Inició sus estudios en la teología y filosofía en la Universidad de Tubinga de 1788 a 1793, luego fue preceptor en casas privadas durante varios años en Berna y en Frankfurt; sus obras filosóficas de juventud fueron de carácter socio-religioso como *El espíritu del cristianismo y su destino* de 1800, al año siguiente logró un puesto en la Universidad de Jena, ya en 1807 publicó la obra central de su pensamiento *La fenomenología del espíritu*. En 1808 fue nombrado director del Gimnasio de Núremberg, donde publicó *La ciencia de la lógica*. En 1816 aceptó ser profesor de filosofía en la universidad de Heidelberg, donde publicó un año después la primera edición de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, donde esboza

su concepción filosófica. En 1818 acepta finalmente la cátedra de la universidad de Berlín y se convirtió en filósofo oficial del estado prusiano, en 1821 publicó una obra central de su pensamiento *Esbozos de filosofía del derecho*, luego no publicará más. Murió en Berlín en 1831, al parecer por el cólera una epidemia que afectaba a dicha ciudad.¹

Posteriormente sus discípulos publicaron varios de sus anotaciones y cuadernos de clases, pronunciadas en Berlín, entre ellos se encuentra *Lecciones sobre la estética o Filosofía del arte*, dictadas en cuatro ocasiones, en 1820-21, 1823, 1826 y 1828-29, en algunas de estas encontramos su original concepción de la historia de la arquitectura.² Al menos en dos de ellas, la de 1823 y la de 1826. Estas dos son la referencia para poder elaborar el presente capítulo, la primera preparada por H. G. Hotho publicada en 1835 y 1842 y la segunda tomada de F. C. H. V. von Kehler publicada en el 2003, además del apartado sobre *El Arte* de su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, en su última edición corregida y aumentada que data de 1830.

2 La naturaleza del arte y su sentido trascendental

Para Hegel la necesidad del arte hace que el hombre primeramente produzca obras de representación, son como un pensamiento generado por el espíritu, una intuición objetiva originaria pero expresada en una forma sensible, que generalmente en los inicios es bastante abstracta, cierta figuración por medio de una masa pesada. En el caso de la obra arquitectónica expresa un significado espiritual, es un símbolo autónomo de un pensamiento esencial, que debe despertar representaciones sin ser aún una envoltura o un entorno. Para ejemplificar señala que hay naciones enteras que solo han podido expresar su religión construyendo y a veces arquitectónicamente, lo que constituye toda la obra y la vida de

¹ Ver Nicolas Abbagnano. *Historia de la Filosofía*. Barcelona, editorial Hora, 1994. Volumen III. Edición originaria en italiano, Turín, 1975.

² Ver *Prologo sobre los apuntes de Kehler* de K. Berr y A. Gethmann-Siefert en: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1826). *Filosofía del arte o Estética*. Madrid, Universidad autónoma Metropolitana / Abada editores, 2006. Apuntes de Friedrich von Kehler, edición originaria en alemán de 2003.

culturas enteras, sobretodo en el caso del Oriente como Babilonia, la India o Egipto.³

Para Hegel el arte debe llevar a representación sensible lo espiritual, a través de las obras artísticas. Ya que el entorno objetivo o la naturaleza externa no tienen significado espiritual alguno, no posee nada interno subjetivo, por lo que no es capaz de expresar más que alusivamente lo espiritual, como los ámbitos naturales bellos. Frente a la naturaleza externa esta lo interno subjetivo del hombre, el ánimo humano y la manifestación de lo absoluto. Esta subjetividad humana es plural y diversa en la individualidad y en la realidad efectiva, de ahí las diferencias de las artes que corresponden en lo esencial con las formas de aprehensión y representación.⁴

La obra de arte para Hegel, además de tener existencia exterior es una intuición concreta y representación de lo ideal, pero en una figuración devenida o transfigurada por la imaginación del sujeto en forma de belleza.⁵ Lo ideal transfigurado en forma de belleza artística. Si bien la obra de arte es limitada en su contenido, pero aun así la existencia de la belleza artística muestra al sentido y a la intuición, la realidad efectiva del ideal.⁶ Aunque lo ideal ante lo limitado de la obra de arte, sólo se queda al nivel de una intuición en forma de imagen, como algo formal y el modo como se configura es muy diverso y no esencial, pero el nivel de belleza muy bien puede alcanzar a ser el de una obra maestra.⁷ La idea al simple nivel de una imagen formal. Hegel reconoce una intrínseca relación entre arte y religión, debido a la necesidad de representación de la idea en la intuición y la fantasía, ya que el arte es el único modo de traer a la conciencia el contenido abstracto embrollado entre las espesuras de los aspectos naturales y espirituales.⁸

Hegel observa la existencia de un principio de imitación de la naturaleza por el arte, ya que las intuiciones del arte requieren no solo

³ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, ediciones Akal, 1989. Dictadas en alemán en 1823, de la 2da edición de Heinrich Gustav Hothos publicada originalmente en 1842. pp. 467-468.

⁴ Ibid..., pp. 458-460.

⁵ Georg W. F. Hegel. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. Madrid, Alianza editorial, 1999. Edición originaria en alemán, 1830. p. 582.

⁶ Ibid..., p. 580.

⁷ Ibid..., p. 583.

⁸ Ibid..., p. 585.

de un material para existir sino también de una figuración natural con significado, aunque entre estas es la figura humana la superior, porque solo esta puede representar corpóreamente el espíritu, es decir, como su expresión intuible. De ahí el principio por el cual el arte imita a la naturaleza.⁹ Además en la existencia de progreso de las formas artísticas particulares, que va de lo simbólico a lo clásico y a lo romántico, así como también en las formas artísticas singulares existe un progreso análogo, reconoce una semejanza con el ciclo natural a pesar de su condición de productos espirituales, ya que hay un inicio, perfección y declive, o un crecer, florecer y degenerar en las formas particulares y singulares del arte.¹⁰

El estudio de las artes singulares o concretas posee una riqueza múltiple, por lo que es inadecuado quedarse en la sola descripción, se requiere de una ciencia propia y el pensamiento filosófico en su búsqueda de diferencias esenciales al quedar al nivel de lo simple, resulta ser insuficiente. Además, se encuentra la consideración del arte por lo histórico, lo cual hace la investigación más prolija y erudita. Ante este panorama vasto Hegel aclara que no pretende realizar aportes eruditos "... sino sólo el reconocimiento filosófico de los esenciales puntos de vista generales de la cosa y de la relación de ésta con la idea de lo bello en su realización en lo sensible del arte. Y en este fin no debe en última instancia perturbarnos la multilateralidad antes indicada de los productos artísticos..."¹¹

Entonces la naturaleza del arte es la de ser una de las formas sensibles de representación de lo ideal y su sentido es la perfección de la belleza para representar de mejor forma a lo ideal. En ello el arte tiene como referencia cierta figuración de la naturaleza, sobre estos asuntos aclara que la perspectiva filosófica a diferencia de la histórica sólo pretende captar las claves o esencialidades de cada una de las artes, ya que nunca pretende llegar al conocimiento erudito de las artes singulares que es lo propio del estudio histórico.

⁹ Ibid..., p. 583.

¹⁰ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. p. 452.

¹¹ Ibid..., pp. 461-462.

3 *Las dos tríadas, de formas de lo bello y de tipos de estilo*

Hegel sostiene que todo lo bello tiene tres formas, lo simbólico, lo clásico y lo romántico, incluso en las artes particulares como la arquitectura se halla estas tres formas de belleza, así también en la escultura y la pintura. A la vez, todo arte tiene un devenir, lo que implica un inicio, una plenitud y un declive, lo que en términos generales se trataría del desarrollo de todo estilo. Consiguientemente en cada forma artística particular existe las tres fases estilísticas, por ejemplo el arte simbólico en general, donde se pueden distinguir tres tipos de estilo: el estilo severo, el clásico y el agradable. En el estilo severo domina lo rudo como en las primeras esculturas griegas, en el estilo clásico domina la perfección, luego se pasa a lo agradable que busca seducir, con esto se inicia la decadencia de un estilo.¹²

En su compendio filosófico de 1830 Hegel sostiene que la plenitud de la belleza se encuentra en el llamado Arte clásico, porque en el llamado Arte simbólico o arte de la sublimidad la figura adecuada a lo ideal no ha sido encontrada, es aún como abstracta, el contenido no ha alcanzado aún una forma, es como un puro pensar que se mueve entre todas las figuraciones.¹³ En tanto que en el Arte romántico es otro modo de inadecuación de la Idea a la forma, donde ya no se expresa superficialmente en la figura sino pasa a ser lo más íntimo, su figura es de manera espiritual. Así el arte romántico renuncia a expresar la idea por la figura externa y por la belleza, pasa a una interioridad que se sustrae de su exterioridad.¹⁴

Mientras que la realidad efectiva de lo bello se da en su objetivación o en lo exterior mismo, como se señaló, en tres formas particulares pero que están en una secuencia de progreso, de lo simbólico a lo clásico y a lo romántico.¹⁵

Respecto a los tres tipos de estilo, el severo, el clásico y el complaciente, Hegel afirma que el arte inicia con una tosquedad simple y natural, aparece con artificiosidad y pesadez, generalmente

¹² Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. Madrid, Universidad autónoma Metropolitana / Abada editores, 2006. Dictada en alemán en 1826, apuntes de Friedrich von Kehler. p. 375.

¹³ Georg W. F. Hegel. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas ... Op. Cit.* p. 584.

¹⁴ Ibid... p. 585.

¹⁵ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. pp. 451-452.

con revestimientos y entornos accesorios y fatigosos. "... lo singular oscuramente imbricado y el todo todavía no enlazado en una firme organización interna."¹⁶

En tanto que el estilo artístico comienza propiamente con un primer nivel de belleza, una severidad pero bellamente dulcificada. "Este estilo severo es la abstracción superior de lo bello, la cual se detiene en lo de peso, expresa y representa esto en sus grandes masas, desprecia todavía el encanto y la gracia, deja que únicamente la cosa domine, y sobre todo no aplica mucho celo y desarrollo a las cosas accesorias." Ya que se complace con un efecto general grandioso y su configuración carece de cierta complejidad.¹⁷

El estilo clásico o puramente bello se encuentra intermedio entre la expresión solo substancial y la complaciente. El carácter de este estilo es de suprema vitalidad y de gran belleza serena, su vitalidad existe en todos sus miembros y movimientos, todo en él es expresivo o activo. Además posee gracia, esto es un volcarse hacia el contemplador pero a nivel de agradecimiento nunca de agradar, supera la simplicidad y la solidez por la partición y singularización logrando encanto. De ahí lo elevado del estilo bello, no tiene una intencionalidad particular en su expresión, solo da cuenta de la idea y el alma del todo. "Solo así se mantiene el ideal del estilo bello, el cual no es ni acerbo ni severo, sino que ya se suaviza en la serenidad de lo bello. No se ha violentado ninguna exteriorización, ninguna parte. ... Solo esto da, junto con la profundidad y determinidad de la individualidad y del carácter, el encanto de la animación ..."¹⁸

Según Hegel, el estilo complaciente o agradable se revela con intención distinta a la vitalidad del estilo clásico, donde el efecto de complacer se convierte en finalidad, una transición de lo elevado hacia lo seductor, se busca halagar al sujeto para el cual ha sido creado a través de una multilateralidad de intenciones. En las artes visuales como la arquitectura, desaparece lo simple, lo grandioso a manos de la complacencia, con múltiples ornamentos, torrecillas, pináculos, como en la arquitectura gótica. En su búsqueda del efecto esta fase estilística puede llegar a lo desagradable, forzado, colosal

¹⁶ Ibid..., pp. 452-453.

¹⁷ Ibid..., pp. 452-453.

¹⁸ Ibid..., p. 454.

o bruscos contrastes, como la escultura de Miguel Ángel y el objeto artístico ya no es sosegado, autosuficiente, sereno. Porque la calma y el efecto sobre el espectador deben mantenerse en equilibrio.¹⁹

Una obra de arte, considera Hegel, debe conservar un equilibrio entre la calma y el giro hacia el efecto. A diferencia de la fase o estilo severo, donde la obra se encierra en sí o sin relación con el espectador, o por el contrario, en la fase complaciente, donde el contenido esencial de la obra a través de destrezas y artificios del artista es puesta enteramente al público, sin secretividad alguna, con toda facilidad.²⁰ Al respecto considera que los artistas franceses de su tiempo orientan sus obras hacia lo halagador, lo atractivo y lo efectivista, es decir, hacia un giro frívolo o complaciente con el público, ya que otorgan el valor de la obra a la satisfacción, al interés de ellos. Por el contrario, afirma que los alemanes exigen que el contenido de la obra de arte esté en profundidad para satisfacción del artista y requiere del esfuerzo del público para tratar de apreciarlo.²¹

En síntesis, para Hegel existen tres formas de la belleza, en secuencia progresiva, el simbólico donde se carece aún de una figuración adecuada, el clásico donde la figuración se acerca a lo ideal y el romántico donde se abandona la figuración de lo externo por una interiorización del ideal. Por otra parte de los tres tipos de estilo el severo se caracteriza por su masividad y cierta simplicidad, el clásico por la serena belleza, vitalidad y gracia, mientras que el estilo complaciente por el efecto sobre los espectadores que puede degenerar en lo desagradable. De los tres tipos de estilo considera al clásico como el más elevado, dado su grandiosa belleza, el equilibrio entre serenidad y efecto, que busca la profundidad de su contenido en vez de la frivolidad así su figuración se acerca a lo ideal. Entonces, desde la perspectiva de la valoración artística Hegel es indudablemente un clasicista.

¹⁹ Ibid..., pp. 454-455.

²⁰ Ibid..., pp. 455-456.

²¹ Ibid..., p. 456.

4 *Las artes singulares y la arquitectura*

Señala Hegel que para la búsqueda del fundamento adecuado para la subdivisión de las artes en géneros singulares, no debe tomarse algo externo al fenómeno del arte sino por el contrario, "... debe radicar en el concepto mismo de la obra de arte."²² Y dado que el sentido del arte es el de llevar a representación sensible lo espiritual, a través de las obras artísticas, porque el entorno objetivo o la naturaleza externa no tiene significado espiritual, no posee nada interno subjetivo, entonces no es capaz de expresar más que alusivamente lo espiritual, como los parajes bellos. Pero frente a la naturaleza externa esta lo interno subjetivo, el ánimo humano y la manifestación de lo absoluto. Por ello las artes singulares se articulan a partir de la arquitectura, la escultura hasta las artes que configuran más propiamente la interioridad de lo subjetivo como la pintura, la música y la poesía.²³

Aunque se ha hecho tradicional que para los distintos modos de manifestación de la idea en el arte se tome como fundamento para la subdivisión lo sensible, conforme al material mediante el cual la obra cobra realidad exterior y los sentidos que involucra.²⁴ Pero de los distintos sentidos: tacto, olfato, gusto, oído y vista, no todos tienen la capacidad de aprehensión de las obras de arte, deben ser excluidos el tacto, gusto y olfato. En cambio la vista tiene relación con las obras por mediación de la luz que revela la figura y el color, el oído a través del sonido que aprehende el resonar, a lo que se agrega la representación sensible, en el recuerdo, la conservación de imágenes. De este triple modo de aprehender se fundamenta la conocida subdivisión de las artes en figurativas, sonoras y orales. (Hegel, 1823, 456-57) Entre las dificultades de tomar como fundamentación el aspecto sensible para la subdivisión de las artes está el que no deriva de la concreción misma sino lo hace de un aspecto abstracto.²⁵

La primera de las artes singulares es la arquitectura, porque es donde el material inorgánico aparece con una forma sensible, ya

²² Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 369.

²³ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 458-460.

²⁴ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. pp. 369-371.

²⁵ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 457-458.

no tiene una forma propia sino una que le ha sido impuesta, como las determinaciones de la simetría o la armonía.²⁶ Sin embargo, la arquitectura se encuentra en el comienzo de las artes pues no se ha encontrado plenamente aun la representación para el contenido espiritual, ni el material ni la forma adecuada. Ya que en este primer arte el material utilizado no es configurado del todo espiritualmente sino más por las leyes de sustentación, entonces solo puede ser un reflejo meramente externo de lo espiritual.²⁷ Pero con la arquitectura se inicia a dar forma a lo inorgánico, sin ser todavía esta forma expresión de una idea o del espíritu, pero al significar algo en su forma misma pasa a ser algo espiritual, por ello la arquitectura antecede a la escultura y a la pintura.²⁸

La arquitectura es la inicial, entre las artes singulares, no solo por su existir sino también por deducción conceptual. El poder establecer el inicio de un arte particular para Hegel debe ser a partir de lo conceptual, es decir como primera manifestación de lo espiritual, ya que considera que las conjeturas y datos empíricos dada su facilidad y diversidad deben excluirse, ya que para el inicio de la arquitectura suele indicar una caverna, un tronco, etc. Ya que *"... la primera tarea del arte consiste en configurar lo en si mismo objetivo, el suelo de la naturaleza, el entorno externo del espíritu, y por tanto conformar en lo carente de interioridad un significado y una forma que resulten exteriores a lo mismo, pues estos no son la forma y el significado inmanentes a lo objetivo."* El arte que cumple esta tarea es la arquitectura, antes que la escultura, la pintura o la música.²⁹

La segunda de las artes es la escultura, que tiene por principio y contenido la espiritualidad individual clásica, y donde lo interno y lo espiritual encuentran su expresión en la apariencia corpórea en su ser artístico real. Si bien el material del que se sirve es pesado y espacial pero no tiene que conformarse de acuerdo a las leyes de sustentación y a las condiciones naturales. Su forma la figura humana tiene por contenido la vitalidad de lo espiritual, liberada de los

²⁶ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 371.

²⁷ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 458-459.

²⁸ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. pp. 375-377.

²⁹ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 463-464.

conflictos y los sufrimientos.³⁰ Donde aparece el ideal, el dios como tal, es un arte con una exterioridad más autónoma aunque siempre en tres dimensiones y monocromo al igual que la arquitectura.³¹

La tercera de las artes singulares es la pintura, porque configura la interioridad de lo subjetivo, "... esta transforma por entero la figura externa misma en expresión de lo interno, ... en todo el ciclo de las pasiones y satisfacciones." La pintura se sirve para ello de la apariencia exterior, tanto de la naturaleza como del humano, en la medida en que trasluce lo espiritual.³² Donde lo anímico o lo subjetivo, prevalece en la interioridad, donde lo espacial ya no tiene las tres dimensiones como la escultura o la arquitectura, que ya es una superficie a pesar de su mayor realismo y posee el color.³³

Luego Hegel sitúa a la música, que afirma maneja el sentimiento pero carente de figura, su contenido es la subjetividad espiritual, el ánimo humano o el sentimiento y su material los sonidos, en sus distintas figuraciones como concordes, opuestas, disoluciones, etc.³⁴ Así en la música la subjetividad carece de contenido porque es abstracta además su existencia es fugaz.³⁵

Finalmente emplaza al arte del discurso, que considera como "... el arte absoluto, verdadero del espíritu y de la exteriorización como espíritu. Pues únicamente el discurso puede sustituir, expresar y llevar ante la representación todo lo que la consciencia concibe y espiritualmente configura en lo interno lo suyo propio." Entre las artes del discurso o poesía en general encuentra a la épica, la lírica y el arte dramático.³⁶ La poesía en su calidad del arte absoluto, tiene como soporte el habla, que es donde se expresa plenamente el espíritu. *"Para la representación, el contenido y la exposición, la poesía es precisamente el campo más rico, inconmensurable."*³⁷

³⁰ Ibid..., p. 459.

³¹ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 371.

³² Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 459-460.

³³ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 371-373.

³⁴ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 459-460.

³⁵ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 371-373.

³⁶ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 459-460.

³⁷ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 373.

Las cinco artes indicadas forman para Hegel el sistema articulado del arte real, además están las artes que denomina como imperfectas, como la jardinería y el ballet. Ya que el pensamiento filosófico solo debe identificar las diferencias esenciales y desarrollar la clasificación correspondiente, a pesar de que los géneros artísticos intermedios "pueden ofrecer mucho de regocijo, gracioso y meritorio, si bien en absoluto perfecto."³⁸

Luego de analizar las artes singulares Hegel plantea nada menos que una definición precisa de la arquitectura, conceptualizándola de esta manera "... la arquitectura tiene la determinación de ser el receptáculo circundante del sujeto, el entorno del ideal individual. Esto es la arquitectura clásica. La romántica posee aún algo simbólico."³⁹ Entonces para Hegel la arquitectura en su etapa clásica tiene al menos dos determinaciones, ser un recinto al envolver o al contener al sujeto y a la vez se encuentra configurada o estructurada por la proyección de sus ideales, modelos, etc. Pero cuando la arquitectura pasa a estar dominada por lo simbólico, por el representar o significar algo, estamos ante la etapa romántica de su devenir histórico.

Ante la disputa de los historiadores de que fue primero la construcción en madera o en piedra que se circunscribe solo a la reflexión sobre el material o a la técnica, señala Hegel que lo que verdaderamente importa es la aparición o la conformación del recinto, y "... para que algo así pueda obtenerse, es que algo sólido por si se escinda, se ahueque, o, del otro modo, que las paredes, lo circundante, se compacte y mediante el erguirse de las paredes nazca lo interno."⁴⁰

Luego Hegel señala un segundo momento clave, cuando la arquitectura deja de ser simple envoltura para constituirse en una expresión artística. Ello también es independientemente de si la arquitectura inicial fue la cabaña para vivienda del hombre y el templo como recinto para el dios y la comunidad, o bien, si se comenzó con materiales de madera o de piedra, lo sustancial es que ambas edificaciones son simples medios de un fin exterior, para algo

³⁸ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. pp. 461.

³⁹ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética.* ... Op. Cit. p. 375.

⁴⁰ Ibid..., p. 379.

fuera del arte, las necesidades de los hombres y sus divinidades, cuya satisfacción no atañe al arte bello ni engendra una obra de arte. Sólo cuando además de satisfacer las necesidades de la vida cotidiana, religiosa o estatal, a la arquitectura se le dota de figuración artística y de belleza, atrás quedo entonces su condición de simple medio o envoltura.⁴¹

Agrega que el progreso mismo en la arquitectura hace surgir la diferencia entre fin y medio, separándolos, así la escultura se transfigura en receptáculo arquitectónico en relación con su significado, palacio, templo, etc. Luego hay un tercer momento, en que se reúnen ambos, entonces hay a la vez separación y autonomía. Estos criterios permiten subdividir la arquitectura tanto por especificidades conceptuales como a través de su devenir histórico, en arquitectura propiamente simbólica o autónoma, en segundo lugar la arquitectura clásica donde se despoja de autonomía por una configuración particular de lo espiritual y finalmente la arquitectura romántica, como la arquitectura morisca, o la gótica, donde la arquitectura es un lugar para las necesidades sociales pero a la vez es lo contrario, una figura que se eleva autónomamente despreocupada de aquel fin. Así a diferencia de la poesía o de la música la arquitectura es el arte de lo exterior, entonces la cuestión consiste en determinar si posee en si mismo su significado, o bien es tratada como medio de un fin distinto a ella, o bien, es al mismo tiempo es instrumento y es autónoma.⁴²

5 *Las tres formas secuenciales de la belleza en la arquitectura*

5.1. *La arquitectura simbólica*

Hegel sostiene que todo lo bello tiene tres formas, lo simbólico, lo clásico y lo romántico, incluso en las artes singulares como la arquitectura.⁴³ (Hegel, 1826, 375) Luego considera que la primera forma de manifestación histórica de la arquitectura es la simbólica o autónoma, que es algo sólido que no ha sido escindido,

⁴¹ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. p. 464.

⁴² Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. pp. 465-466.

⁴³ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética.* ... Op. Cit. p. 375.

ni es algo interno conformado mediante paredes, sino que es sólo algo enteramente sólido, con un significado que es su finalidad misma, como el lugar de una divinidad.⁴⁴

Y que la arquitectura simbólica es ante todo una obra de representación espiritual y por ello objeto de veneración, donde la escultura no se ha emancipado de la arquitectura, su finalidad primordial es ser un lugar para la unificación y reunión de los hombres, es decir, algo simbólico. Señala que las obras arquitectónicas de este tipo son generalmente orientales, como la Torre de Babel o el templo de Bel que relató Herodoto, pero este en la realidad no es ningún templo porque no es una morada que envuelva al dios, a su imagen como estatua, ya que es un santuario dominado por una torre maciza de siete plantas. Al igual en las arquitecturas simbólicas de la India, la arquitectura encarna directamente a lo divino, aunque más adelante en el tiempo histórico, pueden pasar a ser o convertirse en templo, es decir, en un tipo de recinto particular.⁴⁵

La arquitectura simbólica no parte de formas predeterminadas como una casa, ya que no tiene ningún contenido fijo, y por tanto ningún tipo de prefiguración.⁴⁶ Mientras que el contenido de la arquitectura simbólica son las intuiciones de individuos o pueblos que sirven de sostén interno, como un punto de unidad de su conciencia. Por ello el fin primario de tales construcciones es la unificación de un pueblo o de varias naciones entorno a un lugar, generalmente el elemento unificador de los hombres son las representaciones religiosas, de ahí el contenido determinado para su expresión simbólica. Luego en la transición a la arquitectura clásica se evidencia al comenzar a contener una morada, es decir, al distanciarse de la escultura.⁴⁷

Hegel deduce conceptualmente que la primera arquitectura simbólica debió ser la que se realizó para unificar a varios pueblos, ya que lo que cohesiona a los pueblos es justamente lo sagrado, entonces este fue el primer contenido de la arquitectura simbólica. Por ejemplo la colosal Torre de Babel en la rivera del Éufrates, es una

⁴⁴ Ibid..., 379.

⁴⁵ Ibid..., 381.

⁴⁶ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. p. 468.

⁴⁷ Ibid. pp. 468-469.

obra simbólica porque en su forma figura lo sagrado, lo que unifica a los individuos. Según la descripción del historiador griego Herodoto, la torre constaba de siete niveles macizos y un octavo y superior nivel el del templo pero donde no vivía nadie. El simbolismo aquí conjetura Hegel debe estar en el número siete de los niveles, que corresponde a los siete planetas y esferas celestes. También hubo ciudades erigidas con tal simbolismo, como la ciudad de Ecbatana de los Medos, que tenía siete murallas concéntricas, cada una más alta que la otra y con los baluartes decorados de siete diferentes colores, las ultimas de plata y oro.⁴⁸

También los templos egipcios son obras de arquitectura simbólica, ya que a pesar de su grandísimo perímetro y de su multilateralidad interna, no sirven de morada, ni de recinto para un dios o a una comunidad, pero sus medidas colosales y carácter masivo entrañan una representación. Tiene construcciones abiertas o sin techo y salas columnarias o con bosques de columnas. Las imágenes escultóricas y en relieve, son innumerables y repetitivas, y dispuestas en series ordenadas, es decir, en una configuración arquitectónica, pero son un fin para sí mismo ya que no soportan arquivoltas, ni techos.⁴⁹ Todas las partes y sus relaciones tienen significados simbólicos y no buscan la proporción o la belleza. En estas grandiosas obras de la arquitectura simbólica, lo espiritual todavía no está aprendido en sus fines y figuraciones externas.⁵⁰

Aunque de las obras de arquitectura simbólica como obeliscos, columnas o figuras divinas por sí, no encerradas en un recinto, devino la necesidad de rodearlas en su totalidad, de hacerles recintos cerrados, aunque son en realidad una aproximación a un templo, ya que son solo muros circundantes sin techo.⁵¹ También la disposición de esculturas, como las esfinges en dos filas, hace una ordenación arquitectónica, así como las columnas tipo mmenones en filas dispuestas exteriormente en los templos, que además sorprenden por lo colosal de sus dimensiones.⁵² Entonces el recinto o espacio interior tiene dos modos de ser, solo mediante muros

⁴⁸ Ibid..., p. 469-470.

⁴⁹ Ibid..., p. 473.

⁵⁰ Ibid..., p. 475.

⁵¹ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 385.

⁵² Ibid..., p. 385.

y abierto al espacio exterior, o bien, además con piso y techo. El empleo del muro de circunvalación está asociado a la necesidad de protección, pero si lo dominante es la cubierta, aparece la necesidad de soporte o sustentación, independientemente de los muros, de ahí nace la columna.⁵³

De las noticias de la arquitectura subterránea de la India y Egipto, que tenía Hegel, le parecieron más formidables y asombrosas que los templos egipcios y observa que en estas excavaciones aparece la necesidad más precisa de un recinto, con paredes y techos donde se coloca a un objeto simbólico. Ya son algo análogo al templo y a la casa. En las cuevas de Mitra se encuentran también bóvedas y corredores, que representan simbólicamente el curso de las estrellas, o bien, los caminos que el alma debe recorrer en su purificación, aunque estos significados se pueden expresar mejor en la escultura que en la arquitectura.⁵⁴

A Hegel le parece una transición más clara o contundente el tránsito de la arquitectura simbólica a la arquitectura propiamente dicha, en los monumentos funerarios egipcios, "*... son obras superiores a todo en belleza y tamaño*", ya que poseen un recinto, el de contener al faraón difunto. Nada menos que la separación de la arquitectura de la escultura, porque en la arquitectura simbólica están aún fusionados. "*Al devenir la arquitectura libre para sí, se rebaja a medio que constituye un recinto, y la forma pasa a ser exterior en sí misma, una forma abstracta, no lo espiritual*". Esto es que la primacía del espacio interior pasa a condicionar la forma exterior, la despoja del significado enteramente simbólico a favor de las determinaciones abstractas, como la línea recta, las formas rectangulares o circulares.⁵⁵

5.2 La arquitectura clásica

La arquitectura propiamente dicha o clásica, según Hegel, se diferencia fundamentalmente de la arquitectura simbólica en que posee una expresión abstracta y ya no sirve así misma por el contrario tiene una finalidad. Su forma exterior atiende a cierta lógica mecánica, mientras que sus proporciones buscan y alcanzan

⁵³ Ibid..., pp. 389-391.

⁵⁴ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. pp. 476-477.

⁵⁵ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética.* ... Op. Cit. p. 389.

la belleza a través de la regularidad. Entre las obras de la arquitectura clásica están los puentes, los gimnasios, los pabellones pero la obra principal es el templo o la arquitectura religiosa griega, que tiene por origen la columna como medio de sustentación y la casa particular griega como recinto, que siempre fue modesta a diferencia de la romana.⁵⁶

Así la arquitectura al emanciparse de lo simbólico es más libre, al no tener que obtener sus formas de la naturaleza, más libre que la escultura al no tener que adoptar una figura humana, ya que la arquitectura clásica inventa su forma y su figuración sin partir de un modelo directo. Pero su ámbito de libertad encuentra también los límites, debido al origen intelectual de sus formas, entre lo abstracto y lo árido.⁵⁷

Algo particular de la arquitectura griega es que para el sustentar emplea como elemento fundamental no a la pared sino a la columna, debido a criterios de belleza. Si bien una columna o una serie de columnas no pueden cumplir la función de cercar, estas son apartadas de la pared y colocadas libremente para sí, siempre cumpliendo con la relación de carga y generando una impresión adecuada, ni demasiado fuerte ni demasiado débil.⁵⁸ Las columnas son las que sirven de sustentación por lo que las paredes cumplen sólo con el servicio de cercamiento del recinto. De lo contrario la representación de las paredes se obscurece y enreda.⁵⁹

Al ser la columna el elemento principal de la arquitectura clásica, Hegel se detiene en un análisis de su naturaleza. Afirma que se distingue del poste por su aislamiento y por estar dotada de basa y capitel, y que estos dos elementos no son contingentes, ya que indican el arranque y conclusión de la columna, es como la raíz y la corola de una planta. Además para poder levantarse sobre el suelo la columna necesita de una basa, aunque en algunos tiempos no se utilizó, esto para dar la impresión de estar hincada en el propio suelo. Mientras que el fuste de la columna afirma, debe ser sencillo con un ligero ensanche en la porción media sin línea recta, a veces

⁵⁶ Ibid..., p. 393.

⁵⁷ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. pp. 486-487.

⁵⁸ Ibid..., p. 489.

⁵⁹ Ibid..., p. 493.

los fustes son decorados con festoneados o se retuercen como en la arquitectura bizantina, pero no son de buen gusto porque no están conforme a fin, por otra parte, el acanalamiento hace ver a la columna más robusta.⁶⁰ Aquí Hegel demuestra una vez más su inclinación por la lógica tectónica de la arquitectura griega que la usa como principio de valoración, lo que a su vez, puede dejar entrever un gusto por la sobriedad de la arquitectura neoclásica que le era contemporánea.

Agrega que “Las columnas como soporte vienen yuxtapuestas, son de naturaleza asociativa, y por eso aparecen esencialmente en series. (Aquí) Lo principal es la eurritmia, la proporción de la altura con la basa y de la distancia entre ellas.” Por ejemplo, si las columnas son robustas la separación se realiza proporcionalmente más pequeña, de uno y medio diámetros a dos, por el contrario, si las columnas son altas y esbeltas no deben estar próximas entre sí, o bien, la anchura de la serie o conjunto de columnas debe ser mayor que su altura.⁶¹ (Hegel, 1826, 397) Esto puede deberse a que el sentido de verticalidad de las columnas es equilibrado al formar como conjunto una proporción horizontal.

La diversidad de los estilos clásicos, asegura Hegel, se hace más palpable en las columnas. Lo primero es la proporción de las columnas, tanto en su grosor, como en su basa y capitel, así como en la distancia entre estas. Ya que por su grosor la columna puede ser pesada o frágil de acuerdo a la sustentación, al acercar o distanciar las columnas aparece la impresión de pesadez o de esbeltez de las mismas, también si hay pedestal o no y si el capitel es alto o bajo afecta el carácter de la columna.⁶²

Entre los diferentes órdenes arquitectónicos, señala Hegel, los griegos son los superiores por su belleza y la correspondencia a su fin.⁶³ En las construcciones primitivas fue la seguridad del edificio el criterio fundamental, por lo que se rehúye a las proporciones más esbeltas y a una ligereza más audaz, por el contrario dominan las formas pesadas como el orden dórico, “... la firmeza y solidez

⁶⁰ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. pp. 396-397.

⁶¹ Ibid..., p. 397.

⁶² Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. p. 496.

⁶³ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 399.

sometida a la gravedad.” Las columnas dóricas frente a las demás resultan ser las más anchas y bajas, dan la impresión de una *virilidad seria*. Además las columnas no poseen base y por capitel un elemento muy simple, esta simplicidad deviene de su proximidad con la arquitectura de madera.⁶⁴

“Ahora bien, si el estilo dórico ya llega al carácter de un solidez complaciente, la arquitectura *jónica* se eleva hasta el tipo de la esbeltez, la gracia y la elegancia, si bien todavía simples.” La altura de las columnas se eleva y se amplía la distancia entre columnas o al contrario para que parezcan más delgadas o esbeltas. Además en la columna jónica se emplea una basa de varias molduras, y el fuste con más estrías y más hondo acalanamiento, lo que le otorga un aspecto ligero, y el capitel gana en variedad y gracia. Lo que demanda un arquitrabe menos pesado y de mayor elegancia, por lo que se reemplazan los triglifos y metopas por figuras de animales y guirnalda de flores.⁶⁵

El estilo corintio parte del estilo jónico, mantiene de este la esbeltez pero lleva a un mayor nivel la decoración, ya que “... expresa una múltiple preocupación por las diferencias agradables en los diversos filetes y pequeñas molduras en las cornisas y vigas en cornisas de canalón, escocías, basas diversamente articuladas y capiteles más ricos.” La columna corintia es un poco menos alta que la jónica pero posee un capitel más elevado que le da esbeltez y especialmente esta más ricamente decorado, como las volutas espirales en sus cuatro lados sobre hojas de acanto. Además la cornisa tiene un canalón más prominente, dentículos y modillones.⁶⁶

En síntesis Hegel considera que el orden arcaico es el etrusco o toscano y no se conserva original alguno de la antigüedad, mientras que el dórico es el más antiguo conservado, donde la relación entre su ancho y altura lo hace poco esbelto, la distancia entre las columnas es corta para expresar su sentido, el de firmeza. En cambio el tratamiento dado a la columna jónica lo hace libre, esbelto y elegante, hay mayor distancia entre las columnas lo que aumenta la impresión de esbeltez. Aunque es la columna corintia

⁶⁴ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. p. 496-497.

⁶⁵ Ibid..., p. 497-498.

⁶⁶ Ibid..., p. 498.

la más esbelta, lo que incluye al capitel, y posee mayor riqueza y esplendor.⁶⁷ Es decir, Hegel observa a lo largo de los sucesivos estilos arquitectónicos griegos, el abandono de la robustez y la sencillez por la esbeltez y riqueza, lo que incluye la proporción de las columnas y el tratamiento de los capiteles.

Hegel considera inadecuado el uso de las semi-columnas o pilastras, a pesar de ser tan antiguas como la arquitectura misma, al mezclar fines opuestos, el de cercamiento con el de sustentación, si bien existen pilastras planas. Ya que los muros gruesos no requieren de columnas para sustentar y las columnas son esencialmente redondas con ello expresa de modo tangible su forma acabada. "La columna debe poner un pie delante de la pared y destacarse de ella independientemente para sí." ⁶⁸

Al considerar el templo clásico como un todo, Hegel señala que "En general los templos griegos dan una impresión satisfactoria, por así decir saciante." Lo que destaca ante todo es la línea recta a lo largo y ancho sin elevarse, hasta el frontis se encuentra dentro de lo ancho. Pero no se elevan desproporcionadamente respecto a su anchura. Entre los antiguos fue principal la anchura, por su firmeza y fundamentación sobre el suelo. La decoración es utilizada sin afectar la impresión de simplicidad, es decir dentro de una hermosa medida. Por el contrario las proporciones y dimensiones se fragmentan y destruyen con decoración grande, discontinua y diversa. Los templos griegos observan una moderada simplicidad, con superficies y líneas sencillas. El uso de columnatas simples y dobles alrededor de los templos indican una delimitación que es franqueable, por donde las personas deambulan libremente, no son enclaustrantes. Y las paredes que delimitan el interior del templo están abiertas hacia afuera. "Y así, pues, la impresión de estos templos resulta también ciertamente simple y grandiosa, pero al mismo tiempo serena, abierta y placentera, pues todo el edificio está más preparado para un estar alrededor, un andar de acá para allá, un ir y venir, que para el concentrado recogimiento interno de una asamblea encerrada por todas partes, separada de lo externo." ⁶⁹

⁶⁷ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 399.

⁶⁸ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 492-493.

⁶⁹ Ibid., 494-495.

Finalmente afirma que la plenitud de belleza se encuentra en el llamado Arte clásico, porque en el llamado Arte simbólico o arte de la sublimidad la figura adecuada a lo ideal no ha sido encontrada, es aún como abstracta, el contenido no ha alcanzado aún una forma, es como un puro pensar que se mueve entre todas las figuras.⁷⁰

5.3 *El interludio entre lo clásico y lo romántico*

Hegel sostiene que la arquitectura romana se singulariza por el empleo del arco y la bóveda, es un interludio entre la arquitectura griega y la cristiana. Este sistema de construcción fue desconocido entre la mayor parte de las civilizaciones antiguas como los egipcios, babilonios, fenicios. Si bien entre los griegos se encuentra el uso del arco pero es muy raramente, debido a la preferencia por la columna y el arquitrabe, ya que con el uso del arco la columna como que se prolonga con ella misma y con ello pierde su propiedad de sustentación.⁷¹ Entre los más extraordinarios edificios de la arquitectura romana está el Panteón de Agripa, dominado por la forma circular y abovedado en forma de semiesfera en referencia a la bóveda celeste.⁷²

Aparte de la novedosa construcción en arcos la arquitectura romana fue muy distinta a la griega, tanto en escala como en carácter. Mientras que los griegos realizaron una arquitectura caracterizada por la simplicidad y la elegancia, los romanos en cambio, además de artificiosos en lo mecánico, su arquitectura era rica y ostentosa aunque de menor nobleza y encanto. La arquitectura romana además fue de múltiples fines, ya que los griegos solo dedicaron la suntuosidad y belleza al arte público a diferencia de su vivienda particular que eran simples, pero los romanos no solo ampliaron el círculo de obras públicas como los circos o los baños, también desarrollaron una vertiente de arquitectura privada como las villas de lujo, con ello abrieron un nuevo ámbito a la arquitectura: la jardinería, llevado a un rico desarrollo espiritual y de buen gusto, como la villa de Lúculo.⁷³

⁷⁰ Georg W. F. Hegel. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas ... Op. Cit.* p. 584.

⁷¹ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. pp. 498-499.

⁷² Ibid... Op. Cit. p. 499.

⁷³ Ibid..., p. 500.

5.4 La arquitectura romántica

Hegel sostiene que la arquitectura Romántica tiene por foco característico a la arquitectura gótica de la Edad media, que es una arquitectura religiosa. Y que la singularidad de esas grandiosas catedrales radica en que están conforme al culto cristiano, tanto en su configuración arquitectónica como con el espíritu interno del cristianismo.⁷⁴ Y que tienen su referencia originaria en la casa pero enteramente cerrada, dado que la devoción se apropia del espíritu personal y se retira del mundo exterior, por ello se consuma en la clausura espacial y prescinde de los pórticos abiertos, tan preciados por los templos griegos. La impresión de la arquitectura gótica es de tranquilidad santa, de aislamiento del mundo cotidiano, de grandeza y excelsitud. Así la luz solar es alejada para dar paso a las velas, las columnas son llevadas al interior pero su finalidad ya es muy diferente, no es la de sustentación sino la de expresar un anhelo hacia lo trascendente.⁷⁵

A diferencia de la arquitectura clásica que mantuvo una sabia moderación en el empleo de la decoración, Hegel observa que en la ornamentación de la arquitectura gótica importo ante todo dar la impresión de que las masas son más grandes y altas, por lo que se seccionan las superficies en formas que impliquen un impulso ascendente y a la vez manteniéndolas en una clara articulación al resaltar las líneas fundamentales. Afirma que "... lo principal de esta clase de decoración radica en no destruir u ocultar mediante la gran cantidad y diversificación de la ornamentación las líneas fundamentales ... Solo en este caso conservan particularmente los edificios góticos la solemnidad de su grandiosa seriedad." ⁷⁶ Así en la arquitectura de la catedral gótica se alcanza la suprema particularización, con la dispersión y multiplicidad, sin dejar que la totalidad se desintegre en contingencias singulares. Lo dividido lleva a la simplicidad del todo, en articulaciones regulares, la subdivisión simétrica dentro de un compendio de euritmia.⁷⁷

⁷⁴ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. p. 501.

⁷⁵ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética.* ... Op. Cit. p. 401.

⁷⁶ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. pp. 508-509.

⁷⁷ Ibid..., p. 502.

Para Hegel la decoración gótica expresa también la naturaleza artística de lo romántico, que busca el retorno a lo ideal, a la interioridad y a la vez lo interno debe reflejarse en lo externo y retraerse. Y dado el material de representación, no queda más que desvanecer la masa, lo masivo, la materialidad sensible que es fracturada y entrelazada, para dar la apariencia de autonomía y cohesión "... y no hay arquitectura por doquier que, dada tan inmensas, pesadas, masas de piedra y el firme ensamblaje de estas, haya conservado sin embargo el tipo de lo ligero y grácil tan plenamente."⁷⁸

La impresión de elevación de la arquitectura gótica es alcanzada ante todo por el delgado grosor de las columnas que rompe con toda proporción, afirma Hegel que parecen más un puñado de varas que se remontan articuladas, y que al enlazarse en lo alto forman el arco ojival, que es también la forma de las ventanas y puertas, que se repiten por todo el templo y que al igual que los adornos contribuyen al carácter de elevación. Además encuentra una impresión de desasosiego, que se genera al no poder observar de un solo la gran cantidad de elementos y formas.⁷⁹

En realidad el impulso hacia arriba, afirma, sustituye la sustentación en la apariencia de un libre asenso, por lo que no puede darse la columna, en su lugar se encuentra el pilar y en vez de la viga transversal lo que sustentan son los arcos, que aparecen como mera prolongación del pilar y que se encuentran en el vértice. El arco ojival, que inicia con un ascenso rectilíneo desde el pilar, gradualmente se curva y da la impresión de ser prolongación del pilar, que al encontrarse con otro se aboveda. La impresión del impulso hacia arriba obliga a que los pilares se hagan delgados, esbeltos hasta llegar a la suave bóveda de arcos convergentes, tal como el ánimo se eleva de la finitud al único sosiego que es Dios. Por ello los pilares no son redondos sino son como un manojo de cañas, que a lo alto se esparcen en múltiples prolongaciones.⁸⁰

Cree Hegel que el templo gótico tiende a lo inmenso porque da cabida a todo un pueblo y a sus diferentes actividades religiosas,

⁷⁸ Ibid..., p. 509.

⁷⁹ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. p. 403.

⁸⁰ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 504-505.

de ahí que el espacio se encuentre subdividido en partes, el del coro se eleva hasta la bóveda generando lo más sublime. Mientras que el tratamiento abocinado de las puertas alude al tránsito de uno hacia sí mismo, además, la combinación de lo grandioso y lo nimio tienen como finalidad conmover la emoción y el sentimiento, así como, la amplitud y el aislamiento del exterior y de la propia luz natural con penumbras, gracias al tratamiento de las ventanas como vitrales y sus escenas edificantes.⁸¹

En la articulación del espacio interior de los templos góticos, lo primero es la diferencia entre el coro, las alas del crucero, la nave larga y los corredores accesorios del entorno. En estos corredores por su lado externo cierran el edificio por muros y del lado interior surgen pilares y arcos ojivales, es decir, no tienen muro; son justo lo inverso a las columnatas del templo griego. A su vez la nave principal asciende a una mayor altura, a veces al doble de las naves accesorias, sus muros en realidad son los esbeltos pilares que devienen en arcos ojivales y luego en bóvedas. Así el todo es dividido y articulado por filas de pilares.⁸²

Entonces el espacio interior del templo cristiano no es abstracto ni vacío, por el contrario es diferenciado y mediado, posee una figuración concreta, ya que “El movimiento, la diferenciación, la mediación del ánimo en su elevación de lo terrenal a lo infinito, al más allá y a lo superior, no serían expresados arquitectónicamente en (la) huera unidad del cuadrilátero.”⁸³

Hegel explica la diferente impresión artística del templo gótico respecto del clásico, ya que el templo griego se caracteriza por una serena apertura, mientras que el templo gótico se encierra dentro de sí con una solemne sublimidad. La arquitectura griega se extiende a lo ancho, por el contrario los templos cristianos ascienden al cielo. La arquitectura clásica compuesta de columnas y vigas hace de la sustentación y la rectangularidad lo principal, por el contrario en la arquitectura romántica la libre ascensión y el remate en puntas, formada por arcos o rectas, diferencia la gravitación de la sustentación. En la arquitectura clásica lo principal es el exterior,

⁸¹ Georg W. F. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. ... Op. Cit. pp. 403-405.

⁸² Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*... Op. Cit. pp. 505-506.

⁸³ Ibid..., p. 504.

las columnatas, que son independientes del espacio interior, mientras que en la arquitectura romántica es el interior del edificio que adquiere la importancia esencial y determina también la forma exterior.⁸⁴

En el templo gótico, a diferencia del griego, la figuración externa está determinada por el interior, "... pues lo externo debe aparecer como un recinto de lo interno." En primer lugar toda la figuración exterior corresponde a la planta de cruz, las puertas de la fachada principal corresponden con los corredores y la nave central, además, por sus diferentes alturas, sus pequeñas dimensiones en relación al templo indican el estrechamiento o contracción del exterior. Sobre la entrada principal se abre un gigantesco rosetón al igual que en las alas de los cruceros. Los contrafuertes si bien son elementos de estabilidad a la vez indican por fuera la división de los pilares interiores. El apuntalamiento del techo y su gablete, todo el remate de pilares y arcos en forma de puntas da la impresión de un bosque que agujas, que diluye toda impresión de recinto.⁸⁵

Finalmente Hegel concluye en su obra de 1830, que el Arte romántico es otro modo de inadecuación de la idea a la forma, donde ya no se expresa superficialmente en la figura sino pasa a ser lo más íntimo, una figuración de manera espiritual. Así el arte romántico renuncia a expresar la idea por la figura externa y por la belleza, es como una interioridad que se sustrae de su exterioridad.⁸⁶

Sobre la superioridad de la jardinería arquitecturizada

Hegel conceptualiza la arquitectura de jardines como la creación de un nuevo entorno, como una segunda naturaleza para el espíritu humano, al transformar arquitectónicamente a la naturaleza misma; como la terraza de Sans Souci.⁸⁷ Por lo que en la jardinería hay que distinguir el tratamiento pictórico del jardín respecto al arquitectónico.

⁸⁴ Ibid..., pp. 502-503.

⁸⁵ Ibid..., pp. 507-508.

⁸⁶ Georg W. F. Hegel. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas ... Op. Cit.* p. 585.

⁸⁷ Georg W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética...* Op. Cit. p. 511.

El pictórico dispone de los objetos naturales de modo libre, en su naturalidad, como una reproducción de la naturaleza y dispone todo lo que deleita de ella como las rocas, valles, bosques, riveras, prados, arroyos serpenteantes y cascadas. Lo que ya había sido comprendido por los chinos, al realizar paisajes enteros, pero esto no es más que una constricción de lo espontáneo, “No hay a este respecto en su mayor parte nada de peor gusto que tal por todas partes visible intencionalidad de lo carente de intención, que tal constricción de lo espontáneo.” Además asegura que se pierde el sentido de un jardín, que es el de servir de paseo, de diversión, en un lugar que no es naturaleza como tal, sino transfigurada para dichas necesidades. Ya que un parque equipado de templete chinos, chalets suizos, puentes, ermitas y otras rarezas, es decir, de galas o atavíos que no ofrecen al alma nada infinito, además resultan pesados y aburridos para el esparcimiento.⁸⁸

En efecto Hegel considera que un jardín debe ser un entorno sereno, que no debe distraer al hombre de lo humano y de lo interno, por lo que valora como superior la ordenación arquitectónica de los objetos naturales, esto es manejados con líneas intelectivas de orden, regularidad o simetría. Asegura que la jardinería de los mongoles y persas seguían más este tipo de jardinería, al contar con salas con flores, fuentes, palacios para la naturaleza lujosa, grandiosa, erigidos para las necesidades humanas. Aunque considera que este principio arquitectónico de la jardinería, lo ha llevado a un mayor desarrollo la jardinería francesa, que planta los árboles en orden como las alamedas o recorta los setos para formar una amplia morada a cielo abierto.⁸⁹

⁸⁸ Ibid..., pp. 511-512.

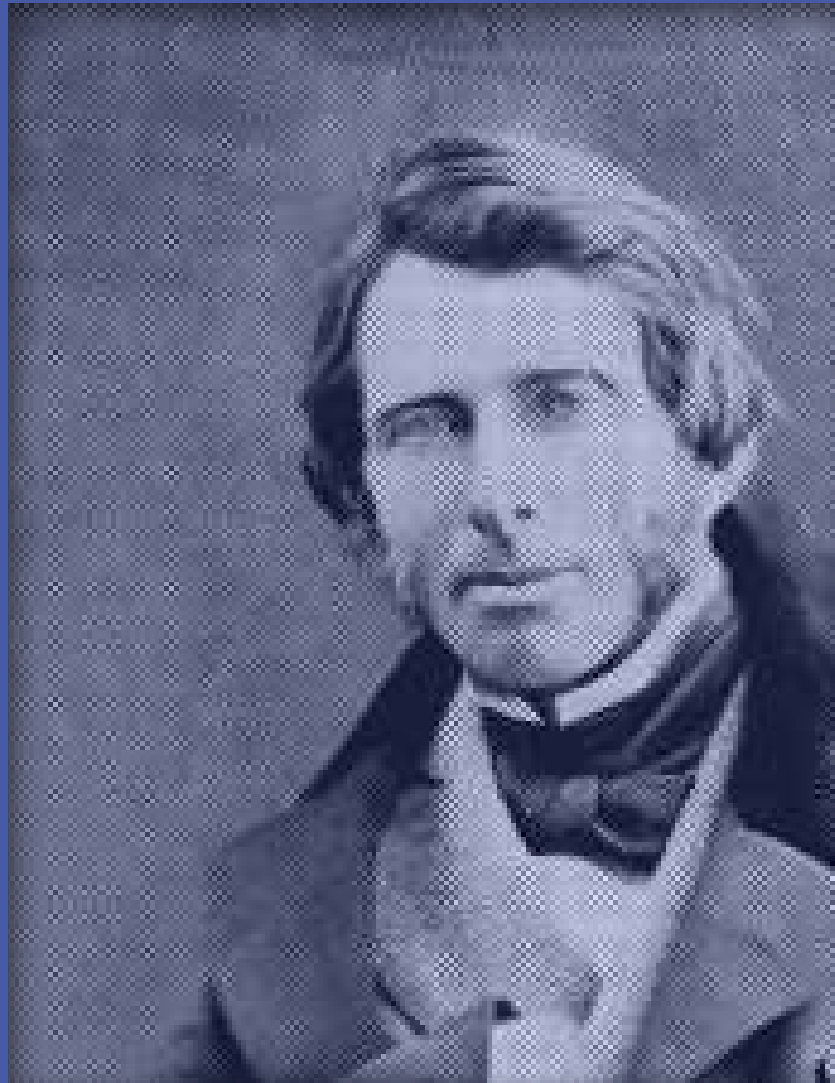
⁸⁹ Ibid..., p. 512.

Georg W. Hegel: la arquitectura, como primera figuración sensible de lo ideal

Capítulo IV

El enfoque y conceptualización
del Romanticismo tardío

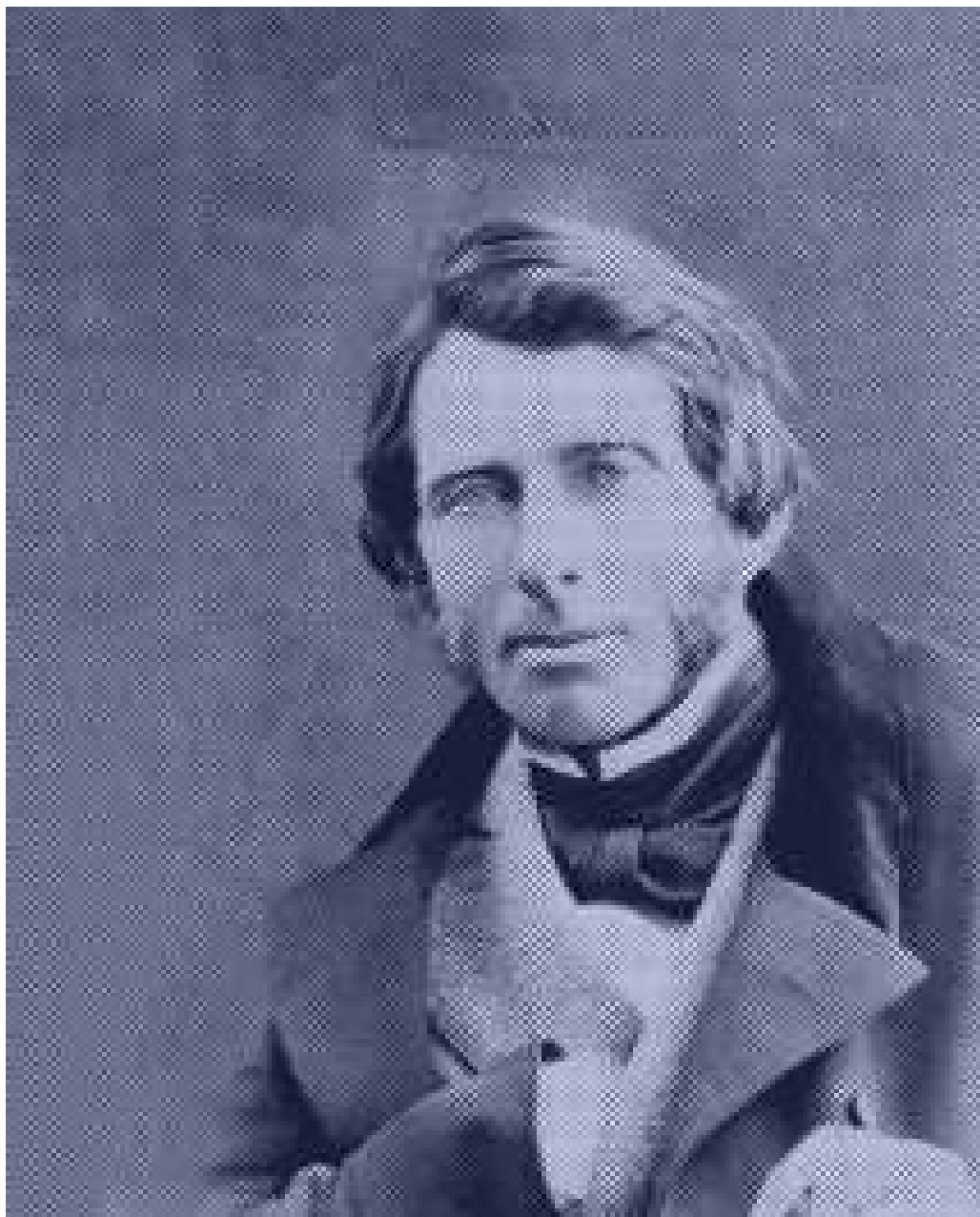
John Ruskin y la arquitectura como
expresión espiritual



Capítulo IV

El enfoque y conceptualización
del Romanticismo tardío

John Ruskin y la arquitectura como
expresión espiritual



Fotografía de John Ruskin de junio 1863,
tomada por William Downey.

"... he enumerado por separado la mayoría de las condiciones del Poder y la Belleza que al principio presente como la base de la más profunda impresión que la arquitectura puede causar en los hombres, pero pido al lector que me permita recapitularlas... Tamaño notable, caracterizado por las líneas de remate simples ... Proyección hacia el extremo superior ... Amplitud de superficie ... Divisiones cuadradas de la superficie ... Fabrica variada y visible ... Sombras profundas y poderosas, ... especialmente en las tracerías perforadas ... Proporción variada en ascensión ... Simetría lateral ... Escultura más delicada en la base ... Ornamentación más exuberante en la parte superior ... Escultura, abstracta en la ornamentación inferior en las molduras ... y figurativa en las formas animales ... Ejecución de ambas en mármol blanco ... Introducción de colores vivos en los diseños geométricos planos ... por medio del uso de los colores naturales de la piedra ..."
John Ruskin, 1849.

1 Apuntes para una biografía intelectual de John Ruskin

John Ruskin fue un importante e influyente pensador del arte y la sociedad del mundo Occidental durante buena parte del siglo XIX y en particular sobre la arquitectura. Nació en Londres en 1819, su vida transcurrió dentro de la era victoriana y con condiciones

económicas muy afortunadas, ya que fue el hijo único y heredero de un acaudalado comerciante inglés de vinos. Creció dentro de un mundo aristócrata lleno de cultura y arte, ya que recibió su educación de mentores particulares donde fue cultivado particularmente en el arte, además del contacto directo con la propia colección de obras artísticas de su padre.¹ También la vida de John Ruskin transcurrió desde su niñez en un ambiente de viajes con su padre, apreciando las catedrales, castillos y ruinas antiguas, los paisajes naturales cuya belleza siempre admiro con entusiasmo.² La fortuna que heredó le permitió sobre todo contar con la libertad y el tiempo para dedicarse de lleno a temas de arte y de reforma social.³

Ruskin contó con una excepcional capacidad de observación de la naturaleza. "A través de sus viajes acrecentó sobremanera sus conocimientos en arte y en ciencia. Comparar, justipreciar, fueron ocupaciones favoritas suyas. Copiaba afanosamente cuadros o estatuas; analizaba, durante largas horas al microscopio, las formas de las flores o de las hojas; se extasiaba en dibujar el perfil de una cornisa o la estructura del glacial de una montaña."⁴ Pero en realidad Ruskin llegó más allá, fue todo un pensador de lo visual. Su objeto central de reflexión fue el mundo de lo visual, trataba de explicar en palabras un discurso no verbal, desde lo natural hasta lo artístico. Aunque creía en la superioridad de las imágenes pictóricas sobre las literarias, a las que le atribuía un alto grado de condensación del intelecto.⁵ El viejo problema platónico de la mirada, ocupa un lugar central en las reflexiones de Ruskin, él se sintió dominado por la fuerza de la visión, pero la mirada elevada más allá de la simple observación, de un ver que está cercano al nivel del pensamiento, lo que ilumina su forma de comprender el paisaje, ya como un

¹ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", en: *Encyclopaedia Britannica Online*. Consultada el 15 de marzo del 2015. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/513091/John-Ruskin/215828/Cultural-criticism>.

² José R. Destefano. "Noticia liminar", en: *John Ruskin, Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires, El Ateneo editorial, 1956. p. 11.

³ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 1 y ss.

⁴ José R. Destefano. *Op. Cit.* p. 16.

⁵ Ignasi de Solá-Morales Rubió. "John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura", en: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1989. p. 10.

intérprete.⁶ Ruskin se considera un verdadero interprete de la naturaleza, de poder comprender la expresión divina que contiene la naturaleza por la influencia que tienen en el ciertas afirmaciones bíblicas del libro de Job y por la tradición que viene del platonismo renacentista y que llega hasta la Inglaterra del siglo XVIII. Lo que en Ruskin además se traducirá en una relación entre arte y moral.⁷

Además de una buena educación John Ruskin fue formado en el evangelismo por su propia madre, quien siempre fue una devota protestante y amplia conocedora de la biblia, lo que dejó una perdurable influencia en la concepción de la vida y de la sociedad de su hijo. De hecho en las últimas décadas de la vida de Ruskin, en su prosa se hizo notoria una voz un tanto profética, llamando a su pueblo a enderezar su devenir por el camino de la justicia.⁸ Así que su formación de joven más que teología fue bíblica y además con cierta discrepancia de la ciencia positiva que se encontraba en ese entonces en pleno auge social. Ante lo que Ruskin se esforzó en hacer ver o encontrar en la naturaleza la existencia de la estructura de la creación.⁹

La apasionada lectura de los textos de la Biblia a los que luego agrego las de Platón fueron las dos líneas de pensamiento que deleitaron y marcaron el pensamiento de Ruskin desde muy joven.¹⁰ De hecho, al considerar que el trabajo artístico ennoblece al hombre ya que su talento y energía están dirigidos a la creación, pero ello queda despedazado cuando el proceso de creación queda sometido a la explotación social y a la obtención de la ganancia económica, lo que constituye una alienación del hombre. En esta concepción gravita una influencia neoplatónica, al considerar como objeto feo el resultado de un trabajo falso y de unas condiciones sociales injustas, es decir, los grados de belleza expresan el nivel político y la social de un régimen productivo.¹¹

⁶ Francisco Jarauta. "Ruskin. El aura de Venecia", en: *Las piedras de Venecia*. Valencia, Consejo general de la arquitectura técnica de España, 2000. pp. XIII-XIV.

⁷ *Ibid...*, p. XIV.

⁸ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 1 y ss.

⁹ Ignasi de Solá-Morales Rubió.... *Op. Cit.* p. 11-13.

¹⁰ Francisco Jarauta. "Ruskin. El aura de Venecia" ..., *Op. Cit.* p. XII.

¹¹ Tonia Raquejo. "Ruskin", en: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor ediciones. p. 440.

Ruskin dio a su vida un sentido trascendental, como escritor procuró una profunda transformación en la vida social y cultural del mundo moderno. Sus ideas adquirieron una gran relevancia e influencia en la Europa de su época, en parte gracias a la alta calidad de su prosa, que es reconocida hasta hoy. Siempre mantuvo a lo largo de su vida una concepción del arte comprometido con la moralización y el bienestar social.¹² Así la honradez y la belleza del gótico representaban para J. Ruskin la esencia de la buena arquitectura ya que procuraban el principio artístico de la verdad, porque los materiales empleados no simulaban ser otros y hasta las partes que no se podían ver eran concluidas con esmero.¹³ Para Ruskin arte y arquitectura son reflejo directo del régimen social que los produjo, aunque también sostuvo que las creaciones artísticas y las corrientes estéticas pueden ser una expresión de rebeldía ante un estado social.¹⁴ Ruskin pertenece al grupo de pensadores del siglo XIX que consideran una relación intrínseca entre las experiencias y los modos de la cultura, en su caso entre los postulados religiosos y morales en la historia humana, orientando su crítica hacia el resguardo moral de la humanidad a pesar del enfrentamiento que ello implica contra la sociedad moderna.¹⁵

Los libros de Ruskin poseían una derivación política, por un lado, un anti-catolicismo, al destacar la independencia de Venecia y su resistencia a la hegemonía del papado de Roma y por otro lado, un anti-industrialismo, al presentar la producción en serie como un proceso social que destruye el espíritu creativo y moral del arte. Ruskin creía en un triángulo sagrado, constituido por la relación entre arte, moral y justicia social.¹⁶

A mediados del siglo XIX J. Ruskin tomó partido en el debate sobre la producción manual o la industrial, muy encendido en ese entonces en Inglaterra. Donde considero a la actividad artesanal de honrada mientras que a la producción mecánica como un engaño, de hecho sostenía que la actividad industrial corrompía a la

¹² Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 1 y ss.

¹³ Tonia Raquejo. "Ruskin" ... *Op. Cit.* pp. 439-440.

¹⁴ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 1 y ss.

¹⁵ Francisco Jarauta. "Ruskin. El aura de Venecia" ..., *Op. Cit.* p. XV y XX.

¹⁶ *Dictionary of art historians Online*, s.v. "John Ruskin" consultado el 15 de marzo del 2015, <https://dictionaryofarthistorians.org/ruskinj.htm>.

actividad artística. En esto Ruskin siguió el pensamiento de Thomas Carlyle quien venía señalando a la industrialización como causante de la deshumanización de las artes, ya que la maquina rompía la relación entre el hombre creador y su obra.¹⁷ En esos momentos la industrialización estaba obligando a cerrar los talleres artesanales y aperturó varios talleres de trabajo manual en Westmoreland, en Laxey, además en las cercanías de su residencia en el lago Coniston habilito terrenos para que los campesinos no tuviesen que emigrar a las ciudades industriales. Y en varias de sus obras escritas, Ruskin cuestionaba fuertemente el maquinismo, el liberalismo económico y al poder económico.¹⁸

Ruskin considera que la imperfección artesanal de la arquitectura gótica era superior a la regularidad de la arquitectura neoclásica y a la estandarización fabril moderna, ya que la creación artesanal permite la libertad creativa y la realización artística del artífice, de ahí su adversidad al movimiento artístico inglés de las artes y oficios de fines del siglo XIX.¹⁹ Así también contra la innovadora obra del Palacio de Cristal del ingeniero Joseph Paxton suscito una enconada crítica, calificándola de “invernadero de pepinos” ya que estaba aferrado a la idea de salvar a las creaciones artesanales del maquinismo industrial imperante.²⁰

El pensamiento de Ruskin se caracterizó por continuar el pensamiento del Romanticismo aunque conciliándolo con aspectos de la modernidad.²¹ Para Nicolas Shrimpton el gran aporte de J. Ruskin al movimiento Romántico fue aplicar los principios de dicho movimiento al estudio del arte.²²

A decir de Francisco Jarauta “Ruskin con su trabajo atípico de historiador heterodoxo y de interprete no menos bizarro, pensará una historia en la que la unidad de las formas de la cultura podía todavía crear un destino humano. ... las que transformaron su lectura

¹⁷ Tonia Raquejo. “Ruskin” ... *Op. Cit.* p. 440.

¹⁸ José R. Destefano. *Op. Cit.* pp. 12-15.

¹⁹ Nicholas Shrimpton. “John Ruskin”, ... *Op. Cit.* p. 1 y ss.

²⁰ Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte, el camino de una ciencia*. Madrid, Akal editores, 1996. p. 126.

²¹ *Ibid...*, p. 123.

²² Nicholas Shrimpton. “John Ruskin”, ... *Op. Cit.* p. 4.

de Venecia en una historia de la civilización”²³ El arte para Ruskin es un medio para comprender la naturaleza, su objetivo entonces no es la belleza sino la verdad, pero una verdad de tipo moral. “El texto de la naturaleza es eterno, permanente. El trabajo del arte es descifrarlo, extraer sus significados.” En esto hay en Ruskin un cierto realismo platonizante y que el mejor instrumento para llegar a la verdad era la imaginación.²⁴ Concluye el reconocido historiador catalán de la arquitectura Ignasi de Sola-Morales que en Ruskin “... el discurso sobre la arquitectura se transforma de formal-compositivo en ético-político ...”²⁵

Fueron dos los grandes campos del arte que John Ruskin trabajo, uno dedicado a la pintura, en el que tuvo como modelo de apreciación al paisajista Turner y que título Pintores Modernos, que alcanzará los cinco tomos para 1860. Y el otro dedicado a la arquitectura, centrada en la ornamentación y la arquitectura góticas.²⁶ Realizo estudios formales en arquitectura en la prestigiada universidad de Oxford, junto con la geología y la mineralogía, a decir de Udo Kultermann: Naturaleza y el arte parecían encontrarse para él en un mismo plano. ²⁷

A mediados del siglo XIX Ruskin se vio muy influido por el redescubrimiento de los pintores del gótico, pero en la arquitectura la revalorización del gótico había ido más allá, al considerársela como manifestación directa del alma romántica. De hecho en 1844, Ruskin participó en el proyecto de una iglesia gótica para unos familiares, su Luna de miel en 1848 fue un viaje por las catedrales góticas del norte de Francia.²⁸ Luego Ruskin viaja por primera vez por Italia, para tratar de superar la tristeza por la pérdida de un amor no declarado, llega a Nápoles y Paestum luego hasta Venecia, lugares que causaron impresiones que dejaran un embeleso sin límites por Italia y que influyeran en su obra hasta el final.²⁹ Realizo con sus propias manos dibujos de frescos, esculturas y detalles arquitectónicos. Se desarrolló

²³ Francisco Jarauta. “Ruskin. El aura de Venecia” ..., *Op. Cit.* p. XV y XX.

²⁴ Ignasi de Solá-Morales Rubió.... *Op. Cit.* p. 15-16.

²⁵ *Ibid...*, p. 28.

²⁶ Tonia Raquejo. “Ruskin” ... *Op. Cit.* p. 437.

²⁷ Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte*, ... *Op. Cit.* p. 123.

²⁸ Nicholas Shrimpton. “John Ruskin”, ... *Op. Cit.* p. 3 y ss.

²⁹ Francisco Jarauta. “Ruskin. El aura de Venecia” ..., *Op. Cit.* p. XII.

en él una dimensión histórica, junto a la naturaleza y al arte. Las impresiones del viaje de Ruskin a Italia comenzaron a sistematizarse a través de conferencias y luego de varios libros.³⁰ Aunque el pensamiento de Ruskin sobre la arquitectura se vio influenciado por el estudio de Robert Willis y su obra sobre la arquitectura de la Edad media, publicada en 1835.³¹

El primer libro serio de Ruskin sobre la arquitectura lo tituló *Las siete lámparas de la arquitectura*, que se publicó en 1849. Al igual que en el libro *Pintores Modernos*, Ruskin ideó una serie de valores morales a los que llamó *Las Lámparas*: sacrificio, verdad, poder, belleza, vida, memoria y obediencia. Con esta obra Ruskin deseaba rescatar el estilo gótico de las manos de exponentes o escritores católicos como Augustus Pugin.³² Luego durante sus frecuentes estadías invernales por Venecia junto a su esposa, fue elaborando una tipología de la arquitectura veneciana, que quedó contenida en una gran obra en tres volúmenes *Las Piedras de Venecia*, publicada entre 1851 y 1853. Esta obra fue producto de laboriosas investigaciones de John Ruskin *in situ*, con visitas personales a los edificios en estado ruinoso. Dedicó una valoración especial a la arquitectura bizantina y gótica y subraya nuevamente su desdén hacia la arquitectura renacentista.³³

Elevó al más alto nivel a la arquitectura gótica al considerarla como fruto de una gran espiritualidad, que era omnipresente en todos los aspectos de la vida social, inclusive en las artes. Por el contrario presentaba a la arquitectura clásica y renacentista como expresión de la corrupción del paganismo. De esta misma forma vio en la época victoriana el empleo del hierro fundido y el creciente funcionalismo en la arquitectura.³⁴ J. Ruskin fue más allá que A. W. Pugin, al llegar a sostener que la arquitectura gótica representaba el espíritu de los pueblos cristianos del norte además de las excelencias de la creatividad y laboriosidad del mundo de los artesanos. Ya que el ornamento gótico fue producto de un trabajo cuidadoso y detenido sin otros fines más que la belleza y su encaje dentro de la

³⁰ Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte, ... Op. Cit.* p. 124.

³¹ *Dictionary of art historians Online*, s.v. "John Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 1.

³² *Ibid.*, p. 1.

³³ *Ibid.*, p. 1.

³⁴ *Ibid.*, p. 1 y ss.

obra, un loable caso modélico para la historia del arte. La honradez y belleza del gótico representaban para J. Ruskin la esencia de la buena arquitectura ya que procuraban el principio artístico de la verdad, es decir, los materiales empleados no simulaban ser otros y hasta las partes que no se podían ver eran concluidas con esmero.³⁵ La interpretación que de la arquitectura de esta ciudad hizo Ruskin, fue desde la perspectiva de un Medievalista político, ya que consideraba que la decadencia de la Venecia medieval se produjo por la irreverencia y la insolencia de la modernidad, llevando a este Estado a la condición de debilidad y superficialidad sociales.³⁶

La poderosa prosa de Ruskin en su libro *Las Piedras de Venecia* motivo la adopción de la arquitectura neogótica en otras culturas y en la propia Inglaterra en particular el gótico veneciano. Al presentar a la arquitectura de la gran potencia comercial marítima del Medioevo como la más apropiada para las edificaciones de la Gran Bretaña moderna.³⁷

Además de sus dos libros las ideas de Ruskin sobre la arquitectura se vieron difundidas con la invitación a dar conferencias en Edimburgo en 1853 y años después en Cambridge, en 1855 inicio una relación con el profesor de Bellas Artes de Harvard quien difundió las ideas de Ruskin en los Estados Unidos. En 1869 Ruskin fue nombrado profesor de arte en Oxford, responsabilidad que mantuvo durante una década, pero las recurrentes crisis nerviosas provocaron su confinamiento en una residencia en el interior de Inglaterra, en el lago de Coniston.³⁸ Como profesor de Historia del arte en la prestigiosa universidad de Oxford, no solo se limitó a enseñar teóricamente las Artes plásticas sino que fundó una escuela de dibujo y un pequeño museo con obras del Tintoretto hasta de Burne-Jones.³⁹ En la tarea de enseñar sus principios sobre el arte, lo hizo tanto a nivel de las elites como de las clases laborales, ya que en el día enseñaba arte en Oxford y por las noches en el *Working mens college*, un centro de enseñanza para la instrucción del proletariado.⁴⁰

³⁵ Tonia Raquejo. "Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 439-40.

³⁶ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 4.

³⁷ *Ibid.*, p. 3.

³⁸ *Dictionary of art historians Online*, s.v. "John Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 1.

³⁹ José R. Destefano. *Op. Cit.* p. 12.

⁴⁰ Tonia Raquejo. "Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 440.

En 1880 John Ruskin retoma sus preocupaciones estéticas con el libro *La Biblia de Amiens*, un intervalo dentro de sus años dedicados a las empresas sociales.⁴¹

El historiador catalán Ignasi Solà-Morales retoma la apreciación de que Ruskin poseía indudablemente una visión pictórica de la arquitectura por el marcado interés en la ornamentación, por su calidad y ubicación dentro de la obra arquitectónica.⁴² Ya durante su vida la predilección de Ruskin por el colorido y la decoración en la arquitectura le habían merecido varias críticas frente al purismo constructivo que predominaba ampliamente desde mediados del siglo XIX en la arquitectura, como poseer una miopía ante los valores centrales de la arquitectura, que serían la tectónica y el espacio.⁴³ También la mirada analítica de Ruskin rara vez se enfocó hacia el conjunto de edificios y los lugares urbanos, poseía una visión muy circunscrita a la arquitectura de la edificación aunque ello era común a la historiografía de su tiempo. Será hasta fines del siglo XIX cuando la historiografía de la arquitectura considerara la situación espacial, tectónica y urbanística de las obras.⁴⁴

En 1854 J. Ruskin funda la *Sociedad para la conservación de edificios antiguos*, esta nueva entidad se ocupó de conservar las edificaciones de tiempos atrás, sin pretender intervenirlos 'científicamente' como era la usanza en aquellos años. Con ello se lograron preservar para la posteridad valiosas edificaciones, por lo que Ruskin pasó a ser considerado como uno de los fundadores del conservacionismo arquitectónico.⁴⁵

A fines de la década de los cincuenta J. Ruskin pasó a dedicarse a los problemas sociales ya que se convenció de que las bases de la cultura occidental estaban en peligro, pasando a cuestionar abiertamente las estructuras de la sociedad inglesa lo que despertó una fuerte reacción social y sus escritos fueron boicoteados por considerarlos sumamente peligrosos. En los últimos años de su vida

⁴¹ José R. Destefano. *Op. Cit.* p. 15.

⁴² Ignasi de Solà-Morales Rubió.... *Op. Cit.* p. 23.

⁴³ *Ibid...*, p. 23.

⁴⁴ Xavier Costa. "Las piedras de Venecia, el libro", en: *Las piedras de Venecia*. Valencia, Consejo general de la arquitectura técnica de España, 2000. p. XXXI.

⁴⁵ Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte, ... Op. Cit.* p. 125.

estaba cada vez más convencido que debía una educación moral y cultural a su pueblo.⁴⁶

Este giro en su vida se debió en parte a la creciente influencia de su amigo Thomas Carlyle. El filo de su prosa se enderezó contra la sociedad capitalista industrial a partir de la indignación moral que despertó el mercantilismo y utilitarismo subyacentes e internalizados tan acriticamente por la sociedad moderna. Así como por cierta dimensión espiritual superior de iluminación en sus reflexiones de arte, cultura y política.⁴⁷ Además de reflexiones en 1854 fundó una universidad para los trabajadores y apoyo financieramente los experimentos de un reformador social Octavia Hill para el manejo de su propiedad. Su patrimonio lo dejó a una obra de caridad fundada por el mismo para el bienestar social, la Cofradía de San Jorge. Varias décadas después sus propuestas de reforma social fueron incorporadas por el gobierno británico como las pensiones de jubilación, la educación universal y gratuita, la mejora a la vivienda popular.⁴⁸

El pensamiento moral y artístico de J. Ruskin mantuvo una poderosa influencia dentro del mundo anglosajón y en parte en el continente europeo durante varias décadas. Pero a finales del siglo XIX, al final de su vida, la corriente esteticista logra condiciones a partir de los años ochenta para imponerse en el pensamiento de Oscar Wilde en literatura, de James Whistler en pintura y de las propias corrientes artísticas de vanguardia, haciendo ver como conservadores y obsoletos los principios de J. Ruskin. En realidad, lo que acontecía era una transmutación de los valores estéticos en pleno fin de siglo.⁴⁹ Así las posiciones de Ruskin, es decir, los fines morales y espirituales que consideraba debería de poseer el arte, así como su teoría naturalista de la expresión visual, pasaron a ser consideradas como anacrónicas y enemigas del emergente movimiento moderno.⁵⁰

Las recurrentes crisis nerviosas que afectaron las últimas décadas de la vida de J. Ruskin provocaron su confinamiento en

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 125-126.

⁴⁷ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 3.

⁴⁸ *Dictionary of art historians Online*, s.v. "John Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 1.

⁴⁹ Tonia Raquejo. "Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 440.

⁵⁰ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 4.

una residencia en el interior de Inglaterra, en el lago de Coniston. Donde contrajo una enfermedad respiratoria a inicios de 1900 falleciendo poco después, sus restos se encuentran en el cementerio de Coniston.⁵¹ El historiador alemán del arte Udo K afirmó que las vanguardias artísticas como el Jugendstil y los escritos programáticos del Bauhaus tienen como referente central al pensamiento de Ruskin.⁵² También en el utopista y diseñador William Morris, en el gran historiador Arnold Toynbee, se menciona que su libro *Hasta que esto dure*, publicado en 1860, influyó en el pensamiento del libertador hindú Mahatma Gandhi.⁵³

El profesor N. Shrimpton considera que Ruskin gradualmente ha venido siendo revalorizado, inicialmente por sus preocupaciones hacia la conservación de edificaciones y los entornos naturales, su lectura de la pintura romántica, la educación artística y la deshumanización de la mecanización de la vida productiva, pero sobretodo como un gran escritor de la lengua inglesa y por su excepcional mirada sobre las creaciones artísticas y naturales.⁵⁴

2 *Una conceptualización de la arquitectura*

La arquitectura es un tipo de arte que comprende y admite como condiciones de su naturaleza las demandas y necesidades corrientes de todo edificio pero que impone a su forma ciertos caracteres virtuosos y bellos, aunque inútiles bajo otros criterios. Así debe entenderse por edificación o construcción solo la reunión y el ajuste entre los diferentes trozos de cualquier edificio o receptáculo de tamaño considerable, pero la práctica de construir no puede considerarse como arquitectura por su sola estabilidad o confort para las personas. Sería un grave error extender a la arquitectura los principios particulares o propios de la construcción.⁵⁵ En la decoración

⁵¹ *Dictionary of art historians Online*, s.v. "John Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 1.

⁵² Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte*, ... *Op. Cit.* p. 126.

⁵³ *Dictionary of art historians Online*, s.v. "John Ruskin" ... *Op. Cit.* p. 1.

⁵⁴ Nicholas Shrimpton. "John Ruskin", ... *Op. Cit.* p. 4.

⁵⁵ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires, El Ateneo editorial, 1956. Traducción al castellano de Carmen de Burgos. Edición originaria en inglés de 1849. pp. 23-24.

arquitectónica las cualidades de la luz y de las sombras concurren a un efecto general de acuerdo con su finalidad, así el ornamento debe cumplir con potencia decorativa y no ser una simple y tosca incrustación.⁵⁶

El arte de la arquitectura realiza y deja obras de mayor tamaño y de apreciación dentro de la vida cotidiana, que implica el trabajo de grupos de hombres, posee una influencia constante sobre la sensibilidad de las personas y su realidad material, a diferencia de la pintura y la escultura que trabajan más con las representaciones o fantasías, por esto mismo su realización demanda de reglas de mayor severidad que en las otras artes y una menor libertad para sus artífices.⁵⁷ Aun así la arquitectura es un arte insustituible por otros tipos de arte, ya que hay parte de los hombres que necesitan del arte de forma cotidiana y omnipresente, el sentimiento y la imaginación artísticas para algunos debe ser directa y sustancial por lo que debe estar ante su mirada e intereses cotidianos, solo la arquitectura cumple con estas condiciones.⁵⁸

La arquitectura se escinde en cinco géneros: religiosa, conmemorativa, civil, militar y doméstica. Este orden al parecer va de lo más espiritual o elevado hasta lo cotidiano o mundano. La arquitectura religiosa, alcanza todas las obras erigidas para el servicio o el honor de Dios, la arquitectura conmemorativa contiene a los monumentos y tumbas, la arquitectura civil alcanza a toda obra levantada por una sociedad en relación a las necesidades o placeres cotidianos, la arquitectura militar comprende a todas las obras de defensa, y la arquitectura doméstica incluye a todas las habitaciones de cualquier tipo.⁵⁹

Otra de las clasificaciones de la arquitectura aunque de menor importancia es la diferenciación de la arquitectura de líneas de la de planos. Por ejemplo, en el templo griego desapareció el muro y

⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁷ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1989. Traducción al castellano y edición anotada de Xavier Costa Guix. Edición originaria en inglés de 1849. p. 239.

⁵⁸ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia*. Valencia, Consejo general de la arquitectura técnica de España, 2000. Traducción al castellano de Maurici Pla. Edición originaria en inglés, Londres, primer libro 1851, segundo y tercer libro 1853. p. 497.

⁵⁹ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, p. 25.

sobresalió la columnata, al igual que en el gótico flamígero francés, mientras que en la arquitectura románica y gótica se dejaron las grandes superficies murales con decoraciones. Siempre es más bella la superficie mansa de un lago respecto a las formas del bosque, un muro liso de mármol que una columnata.⁶⁰

Respecto a la arquitectura más agradable reconoce dos clases, por una parte, la de delicadeza extrema que suscita admiración, y por otra, la caracterizada por una majestuosidad rigurosa, que despierta considerable respeto. Siempre hay arquitecturas intermedias definidas por la belleza o por la fuerza. Lo bello o esplendido en arquitectura proviene de la mimesis de las formas naturales, mientras que el sentido de fuerza descansa en la inteligencia.⁶¹

3 *Los principios analíticos para arquitectura*

El primero de los principios es el relativo al lugar del espíritu, el que debería tener aplicación sobre todos los géneros de la arquitectura aunque en la realidad está más relacionado con la arquitectura religiosa y conmemorativa. Este sentimiento que se ha observado en todos los tiempos es desconocido en la actualidad por los constructores de las edificaciones religiosas.⁶²

Es el que incita al ofrecimiento de los materiales preciosos no por su utilidad o necesidad, en ese sentido resulta como contrario al principio contemporáneo de lo más económico y eficiente. Este sentimiento contiene dos aspectos, por un lado, el de abnegación o el de abandono de las cosas queridas o codiciadas, y el segundo aspecto es el de complacer a lo otro, este es de más utilidad pública a diferencia del primero que es más de carácter privado.⁶³ El lujo en los domicilios particulares es un testimonio de la entrega a las exigencias de las necesidades humanas, este lujo egoísta puede orientarse al servicio de lo sagrado. Resulta incomprensible el sentimiento que da a las salas la mayor suntuosidad y tolera la desnudez y estrechez del templo. Un templo majestuoso ha sido siempre un medio para

⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 97-99.

⁶² *Ibid.*, pp. 25-26.

⁶³ *Ibid.*, pp. 27-28.

acrecentar la piedad al menos de los propios constructores y para la alegría de los paseos diarios, donde los templos se yerguen altos y bellos por encima de todos los techos humildes.⁶⁴

El segundo principio o condición es la calidad del trabajo en la arquitectura, que implica necesariamente un sentimiento justo y vigilante en la realización de una obra, así como el trabajo por amor, con conocimiento y destreza.⁶⁵ De un modo general se encuentran tres tipos de falta de honradez en la arquitectura: la insinuación de una infraestructura o sostén que no es el verdadero, como los pedículos en las bóvedas góticas del terciario. La imitación de otros materiales o de decoraciones en relieve mediante pinturas, como el dorado en arquitectura y que no es oro. Y la utilización de decoraciones fabricadas con molduras o a máquina.⁶⁶ Esta falta de probidad se debe a la separación entre las artes y otros asuntos de la espiritualidad, este tipo de falsedad existe por irreflexión, un primer paso para recuperar la grandeza artística es suprimir estas faltas de honradez artísticas, aunque ello no garantiza la belleza y la originalidad, sólo la honradez.⁶⁷

El arquitecto no está obligado a hacer ver la estructura de su arquitectura, así como el cuerpo humano oculta el esqueleto. Pero un edificio es más noble cuando puede hacer legible a un contemplador despierto su secreta estructura. Como en la arquitectura gótica donde la belleza de sus decoraciones se encuentra realzada al observarse también las principales líneas de resistencia. Un edificio es admirable si nos hace presentir las fuerzas y resistencias de sus columnas y otros sistemas de apoyo subsidiarios.⁶⁸ El engaño con la estructura arquitectónica también proviene de la incrustación de partes que intentan tener un fin tectónico que no poseen. Como el empleo de botareles que de un elemento estructural pasó en el último periodo del estilo gótico a ser decorativo e innecesario simulando una transmisión de empujes.⁶⁹

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 33-36.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 58-61.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 62-63.

Las piedras naturales deben ser el verdadero color de la arquitectura y existen en diversidad, desde el amarillo, el purpura hasta el naranja, además del gris y el blanco, con los que se pueden realizar asombrosas armonías. Por lo que es deshonroso acudir a la pintura externa, la que además con el tiempo se desvanecen, afectando irremediablemente la edificación. "Vale más el edificio durable que el deslumbrante."⁷⁰

La última forma de falsedad en la arquitectura es la sustitución del trabajo manual por el molde o por la máquina, es decir, la mentira de la producción, por ser malo e innoble, dada su falsedad. En el caso del decorado se hace desdeñable que un arquitecto use decorados falsos, es mejor que deje las paredes lisas o desnudas. Así también en el caso de la piedra artificial ya que es fuente de vergüenza y de duda respecto al resto de la obra así como del hierro fundido incapaz de una bella forma.⁷¹

El tercer principio o lámpara es el de la fuerza, para las edificaciones deberían de observarse los despeñaderos grises que despiertan el sentido de inmensidad, los pináculos de piedra que evocan las torres y las imponentes cimas de las montañas. La fuerza y la majestuosidad de las formas naturales dependen de su dimensión al igual que en la arquitectura. Aunque sólo la grandeza otorga a la arquitectura cierta nobleza, pero la belleza requiere de las proporciones.⁷²

Dadas las limitaciones para realizar monumentalidad es posible potenciar las dimensiones de una obra arquitectónica al poder abarcarla toda de una sola mirada, establecer su silueta por líneas continuas, o más aún que no debe contar con una solo línea delimitante visible que vaya desde abajo hasta arriba y de un lado a otro. Ya que si la línea delimitante es interrumpida o rota por algún elemento, como una cornisa o algún retranqueo fuerte, perderá en majestad la edificación al no poder contemplarse con una sola mirada. O más grave aun cuando una parte del edificio queda oculta, lo que no permite darse cuenta de las dimensiones de la obra, como los casos de la cúpula de San Pedro y de la catedral de Florencia.⁷³

⁷⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 78-82.

⁷² *Ibid.*, pp. 100-102.

⁷³ *Ibid.*, pp. 104-105.

La unidad de la superficie arquitectónica es tan necesaria como la extensión de las dimensiones de la altura. Así la altura y ancho de la superficie no debe ser diferente, por el contrario, los monumentos que dan la impresión de mayor bastedad poseen una cuadratura.⁷⁴ Consiguientemente el cuadrado y el círculo son por excelencia las formas de la expresión de fuerza en la arquitectura, y sus formas sucesivas el cubo y la esfera. Así la columna cuadrada y la cilíndrica poseen más sentido de fuerza que cualquier columna de orden alguno, aunque el sentido de belleza y proporción demanda cierta prolongación y trazados continuos. Consiguientemente si se busca un sentido de superficie a de escogerse la forma cuadrada, o por el contrario si se busca la división del espacio a de utilizarse la forma larga. Como ejemplo de una edificación dispuesta dentro de estos dos tipos de formas está el Palacio del Dux en Venecia y mejor aún en la Catedral de Pisa.⁷⁵

El pulimento de los materiales duros otorga a las edificaciones esplendor y cierta sensación de fuerza, como el pulimentado del granito. Pero el costo en esfuerzo y tiempo que ello conlleva mejor sería orientarlo a elevar más la altura de la edificación, para ganar en magnificencia y la piedra puede quedarse en su ruda expresión, como en el caso del Palacio Pitti. En cambio cuando el material es de escasa dureza, como el mármol o la piedra calcárea, conviene hasta dibujar delicadamente sobre sus superficies lisas.⁷⁶ Además el empleo de la curva suave o atenuada es importante, además de su belleza para lograr la presencia de la luz y conferir grandeza a la arquitectura. La capacidad del artífice de ondular suavemente las masas secundarias otorga serenidad al conjunto.⁷⁷

Finalmente respecto a la composición en la arquitectura señala Ruskin que nadie enseña al hombre a componer o a imaginar, ni orientándose por la imitación de las formas naturales, solamente para lograr la majestad de una obra arquitectónica se depende del peso y el vigor de su masa más que del volumen, la sombra, el color o la luz. Todo elemento arquitectónico puede tratarse con un

⁷⁴ *Ibid.*..., pp. 106.

⁷⁵ *Ibid.*..., pp. 106-110.

⁷⁶ *Ibid.*..., pp. 113-114.

⁷⁷ *Ibid.*..., p. 123.

sentido de fuerza, no importa el medio o la calidad de su elaboración media vez halla sencillez y sombra, "... dibujad primero con los ojos del búho y adquiriréis los del halcón."⁷⁸

El cuarto principio se refiere a la creación de la belleza en la obra arquitectónica. Aquí el pensamiento de Ruskin considera que hasta cierto nivel el hombre crea belleza pero luego para lograr su mayor desarrollo acude a las líneas de la belleza que tienen las formas naturales. La belleza del arco romano emula la cúpula del cielo o el horizonte de la tierra, la del pilar cilíndrico del tronco del árbol. Aunque las formas no son sólo bellas por simplemente imitarlas de la naturaleza pero el hombre requiere de su auxilio.⁷⁹ Así la simple imitación de las formas naturales para la decoración arquitectónica resulta ser algo feo, la arquitectura necesita disponer de las mismas en combinaciones adecuadas. "Las molduras de hojas del estilo flamígero son bellas porque ascienden a lo largo de las cavidades, anidando en ellas, guarneciendo los ángulos y rodeando las columnas como lo hubieran hecho las hojas naturales. No son simples imitaciones de hojas naturales, están contadas, regularizadas y arquitectónicamente dispuestas, pero colocadas en una disposición natural, y por consiguiente bella."⁸⁰ Todas las formas bellas deben estar compuestas por curvas ya que no existe una forma natural compuesta por línea recta, aunque en la arquitectura sea necesaria esta línea porque expresa fuerza, pero debe cohabitar con la forma natural de curvas.⁸¹

Existe con la simetría una idea de igualdad y balance de pesos, por lo que la división vertical de los monumentos es importante esta no puede ser de dos, tres o más partes ya que destruyen la equivalencia. "No conozco en Italia más que una torre completamente fea, y es porque está dividida en partes verticales iguales: la torre de Pisa."⁸² Otro principio de la proporción, igualmente simple y abandonado, es que debe constar por lo menos de tres cuerpos. Ruskin ha observado que la proporción vertical es mejor de tres partes y la horizontal de cinco, las que respectivamente se pueden aumentar a cinco y

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 132-134.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 140-142.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 152.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 142-147.

⁸² *Ibid.*, pp. 170-171

siete partes, respectivamente. Más allá de estos límites se cae en la confusión. Una buena proporción lateral se puede observar en las catedrales de Pisa y de San Marcos en Venecia.⁸³ Así la cuestión de la proporción en los templos con frontón y torres, la masa del frontón debe ser la mayor además porque incluye la puerta principal y las dos torres deben estar subordinadas, así como los cuernos de un animal. Por el contrario si las torres se elevan sobre el frontón y pasan a convertirse en las masas principales, se perdería la proporción, a menos que sean desiguales y una de ellas pase a constituir la masa mayor, como las catedrales de Amberes y Estrasburgo. Pero lo más adecuado es lograr una equilibrada relación con el centro al elevar la masa central y enriquecerla con decorados.⁸⁴ Aunque cuando en una obra arquitectónica las decoraciones escultóricas pasan a ser lo más atractivo, se ha perdido el papel del ornamento en la arquitectura que sólo debe ser solo una parte del conjunto. Al sacrificar la fuerza, las luces y las sombras por la escultura, entonces la arquitectura ha pasado a ser un marco o una montura para la escultura. Es conveniente tener el cuidado de colocar la escultura en relación al efecto general y su integración con el resto debe ser el orden de una gradación de abstracción.⁸⁵

La proporción es una cuestión infinita, pero el arquitecto sensible por medio de su vista e inteligencia creará proporciones bellas más dos reglas sencillas, en una composición proporcionada debe haber alguna parte que domine por su mayor tamaño y la unidad del conjunto. "Yo creo que reunido todo lo que se ha escrito sobre la proporción, puede reducirse, para el arquitecto, a la ejecución de esta sola ley: 'tener un gran motivo y muchos otros inferiores y ligar bien el conjunto'."⁸⁶

El quinto principio se refiere a la vitalidad en la arquitectura, Ruskin considera que el alma humana tiene analogías con la creación natural, la más sorprendente son las impresiones de los estados activos y latentes de la materia. "... he querido mostrar que una parte considerable de las características esenciales de la

⁸³ *Ibid.*..., pp. 172-173.

⁸⁴ *Ibid.*..., p. 168.

⁸⁵ *Ibid.*..., pp. 178-179.

⁸⁶ *Ibid.*..., pp. 165-167.

Belleza dependían de la expresión de la energía vital en lo orgánico, o bien en el sometimiento a esa energía de lo naturalmente pasivo e impotente.”⁸⁷

Considera de valor la tosca ejecución y la dudosa simetría, como los capiteles esculpidos descuidadamente o bien con sencillas molduras ejecutadas sin mayor refinamiento, también cierta desviación de la regularidad simétrica, lo que es propio del Románico y del Gótico temprano, con ello se logra atenuar la severidad de las reglas arquitectónicas e introduce la impronta de cierta variedad. Como en el caso del templo de San Giovanni Evangelista en Pistoia, con una galería aparentemente simétrica pero donde no hay dos arcos de la misma altura sino ondulan a lo largo del muro. “Esto es lo que yo llamo Arquitectura Viva. Hay emoción en cada pulgada de ella, dando cabida a todas las necesidades de la arquitectura por medio de claras variaciones de disposición, de proporciones y de organización de la estructura de la forma orgánica.”⁸⁸ Las variaciones en todos los ejemplos que pudieran decirse, no son errores de descuido en la ejecución de las obras, sino el resultado consciente del desprecio u hostilidad contra la precisión de las medidas, se trata de lograr una apariencia de simetría con variaciones sutiles como las que hay en la propia naturaleza. La enérgica vitalidad del flamígero francés fue tan intensa que bien hubiera podido llegar hasta nuestros días.⁸⁹

Una creación hecha a mano siempre se distinguirá de una hecha a máquina, si los hombres trabajan de corazón y con esmero se apreciará siempre la labor manual en el edificio, en unas partes algo de precipitación en otras más dedicación, las cinceladas unas partes con mayor fuerza otras con suavidad. Por el contrario la misma calidad en todas partes resulta, la misma regularidad en todo resulta en algo frío, liso sin sentimiento. La tosquedad logra cierto efecto, un medio de expresión adicional.⁹⁰

Finalmente, el criterio sobre que las buenas escuelas artísticas se caracterizan por la importancia que dan al color, a pesar de sus

⁸⁷ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Costa Guix, ... *Op. cit.*, p. 189.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 194-202.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 205-206.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 209-210.

diferentes calidades, lo que indudablemente es un signo de su vitalidad. El menosprecio que existió en el Renacimiento por el color, fue un signo unívoco de la muerte de esa escuela artística. En los venecianos el color y la decoración llegó a un nivel de maestría y lo aplicaron juiciosamente hasta en sus casas.⁹¹

El principio analítico sexto plantea la cuestión de la presencia de la arquitectura en la historia, cuestión a lo que llama la memoria. Considera que una nación expresa su historia más a través de las piedras o los mármoles de su arquitectura que por sus letras o sus imágenes. “La ambición de los antiguos constructores de Babel estaba bien dirigida para este mundo, pues solo la Poesía y la Arquitectura poseen la fuerza para vencer el olvido de los hombres, y en cierto modo la segunda incluye a la primera, siendo también más poderosa por su realidad: pues no sólo contiene lo que los hombres han pensado y sentido, sino también lo que sus manos han tocado, su fuerza ha obrado y sus ojos han visto a lo largo de sus vidas.” Lo anterior tiene dos implicaciones sobre la arquitectura, una es que la arquitectura se haga para la posteridad y la otra es la de saber conservar la arquitectura de otras épocas.⁹²

Los beneficios que se pueden legar a las futuras generaciones de una obra hecha para la posteridad parten de cuanto más lejos sean nuestros fines en el tiempo más enriquecedor será nuestro fin, todo arte puede medirse con estos criterios. “Por consiguiente, cuando construimos debemos pensar que construimos para siempre. No lo hagamos sólo para nuestro goce ni para nuestro uso presente; que sea una obra por la que nuestros descendientes nos puedan dar las gracias; ... Pues en verdad, la mayor gloria de un edificio no está en sus piedras, ni en su oro. Su gloria está en su antigüedad, ...” La arquitectura es un imperecedero testimonio de los hombres, a diferencia de lo transitorio de la vida humana, porque sobrevive a las épocas ya olvidadas, porque relaciona el pasado con el presente, y es fuente de identidad entre los pueblos.⁹³ “En los edificios públicos el propósito histórico debería estar aún mejor definido.”⁹⁴ Aunque

⁹¹ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia*. ... Op. Cit. p. 156-157.

⁹² John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... Op. cit., p. 219.

⁹³ *Ibid.*..., pp. 225-226.

⁹⁴ *Ibid.*..., p. 223.

el carácter original de la obra arquitectónica se pierde con el paso del tiempo que queda registrado en la propia obra al adquirir una belleza añadida y accidental. Lo pintoresco en la arquitectura se encuentra o se expresa en las manchas, en la vegetación, en las fracturas y más aún en los desmoronamientos y en las ruinas. Ello expresa la antigüedad que es la mayor gloria que puede alcanzar una edificación, su perdurabilidad a través del tiempo.⁹⁵ Finalmente, subrayamos la afirmación a cerca de la perfección en la obra arquitectónica, que se alcanza cuando llega a ser conmemorativa o monumentaria, lo que implica edificar con mayor resistencia y la decoración estar animada por significados alegóricos o históricos, lo que debe alcanzar a la arquitectura doméstica.⁹⁶

El séptimo y último principio aborda la cuestión de la creatividad dentro de los cánones constructivos y estilísticos arquitectónicos, por lo que lo llama como la lámpara de la severidad. A diferencia de la pintura y la escultura que trabajan más con las representaciones o las fantasías, la arquitectura demanda de reglas de mayor severidad que en las otras artes y una menor libertad para sus artífices. Ya que la espontaneidad en la creatividad individual no puede cambiar ni hacer por un lado las tipologías existentes ni las decoraciones tradicionales de la arquitectura de una nación, debe necesariamente observarlos, la creación arquitectónica debe pertenecer a una escuela. Los tipos y elementos de la arquitectura deben ser tan habituales en una nación como la propia lengua o la moneda. El don de la originalidad debe realizarse pero dentro del estilo vigente y para engrandecerlo.⁹⁷

4 *La categoría superior de valoración de arquitectura, lo noble y lo innoble*

Para nuestro autor la categoría superior de valoración de la arquitectura no es lo bello ni lo majestuoso sino es lo noble. En su primera obra considera como características de lo noble en

⁹⁵ *Ibid.*..., p. 228.

⁹⁶ *Ibid.*..., pp. 219-220.

⁹⁷ *Ibid.*..., pp. 240-241.

la arquitectura las líneas sencillas terminales, un impulso hacia lo alto, la extensión de la superficie plana, la división cuadrada de esta superficie, composición variada y visible, contraste de la sombra, la simetría lateral, la escultura delicada de la base, la profusión de adornos en lo alto, la decoración inferior abstracta y en molduras, la escultura completa de animales, el colorido vivo en dibujos geométricos llanos obtenido por piedra de color natural. "Estas características se encuentran más o menos en diferentes edificios, en distintos sitios. Mas todas juntas, todas en su grado relativo, el más alto posible, no existen, que yo sepa, sino en un solo edificio en el mundo: en el campanile de Giotto, en Florencia."⁹⁸ En síntesis "... las cosas que son iguales en varios aspectos, como en su material, empleo o formas externas, son nobles o innobles en proporción a la plenitud de vida de que gozan o de cuya acción queda evidencia en ellas, como en el caso de la arena del mar, que es bella por llevar en sí la huella del movimiento de las aguas."⁹⁹

Pocos años después en la obra sobre la historia de la arquitectura de Venecia sostiene que un criterio rector que se pueda aplicar a la arquitectura de todos los tiempos y lugares para poder establecer si un edificio es bueno o noble. Ello implica determinar cuáles son las principales virtudes de la arquitectura, estas son al igual que en los hombres, que cumpla con sus deberes y que lo haga de modo agradable y elegante. El deber a su vez se compone de dos partes, que defienda del clima y la violencia y que exprese sentimientos o historias, como el caso de los monumentos y los templos, respectivamente. Entonces hay tres tipos de virtudes, las funcionales, las expresivas y las de buen aspecto.¹⁰⁰

Las virtudes expresivas no son exigibles a todo tipo de arquitectura, ya que algunas solo han sido edificadas para la defensa, además que los modos de expresión son muy variados y no están sujetos a reglas sino dependen del sentimiento y de las sensaciones.¹⁰¹ Las dos virtudes de la arquitectura que son ponderables, son la fuerza

⁹⁸ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, p. 191-192.

⁹⁹ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... *Op. cit.*, p. 189.

¹⁰⁰ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁰¹ *Ibid...*, pp. 36-37.

y la belleza. Por fuerza comprendemos la buena edificación mientras que por belleza su adecuada ornamentación. La buena edificación consiste en que el edificio este bien construido en relación con su propósito y sin despilfarro de medios, lo que conlleva conocer la fuerza mayor que puede soportar y su transmisión eficiente. Lo que implica conocer las dificultades y los medios adecuados, es decir, el intelecto del artifice. Pero hace falta aún la demostración de las emociones y los deleites, es decir, la belleza o la ornamentación siempre en equilibrio con la inteligencia o con la estructura de las obras. La ornamentación debe gustar y debe estar correctamente realizada. "Recordad que las cosas más bellas del mundo son las menos útiles: por ejemplo, los pavos reales y los lirios."¹⁰²

Al final de esta segunda obra encontramos que las pruebas para una obra de buena o noble arquitectura. Primero hay que verificar si la obra ha sido realizada por hombres fuertes, que muestre tosquedad, monumentalidad y aplomo, lo que debe coexistir con otras porciones de exquisitez y suavidad. Lo segundo, que posea cierta irregularidad, es decir, que cada parte cumpla con su fin independientemente del conjunto. Lo tercer la variedad en el diseño de sus elementos y ornamentos, como en los capiteles o las tracerías. Finalmente, las esculturas deben ser legibles, interesantes y colocadas en una posición para ser contempladas.¹⁰³

Un arquitecto además de preciso e idóneo debe ser entretenido, nos pueden complacer las dimensiones de un edificio, su exactitud, su idoneidad, por su simetría, la ordenación, en realidad es el placer que la arquitectura siempre ha proporcionado, pero el gran arte no es tan reiterativo, debe expresar cosas nuevas y distintas como el arte literario, no debe repetirse a sí mismo. Un gran arte no es posible a partir de normas o modelos.¹⁰⁴

5 *El estado del espíritu colectivo como determinante de la arquitectura*

En Las siete lámparas sostiene que la valía de la arquitectura depende de dos representaciones distintas, el efecto que le

¹⁰² *Ibid...*, pp. 38-43.

¹⁰³ *Ibid...*, pp. 293-294.

¹⁰⁴ *Ibid...*, pp. 240-241.

transmite la fuerza humana y la imagen de la creación natural. Así la majestuosidad de la arquitectura deviene del sentido del esfuerzo y del dolor de la vida humana, que fácilmente se percibe con la penumbra y el misterio de las formas, mientras que el sentimiento de felicidad se capta en la belleza de las imágenes, que deriva de la expresión exterior de la naturaleza viviente.¹⁰⁵ Mientras que en Las piedras de Venecia individualiza dicha noción, "... el gran principio al que debe subordinarse todo lo dicho hasta el momento: que el arte será valioso o dejará de serlo, solamente en el grado en que exprese la personalidad, la actividad y la percepción viva de un alma humana grande y buena; y en la medida en que pueda expresarla y contenerla con escasa ayuda de la ejecución, y todavía menos de la ciencia. Y si ello no es así, si no muestra el vigor, la percepción y la inventiva de un espíritu humano extraordinario, entonces es una obra despreciable, quiero decir despreciable, en tanto que arte."¹⁰⁶

La condicionante social que Ruskin antepone a todas es la relativa a la fuerza y pureza del espíritu colectivo o individual que a su parecer se trasluce en la vitalidad o la decadencia de la arquitectura, es decir, atribuye a cierto estado espiritual la fuente última de la arquitectura. Veamos, señala que la sabiduría de la vida satisfecha conlleva un estado en el espíritu de serenidad, orgullo y apacibilidad, lo cual es una de las fuentes del poder intelectual en las distintas épocas y de la gran arquitectura, como la de la Italia y la Francia antiguas.¹⁰⁷ Encontramos un ejemplo que señala en la arquitectura gótica temprana y que había sido considerada que tenía su origen en la imitación de las alamedas y las ramas trenzadas de los árboles, pero en realidad la arquitectura gótica surgió del espíritu fuerte, que se tradujo en el levantamiento de sus pilares, muros y techos abovedados, aunque con el espíritu monacal todo se hizo más esbelto y ligero.¹⁰⁸ Luego, la decadencia política de Venecia coincidió con la pérdida de vitalidad de su religiosidad individual, lo que se puede deducir del propio arte veneciano. Ya que el resorte de las ambiciones nacionales y su expansión territorial pasó a ser la ganancia

¹⁰⁵ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁶ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, p. 477.

¹⁰⁷ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... *Op. cit.*, p. 222.

¹⁰⁸ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, pp. 265-266.

comercial particular y la fuerza de sus armas, con ello rompieron con los principios de su propia religión.¹⁰⁹ Una bella ilustración de esta relación entre espiritualidad y expresión arquitectónica la ve Ruskin en el interior de las basílicas italianas contemporáneas a la iglesia de Torcello, que le parecieron más cavernas sepulcrales en cambio en Torcello domina la penetración de la luz en el interior y la sutileza de los diseños de sus detalles y mosaicos. Fue edificada por hombres que sufrían, pero que no deseaban la oscuridad o el misterio de una lóbreguez material, sino buscaban el consuelo, las esperanzas y promesas tangibles de la religión. “Todo es agradable y radiante, y está concebido evidentemente para ser contemplado con ánimo esperanzado, nunca con terror.”¹¹⁰ Así la expresión arquitectónica es un testimonio del auge y caída de las naciones, en general, el arte es un testimonio de la vida social.

En este orden de ideas, señala una noción de método de análisis de la arquitectura. “... No basta con que aparezcan las formas, si no aparecen al mismo tiempo el poder y la vitalidad. No basta con que aparezca el poder, si con él no aparecen las formas. Por tanto, será preciso investigar cada una de estas características, de una en una, y determinar en primer lugar en qué consiste la expresión mental, y en segundo lugar cómo es la forma material de la arquitectura gótica, ... En primer lugar, poder o expresión mental. Es necesario descubrir qué propiedades les gustaban a los constructores góticos, de modo que las expresasen instintivamente en sus obras en tanto que afinidades distintivas de las de los demás constructores.”¹¹¹

El naturalismo como referente ineludible de la expresión arquitectónica

La segunda y última condición de la arquitectura Ruskin la ve en la creación del mundo natural. Considera que lo sublime en la arquitectura se eleva por la asociación o parecido con los objetos naturales que son verdadera y esencialmente sublimes, como las

¹⁰⁹ *Ibid...*, pp. 07-08.

¹¹⁰ *Ibid...*, p. 89.

¹¹¹ *Ibid...*, p. 221.

rocas, las montañas, las nubes o las olas de las tormentas.¹¹² Ya que "... una parte considerable de las características esenciales de la Belleza dependían de la expresión de la energía vital en lo orgánico, o bien en el sometimiento a esa energía de lo naturalmente pasivo e impotente."¹¹³ En las edificaciones debería observarse los despeñaderos grises que despiertan el sentido de inmensidad, los pináculos de piedra que evocan las torres y las imponentes cimas de las montañas.¹¹⁴ Un arquitecto y un artista deberían salir de la ciudad e ir a aprender a las montañas. Un arquitecto y un pintor no deberían de vivir en la ciudad, deberían ir a las montañas para aprender de la naturaleza, para los arbotantes o las cúpulas. Particularmente la naturaleza de la isla de Inglaterra, con sus costas erizadas, montañas de azur, la transformación de las rocas del mar de Normandía en disciplinados campanarios, la profundidad y obscuridad de la caverna del Oreb de Elías en la portada del templo.¹¹⁵

Hasta cierto nivel el hombre crea belleza pero para lograr un mayor desarrollo debe acudir a las líneas de belleza de las propias formas naturales. La forma superior de belleza para la decoración se encuentra en las formas orgánicas y especialmente en las humanas. Así la belleza del capitel dórico depende del ovalo, la curva natural más abundante; la belleza del capital jónico a la subordinación de la línea espiral, una forma inferior. La belleza del arco romano de la cúpula del cielo o el horizonte de la tierra, la del pilar cilíndrico del tronco del árbol. Aunque las formas no son sólo bellas por simplemente imitarlas de la naturaleza pero el hombre requiere de su auxilio.¹¹⁶ Por ejemplo, el refinamiento que alcanzo la arquitectura gótica tuvo como referente el mundo de los follajes y las flores, tal como señala el Génesis, las verdes hiervas son un nutriente, Dios creo los campos, los árboles y las flores para la vida humana, por lo que acudir a las formas naturales es tener como referencia la obra de la creación divina.¹¹⁷

¹¹² John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... *Op. cit.*, p. 228.

¹¹³ *Ibid...*, p. 189.

¹¹⁴ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 100-102.

¹¹⁵ *Ibid...*, pp. 135-136.

¹¹⁶ *Ibid...*, pp. 140-142.

¹¹⁷ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, pp. 266-267.

7 Otras condicionantes y determinantes sobre arquitectura

J. Ruskin a lo largo de sus análisis históricos y reflexiones teóricas reconoce varios tipos de acondicionamiento del entorno natural y físico sobre la arquitectura de los distintos lugares. Una primera consideración señala que la naturaleza o mejor dicho resistencia de los materiales a mano influye en las características de los estilos. En el caso del estilo gótico italiano que depende de la pureza de la línea, se ejecutó con materiales duros y poco alterables, como el granito, la serpentina o los mármoles cristalinos. Mientras que el gótico francés con decoraciones que no dependen de la pureza del contorno sino de la disposición de las sombras, se realizó en materiales que se desgastan como las calizas, el ladrillo o las areniscas.¹¹⁸ Otro caso al respecto de las condiciones del lugar sobre la arquitectura la encontró en Venecia donde la inestabilidad de la cimentación de la ciudad condicionó la ligereza de las estructuras. La edificación busco la menor cantidad de piedras y de materiales en general a diferencia de las demás ciudades donde la macidez de las piedras era sinónimo de estabilidad y seguridad de las edificaciones. "... los palacios tempranos constituían modelos perfectos de gracia y ligereza, y los palacios góticos que les siguieron, aunque el estilo de sus detalles era mucho más macizo, jamás aceptaban más carga sobre su estructura que la estrictamente necesaria en función de su resistencia."¹¹⁹

Además reconoce el condicionamiento por proximidad geográfica, como el caso de Venecia y su accesibilidad a los pueblos y materiales de Oriente, afirma que "Quizás los constructores de los cretáceos valles de Francia y de Inglaterra estén libres de culpa por moldear sus torpes pilastras sobre pedernales rotos y de limo calcinado. Pero los venecianos, que tenían acceso a las riquezas de Asia y a las canteras de Egipto, estaban obligados por lo menos a dar forma a sus soportes utilizando piedras impecables."¹²⁰

Otro tipo de condicionamiento que reconoce J. Ruskin sobre la arquitectura es cierta identidad entre el tipo de naturaleza del

¹¹⁸ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... *Op. cit.*, p. 232.

¹¹⁹ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, p. 304.

¹²⁰ *Ibid...*, p. 149.

lugar y las creaciones del hombre. Considera que las expresiones del hombre se imbrican con las leyes de las tierras que las han visto nacer. Las gemas incrustadas y el jaspe tallado en las columnas fueron ideadas para resplandecer ante las tierras iluminadas y de cielos despejados. Mientras que la fuerza ruda de las condiciones y pueblos del norte extrajo las rocas de los páramos para realizar extrañas animaciones, los delgados arbotantes de hierro y los fornidos muros elevados hasta el cielo oscurecido. La rudeza del trabajo y el salvajismo del pensamiento son propios de la arquitectura del norte, expresan la fortaleza de los hombres alejados de la calidez del sol y de la abundancia de la naturaleza, abriéndose paso entre duras condiciones. Aunque subraya que más que una expresión del lugar lo son de sus principios religiosos.¹²¹

Respecto a condicionamientos de carácter social, podemos mencionar las tradiciones locales artísticas, como la coloración veneciana que llegó a su nivel más alto en las imágenes pictóricas de Tiziano pero sus inicios estuvieron en la utilización de mosaicos de mármoles veteados en los pavimentos de las iglesias en Tocco y Venecia, con hábiles diseños pero particularmente muy bella la de Murano por la diversidad de colores. Es decir, toda una tradición local en busca de lograr la mayor belleza, por medio del color y el diseño.¹²²

8 *Las valoraciones particulares sobre la historia de la arquitectura*

A lo largo de las dos obras analizadas se encuentran valoraciones sobre los distintos tipos de arquitectura a lo largo de la historia, comencemos con los griegos. Señala que las grandes obras arquitectónicas egipcias y griegas se sostienen sólo por la masa y el peso de sus columnas y muros, donde los bloques quedan imbricados uno a la par del otro.¹²³ Pero "... hay en el mundo tres arquitecturas óptimas, y nunca podrá haber otras, a las cuales corresponde cada una de estas tres sencillas maneras de cubrir un espacio, que es la función original de toda arquitectura. Y estas tres arquitecturas son puras exactamente en proporción a la simplicidad y a la inmediatez

¹²¹ *Ibid...*, pp. 224-225.

¹²² *Ibid...*, p. 123.

¹²³ *Ibid...*, pp. 267-268.

con que expresan las condiciones de cubrición en que se basan. ... A) Griega: arquitectura de dintel. B) Románica: arquitectura del arco apuntado. C) Gótica: arquitectura del gablete. "¹²⁴ Aunque de los tres tipos de arquitectura la de Dintel es la peor en relación con el empleo constructivo de la piedra, esta va de Stonehenge hasta el Partenón. "En manos de los griegos es pura. En manos de los romanos es rica. Y en manos de los constructores del Renacimiento es afeminada."¹²⁵

Uno de los dos tipos de relación entre masas de luz e intervalos de sombras, es donde las formas están trazadas por la luz sobre la sombra, como en las columnatas de la arquitectura griega; donde el contraste entre luces y sombras deja un dibujo cortante o de bordes agudos.¹²⁶ Aunque luego en los griegos las formas severas rectilíneas dieron paso gradualmente a las formas curvas atenuadoras de la fuerza de la luz.¹²⁷

La arquitectura dórica griega rechaza lo fantástico y lo vistoso, el modo dórico de ornamentación fue como el ayuno del anacoreta, no admitió para nada lo floral y lo zoomórfico.¹²⁸ La greca es una decoración griega que no tiene referencia alguna con forma natural es meramente artificial, es un encadenamiento de líneas rectas que resulta ser rudo. El ovalo es otra decoración griega, pero es una forma muy común en la naturaleza, pero sin matices y plana o sin sombra en la arquitectura resulta ser vulgar. Todas las formas bellas deben estar compuestas por curvas ya que no existe una forma natural enteramente compuesta por línea recta.¹²⁹

Sobre la arquitectura Románica considera J. Ruskin que con el aparecimiento de la cristiandad, esta arquitectura se apropió del arco romano, adornándolo, recreándolo e ideando un nuevo tipo de capitel. Esta arquitectura fervorosa y bella aunque algo imperfecta fue expresión exacta de la cristiandad de esta época, aunque la caída en la idolatría dio a la arquitectura cierto aire de decaimiento. Este mundo en declive se escinde en dos grandes ramas, la occidental y la oriental, como centros respectivos en Roma y Bizancio, su arte en

¹²⁴ *Ibid...*, pp. 277-278.

¹²⁵ *Ibid...*, p. 278.

¹²⁶ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 117-118.

¹²⁷ *Ibid...*, pp. 118-121.

¹²⁸ *Ibid...*, p. 130.

¹²⁹ *Ibid...*, pp. 142-147.

el Románico cristiano y el Bizantino. Ambas aun bajo la influencia del arte de la antigua Roma pero que habían abandonado el refinamiento del arte pagano, ya que el cristianismo la elevo en sus propósitos y la fantasía de los artesanos le dio formas más brillantes.¹³⁰

Así el gusto de esos arquitectos cristianos realzo la superficie mural por medio de sombras, donde la contemplación de la arquitectura se focaliza en las áreas de luz es decir en las columnas, capiteles y muros. Lo que los romanos lograron más profundamente con los arcos. Pero al agrandarse los vanos en los templos lombardos y románicos como hendiduras arqueadas, devienen la decoración sencilla de los calados. Entonces quedan dominados por las masas de sombra, tanto en su composición como el sentido de la fuerza.¹³¹ Además la tosca ejecución y la dudosa simetría, con los capiteles esculpidos descuidadamente o bien con las sencillas molduras ejecutadas sin mayor refinamiento, a lo mejor para no atraer mucho la mirada hacia una ornamentación menor o para no crear sombras muy fuertes, al igual que cierta desviación de la regularidad simétrica, fue propio del Románico y del Gótico temprano atenuando la severidad de las reglas arquitectónicas e introduciendo la impronta de cierta variedad, dada su pródiga fantasía.¹³² La sencillez de la forma permitió la profusión del color y la suntuosidad, ya que los delicados mosaicos y esculpidos amarfilados de las basílicas románicas parten de formas sencillas lo que permite más belleza de color y suntuosidad del trabajo.¹³³

Entre la arquitectura romano cristiana y la bizantina existen rasgos comunes, estos son: tienen como base los arcos de círculo y con soportes sencillos y proporcionados, los capiteles a semejanza de los romanos al igual que las molduras, las superficies murales recubiertas de imágenes, mosaicos o frescos, además de los símbolos sagrados y de las inscripciones históricas.¹³⁴

¹³⁰ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

¹³¹ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 125-126.

¹³² John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... *Op. cit.*, pp. 194-202.

¹³³ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, p. 94.

¹³⁴ *Ibid...*, p. 19.

A cerca de la arquitectura propiamente bizantina, la referencia principal o casi exclusiva de J Ruskin son los templos y palacios bizantinos que sobrevivieron a los tiempos en Italia y especialmente en Venecia. Considera que el ordenamiento espacial de las edificaciones normandas y góticas limitaba la ubicación de los soportes, a diferencia de la arquitectura bizantina, que por tener muros con diversidad de direcciones contaba con más libertad para insertarlos en su estructura espacial. De ahí la riqueza de sus columnas a diferencia de la pobreza del tratamiento de las superficies de sus muros.¹³⁵ Afirma, que un edificio es admirable si nos hace sentir las fuerzas y resistencias de sus columnas y otros sistemas de apoyo subsidiarios. Por el contrario, la indudable escases de apoyos, la detención en el aire y otras futilidades, como las de la basílica de Santa Sofía en Constantinopla de malabarismos arquitectónicos desdeñables, que la hace ser menos que sublime.¹³⁶

Las grandes superficies arquitectónicas sólo pueden cobrar interés por medio de la ornamentación, ya sea pictórica o escultórica. La arquitectura bizantina se caracterizó por dejar grandes superficies planas que fueron decoradas pictóricamente con motivos zoomorfos, florales o humanos.¹³⁷ Además el manejo de la luz y la sombra alcanzo mayor grandeza y fuerza en la arquitectura de los bizantinos, por el empleo de las gradaciones, lo que asegura poseen los objetos naturales mismos, como las grandes nubes, montañas y árboles. Y que existe una fuerza envolvente y misteriosa, que no se detuvo en la forma acabada, donde la luz y la sombra se difuminan gradualmente sobre las formas curvas extendidas.¹³⁸

Respecto a los palacios bizantinos del Gran canal de Venecia, todos son de arcadas de medio punto con incrustaciones de mármoles, sostenidas por soportes de mármol y muros de ladrillo revestidos de planchas de mármol. Dichas arcadas están divididas en una parte central de mayor tamaño y dos laterales de menores dimensiones. Es decir, el salto más amplio se ubica en el centro y este

¹³⁵ *Ibid...*, p. 149.

¹³⁶ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 58-61.

¹³⁷ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, p. 169.

¹³⁸ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 118-121.

forma una como caja de resonancia, ya que hay una gradación de las dimensiones a simple vista. "... suficientes para mostrar el aspecto principal sobre el que quiero insistir: a saber, la sutileza del sentido de la proporción ..." ¹³⁹ Estas galerías centrales o logias abiertas posibilitaban un gran paso de la luz al interior. "Y las proporciones generales del edificio eran esbeltas, ligeras, agradables en el más alto grado, aunque en realidad el edificio no fuera gran cosa más que un agregado de soportes y de arcos." ¹⁴⁰ Los fustes de las columnas y toda la fachada eran de mármoles veteados de coloración variada. Los capiteles y las esculturas de finas formas eran de mármol blanco puro, que en los palacios más ricos tenían un fondo de mosaicos dorados y en los modestos de mosaicos azules, todo con archivoltas de colores más oscuros, casi siempre bermejo y verde. ¹⁴¹

Todos los principios de variedad de los artífices de la arquitectura bizantina seguro no los tenían en mente. "Creo que construyeron con su sensibilidad, y que a ella se deben esta maravillosa vida, variación y sutileza que impregnan cada una de sus partes, ..." ¹⁴²

Sobre la arquitectura árabe nos encontramos con las siguientes consideraciones. Esta partió de ciertas semejanzas con la arquitectura bizantina, luego se le introdujeron características de la arquitectura de Persépolis y en sus columnas y capiteles influencia de la arquitectura egipcia. El impulso de excitación llevo a que se apuntaran las arquerías y se enroscaran con extraños follajes, mientras que la ornamentación se despojó de elementos zoomorfos y pasó a concentrarse en los puntos de mayor interés. La cúpula se realizó con mayor exquisitez al igual que en los innovadores minaretes. ¹⁴³

La decoración arquitectónica de la arquitectura árabe se caracterizó por la ausencia de mimesis y por un abstraccionismo naturalista. Debido a que al tener prohibida por cuestiones

¹³⁹ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, pp. 184-188.

¹⁴⁰ *Ibid...*, p. 193.

¹⁴¹ *Ibid...*, pp. 210-211.

¹⁴² John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... *Op. cit.*, p. 205.

¹⁴³ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, p. 19.

religiosas la ornamentación con formas zoomorfas y su falta de reproducción de las formas arbóreas y florales, la llevo a un alto sentido de abstracción, lo que sumado a la brillantez de sus colores, a la delicadeza de sus proporciones y a la complejidad de sus dibujos geométricos, le permitió componer artísticamente con ventajas respecto a la coloración y las proporciones. "No sabían imitar una concha marina, pero fueron capaces de construir cúpulas"¹⁴⁴

La imaginación occidental tuvo como referencia los hechos naturales o históricos, y en el gótico se afirmó más en el naturalismo por la identificación de sus artesanos por las formas del mundo vegetal, mientras que la imaginación oriental se concentró en la armonía de las formas y de los colores, es un cierto sensualismo.¹⁴⁵ Las innumerables fantasías de la arquitectura árabe mediante el uso de líneas abstractas fueron expresión de un espíritu ardiente y fantasioso. Su abrumadora creatividad llevo a su arquitectura a indomables encantos dejando a un lado la pureza de sus edificios, su inconsistencia la hizo evanescente.¹⁴⁶

La arquitectura gótica es uno de los temas centrales de la reflexión y la admiración de J. Ruskin y considerado su mayor aporte a la historia de la arquitectura. De hecho llego a considerar a las catedrales góticas como los últimos testimonios de la fe y el temor de los pueblos todo expresado en las bellas fachadas llenas de diversidad de mosaicos, las multitudes de esculturas sombrías, las arcadas de las portadas, las entrelazadas rosetas, la luz de los laberintos de ventanas, las múltiples masas de pináculos y torres con diademas. Lo entiende como los objetos de sacrificio de sus arquitectos, donde todo peso, pero de ellos queda una recompensa, el testimonio de su adoración.¹⁴⁷

Sostiene que el término gótico fue empleado para designar a una arquitectura de los pueblos del norte y conllevaba la noción de lo bárbaro. Por su expresión de severidad y tosquedad a diferencia de la arquitectura de los pueblos del sur y del oriente. Pero ha sido

¹⁴⁴ *Ibid...*, pp. 67-68.

¹⁴⁵ *Ibid...*, pp. 247 y ss.

¹⁴⁶ *Ibid...*, p. 68.

¹⁴⁷ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 47-48.

la labor de los historiadores y los arquitectos del siglo XIX mediante la cual la arquitectura gótica ha sido revalorizada, dada la magnífica mecánica de sus obras y la sacralidad de sus espacios.¹⁴⁸

Las obras arquitectónicas góticas poseen diferencias de rasgos y características entremezcladas, pero algunas otras poseen solo algunos de estos rasgos por lo que no pueden ser considerados como góticos. Solo los arcos apuntados no caracterizan al gótico, ni los contrafuertes, ni los techos abovedados, etc., pero cuando todos esos están en una sola obra si constituyen este estilo arquitectónico.¹⁴⁹ Aunque la arquitectura gótica de la mayor calidad debe concluir la cubierta en un gablete y cuya pendiente sobresalga por encima de los muros, de lo contrario la obra no es un gótico puro. Además las ventanas y puertas deben ser de arcos apuntados siempre coronados por gabletes. Los arcos deben contar con ápices o aberturas foliadas. Todas las arquerías, tanto de ventanas como de puertas, deben contar con soportes reales, es decir, basas y capiteles.¹⁵⁰

Una característica clave de este estilo fue la invención de múltiples formas y más allá aún con la renovación de dichas formas, con ello rompió el principio servil de la reiteración de determinadas formas normalizadas. Así el arco apuntado no solo fue una variante del arco de medio punto sino además se inventaron muchos tipos de arcos apuntados. Al igual que los soportes agrupados eran una variante del soporte aislado sino además permitió muchísimos tipos de agrupaciones por la modificación de sus proporciones. También el invento de las ventanas con tracerías posibilitó infinitos modos de tratamiento.¹⁵¹ En las mejores escuelas de la arquitectura gótica las variaciones o cambios fueron más ligeros y suaves, al combinarlos con cierta dosis de monotonía resultaban más agradables. Por el contrario en las corrientes barbarás se caracterizaron por lo fantástico y lo reiterado.¹⁵² La arquitectura gótica reservaba un principio para los ángulos de sus edificaciones, al ser suavizado y enriquecido con

¹⁴⁸ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, pp. 222-223.

¹⁴⁹ *Ibid...*, pp. 219-220.

¹⁵⁰ *Ibid...*, pp. 292-293.

¹⁵¹ *Ibid...*, pp. 241-242.

¹⁵² *Ibid...*, p. 245.

el empleo de esculturas, logrando una delicadeza formal en lugar de la dureza del ángulo, por medio de arbotantes, torretas o nichos con esculturas. De hecho, en el caso del palacio Ducal la ornamentación principal se concentra en sus ángulos.¹⁵³

Respecto a la gran diferencia de efecto exterior de la arquitectura del sur y del norte, considera que el efecto global de la arquitectura del sur depende del gablete plano, por el contrario dicho efecto en la arquitectura del norte depende del gablete agudo. Esto es que en Italia hubo el predominio de los techos planos mientras que en los países del norte lo fue de los gabletes y agujas puntiagudas. Señala además que la diferencia entre el gablete románico y el gótico estriba en que el ángulo del primero es obtuso y el segundo agudo, es decir, una diferencia de pendiente del gablete.¹⁵⁴

La asociación que se hace a lo sagrado de los arcos apuntados y los techos con aristas en el mundo moderno, pero en su época fueron construidos no sólo para los templos sino también para todas las residencias señoriales, los arcos apuntados se empleaban en todas las puertas de la tiendas. Se ha sustituido la mejor arquitectura de nuestras ciudades por edificaciones sin belleza y significado y sólo han quedado las iglesias con su grato efecto sobre nuestro espíritu. El gótico nunca fue un estilo exclusivamente eclesiástico ya que era utilizado por todo el mundo.¹⁵⁵

El cambio más radical dentro de la arquitectura gótica fue la alteración de la línea de masa de la decoración. Ya que con los progresivos calados de los ventanales, estos se fueron vaciando hasta llegar a delgados o delicados trazados, como en los rosetones. Lo que desvió la atención de la piedra hacia la luz y toda la arquitectura se tornó en un sinnúmero de ordenadas líneas paralelas y gallardas. Al llegar a este punto la edificación dejó de ser rígida e inflexible, perdió su condición de obra de piedra, se sacrificó la expresión de los caracteres del material, una suposición de ductilidad, comparándose al tronco y las ramificaciones de un árbol. Con lo cual se llega al engaño, lo que es fatal, al negar a la materia su peso y fragilidad.¹⁵⁶

¹⁵³ *Ibid.*, p. 373.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 280-281.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 165-166.

¹⁵⁶ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 85-89.

Las columnas en el gótico llegaron a tener proporciones bellas y complicadas a la vez, aunque la fantasía hizo que las molduras de los arcos tuvieran la apariencia de nacer de los pilares y luego se trazaron curvas por todos lados, algunas fueron cortadas cuando se sobrecargaba el sitio de la confluencia. Este es un sistema engañoso que comenzó a avasallar al gótico alemán y terminó por abatir al gótico francés. El que llegó al aplastamiento de las arquerías, el adelgazamiento de los pilares, la pérdida de encanto de la decoración, la moldura y la incongruencia de la foliación. Así el gótico perdió su fuerza, sus principios, su unidad y composición ante el empuje de las innovaciones, su propia verdad quedó ultrajada.¹⁵⁷ A diferencia de los arquitectos del norte, atrapados por la multiplicación de los calados, los arquitectos italianos agregaron elegancia a la decoración, pero este refinamiento llevó al lujo, con lo cual se abrió el camino para el asalto del estilo renacentista.¹⁵⁸

Finalmente, J. Ruskin considera que la arquitectura gótica es flexible a cualquier función, que es resistente al paso del tiempo, a que es sencilla y festiva, que da cabida a todas las facultades de los artesanos y que desde su nacimiento ha sido cristiana, pues aconseja su empleo para las futuras residencias, templos o palacios, es decir, para todo tipo de edificios civiles y religiosos. Cita como ejemplo el caso de la iglesia de Mr. Hope en Margaret Street, Portland Place.¹⁵⁹

La arquitectura Renacentista en el pensamiento de J. Ruskin. Considera que todo inició con "... el efecto del repentino entusiasmo por la literatura clásica, que fue tomando fuerza de hora en hora durante el siglo XV, consistió, en lo que se refiere a la arquitectura, en el abandono de todo el sistema de la ciencia gótica. El arco apuntado, la umbría bóveda, los soportes agrupados, la aguja apuntando hacia el cielo, todo esto fue rechazado. Y dejó de aceptarse cualquier sistema estructural que no fuese la viga horizontal colocada entre dos pilares por encima del arco de medio punto, con soportes de sección cuadrada o circular, una cubierta con un gablete bajo y un frontón ... y finalmente la cúpula y, en el interior, la bóveda de cañón."¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ibid.*..., pp. 91-94.

¹⁵⁸ *Ibid.*..., p. 129.

¹⁵⁹ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, pp. 498-499.

¹⁶⁰ *Ibid.*..., pp. 453-454.

Los arquitectos del Renacimiento se dirigieron contra el gótico degradado, iniciando por la exigencia de la perfección, el gusto y el refinamiento exquisitos que venían cultivando los grandes pintores y escultores, lo cual obtuvo una rápida aceptación y resonancia, fue visto como un movimiento saludable.¹⁶¹ La exigencia de perfección a cualquier precio del renacimiento indujo a los artesanos góticos a convertirse en copistas o imitadores de obras modélicas, apagándose su inventiva y fogosidad por aceptar la exigencia del método y los acabados, con ello extraviaron su alma. Ya que en la época gótica aunque de modo tosco pero podían expresar su inventiva pero al pasar a copiar modelos muy logrados el artesano renunció a sus otras capacidades.¹⁶²

Las formas bajas del Renacimiento como una nueva moda imperante gradualmente destruyeron los colores alegres, la gracia y la sana inventiva de la arquitectura gótica. En este vacío emergió la pintura de paisaje como único medio para procurar satisfacer la capacidad de disfrute que había quedado proscrita en la arquitectura y la escultura. "Y las sombras de Rembrandt y el salvajismo de Salvator atraieron una admiración que dejó de estar permitido hacia lo sombrío o lo grotesco de las naves góticas."¹⁶³ A juicio de J. Ruskin, la severidad y el refinamiento de los palacios renacentistas los hizo poco atractivos.¹⁶⁴

Finalmente en cuanto a la historia de la arquitectura J. Ruskin se refiere a la arquitectura de su propio tiempo en términos bastante críticos. Señala que la arquitectura de los últimos siglos ha sido pequeña y mezquina, torpe y sin cuerpo, excepto en los castillos, que contraste con los arcos altivos y los coronamientos regios de las portadas de los templos de Abbeville, de Rouen y de Reims, con los pórticos de bóveda sombría y pilares retorcidos de Verona. Para ya no hablar de la arquitectura doméstica y del dominio de la fealdad y de la exactitud en las ciudades comerciales. Mientras no se recupere el sentido de amplitud, de desahogo necesario, el de dar profundidad

¹⁶¹ *Ibid...*, pp. 451-453.

¹⁶² *Ibid...*, p. 454.

¹⁶³ *Ibid...*, p. 497.

¹⁶⁴ *Ibid...*, p. 297.

a los vanos y espesor a los muros, no podemos esperar más de los arquitectos acostumbrados a la estreches y a la precipitación.¹⁶⁵

También considera que la proporción y las normas de la construcción están basadas por entero en los materiales empleados, que a inicios del siglo XIX son la arcilla, la piedra y la madera, así la reciente introducción del hierro requiere un nuevo código de leyes arquitectónicas. Pero que una fuente de dignidad de la arquitectura deviene de su propia historia, de la duración de sus estilos, por lo que aconseja preservar los materiales y los principios del pasado, así el hierro no debe ser considerado para lo arquitecturable, consiguientemente las estaciones ferroviarias no deben ser consideradas arquitectura.¹⁶⁶



La concepción de arte urbano

La valoración de J. Ruskin tiene sobre la urbanística es desde la perspectiva de la estética clásica, es decir, la cuestión de lo bello. No es la arquitectura monumental la que hace bella a una ciudad, sino la mayor parte de su conjunto es decir, la arquitectura doméstica. Además, valora la cuestión de la antigüedad y su valor patrimonial, así como el aislamiento o la intimidad en los lugares citadinos. Así el paisaje urbano antiguo será nuevamente el centro de su atención y admiración.

En su primera obra dedicada formalmente a la arquitectura nos encontramos con varias afirmaciones al respecto, lo que ha hecho a las ciudades bellas no es la decoración de sus palacios sino la delicadeza de sus viviendas más sencillas en sus períodos memorables, ya que el lujo de los palacios aislados no da razón suficiente del atractivo de las ciudades bellas. En Venecia la pieza arquitectónica más fina es una casa pequeña al comienzo del Gran Canal, otros edificios delicados se encuentran son también de pequeñas dimensiones y situados en canales menores y alejados.¹⁶⁷

¹⁶⁵ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción Carmen de Burgos ... *Op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁶⁶ *Ibid...*, pp. 63-64.

¹⁶⁷ John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Costa Guix, ... *Op. cit.*, p. 222.

Como es sabido en sus inicios la industrialización derribo muchos espacios y edificaciones en las ciudades, lo que era visto como símbolo de progreso y aplaudido ampliamente. Pero J. Ruskin señala al respecto que el orgullo de la ciudad no reside en la destrucción de la arquitectura antigua para hacer plazas majestuosas o bulevares arbolados, ni siquiera para realizar una calle agradable o un muelle abierto, eso sólo es propio de las masas. Y siempre habrá alguien que buscando la intimidad busque otros lugares para conocer y contemplar.¹⁶⁸

En su segunda obra formal sobre la arquitectura, J. Ruskin amplió su apreciación urbanística ya que pasa a valorar la unidad formal del paisaje urbano y la belleza a un nivel más refinado. Veamos, "Las tracerías flamígeras que ornamentan la fachada de la catedral de Rouen tuvieron en su día sus parejas en las ventanas de todas las casas de la plaza del mercado. Las esculturas que ornamentan los pórticos de San Marcos tuvieron en su día su copia en los muros de todos los palacios del Gran Canal."¹⁶⁹ También hace ver que además de San Marcos se encuentran en la ciudad muchos edificios bizantinos afinadamente armónicos entre ellos, con sus incrustaciones y molduras, que dan idea de la primera apariencia de Venecia, que fue muy diferente a la de sus años, como influencia de la arquitectura bizantina en la Italia oriental durante los primeros siglos del primer milenio.¹⁷⁰ Finalmente, lleva la valoración del paisaje urbano a un nivel de belleza refinada y de originalidad, al considerar que la magnificencia de las calles de Venecia del S XII y XIV fue fruto de la fantasía, la profusa belleza y el mejor acabado de sus edificaciones, lo que distinguió a las calles de Venecia de las demás ciudades medievales, porque el arte en los países nórdicos estaba bajo las ordenes eclesiásticas, ahí la arquitectura doméstica se desarrollaría hasta entrado el siglo XV.¹⁷¹

¹⁶⁸ *Ibid...*, p. 235.

¹⁶⁹ John Ruskin. *Las Piedras de Venecia...*, *Op. cit.*, p. 166.

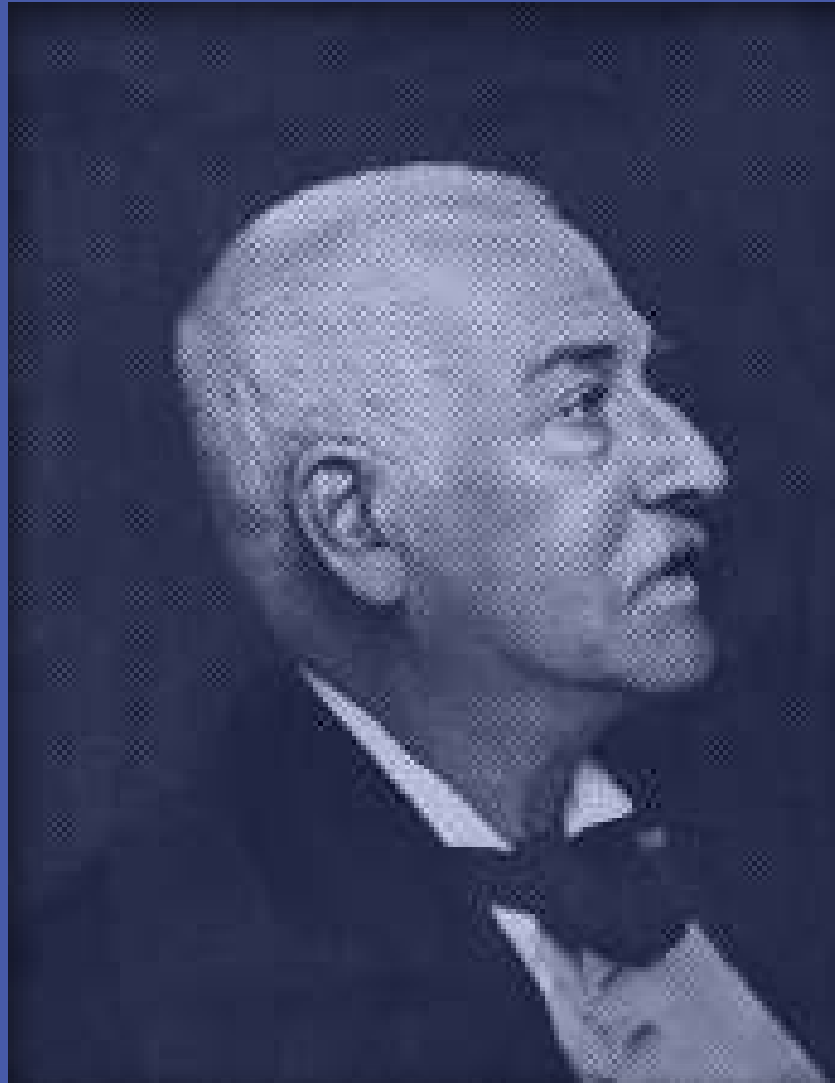
¹⁷⁰ *Ibid...*, p. 183.

¹⁷¹ *Ibid...*, p. 441.

Capítulo V

El enfoque y la
conceptualización de la
Historia cultural

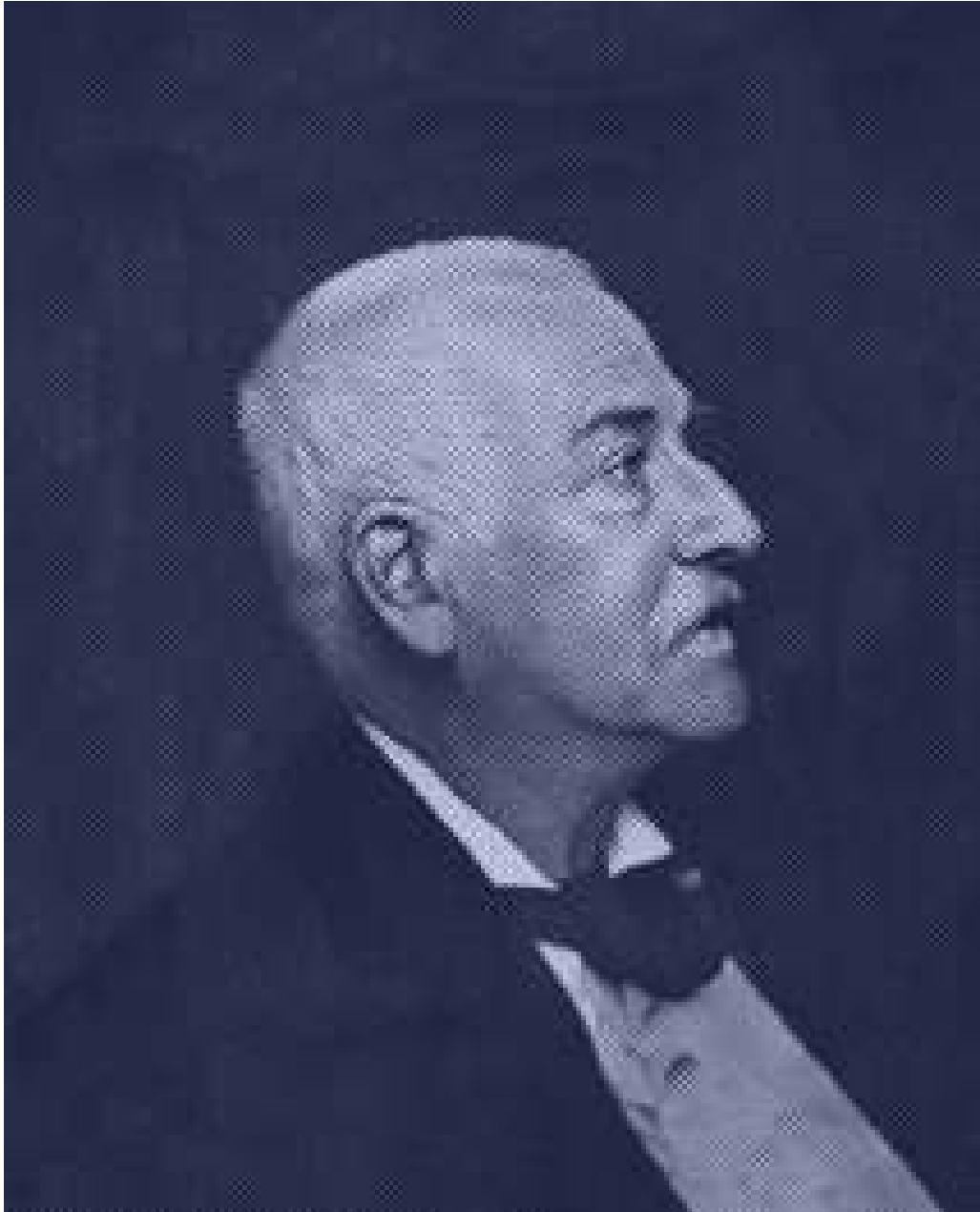
Jacob Burckhardt y la arquitectura
como cristalización de alguna
dirección de la espiritualidad



Capítulo V

El enfoque y la
conceptualización de la
Historia cultural

Jacob Burckhardt y la arquitectura
como cristalización de alguna
dirección de la espiritualidad



Fotografía de Jacob Burckhardt, de 1892.
Tomada por nl:Gebruiker:Frankdegram, la imagen original está en posesión
de la biblioteca de la universidad de Basel. Es de dominio público.

"Solo (los grandes artistas) pueden interpretar y retener el misterio de la belleza; lo que en la vida cruza ante nosotros de un modo tan rápido, tan raro y tan desigual, se trueca aquí en un mundo de poesías, de imágenes y de grandes círculos plásticos, de color, de piedra y de sonido, como otro mundo terrenal y superior; más aún, en la arquitectura y en la música es el arte mismo el que nos hace conocer la belleza, de cuya existencia no hubiésemos tenido la mayor noción."

Jacob Burckhardt. Reflexiones sobre la historia universal.

"Escribo estas páginas solo para ojos capaces, educados, pues quien solo se sienta impresionado por grandes masas o gran riqueza decorativa, bien poco de su gusto encontrará ... De manera especial escapa a las miradas ligeras o torpes el moderado arte de los pequeños edificios del primer Renacimiento sienes."

Jacob Burckhardt. El Cicerone.

1 Apuntes para una biografía intelectual de Jacob Burckhardt

Jacob Burckhardt, historiador de la cultura y del arte, nació en 1818 en Basilea Suiza, región germano hablante, descendiente de una familia de prósperos comerciantes e industriales con influencias políticas, aunque su padre y abuelo fueron prominentes pastores

protestantes. Desde la infancia mantuvo un vivo interés por el arte y la arquitectura heredados de su madre y de los estudios de historia de su padre, sus estudios en el Gimnasio de su ciudad natal le dotaron de un sólido conocimiento de las culturas clásicas, afirmando su vocación por las Humanidades en general y en especial por la Historia. En 1836 ingresa a la Universidad de Basilea. Continuo sus estudios de griego y sobre el drama alemán, poco después realizó estudios de teología por algunos años por influencia de su padre, pero finalmente los abandonó al igual que la fe cristiana por un panteísmo y laicidad que se reflejará a lo largo de sus obras, sin embargo le dejó conocimientos de religión comparada y de historia de la iglesia.

De 1839 a 1843 realizó el doctorado en la Universidad de Berlín con estudios de filología e historia, donde su talento fue reconocido por importantes historiadores como Leopold von Ranke, un historiador de la política pero de concepción positivista, en una breve estadía en Bonn con Franz Kugler quien lo introdujo en el conocimiento formal de la Historia del arte, aunque bajo la influencia del romanticismo alemán. En 1842 publicó su primera obra sobre el arte y la arquitectura belgas con un enfoque formalista y de impresiones propias. Más tarde se le ofreció una cátedra en Berlín para suceder a su viejo maestro Ranke, pero Burckhardt declino, por no compartir el nacionalismo prusiano y además por su decepción de la vida política, a partir de los horrores que le tocaron vivir personalmente durante una estadía en Berlín, con la revolución de 1848.

Burckhardt prefirió regresar a la pequeña, segura y cosmopolita ciudad natal. En Basilea rápidamente se le autorizó dar clases privadas, su primera estancia en Roma fue entre 1847-48, posteriormente realizó periódicos viajes por Italia y otros lugares de Europa a lo largo de los cuales realizó preciosos bocetos. En 1853 publicó su primera gran obra *La era de Constantino el grande*, donde explicó la decadencia de Roma y el ahogamiento de la vida cultural por el Estado y además muestra el modo de análisis de las civilizaciones, desde su personal perspectiva analítica de historia cultural. Dos años después vino El Cicerone, su primer estudio de Historia del arte, centrado en varios lugares y obras de arte de Italia

aunque presentado en forma de guía de viaje de los monumentos, el primero de los tres tomos fue dedicado a la arquitectura. En 1855 se dirigió a Zúrich para enseñar Historia del arte en el recién creado Instituto federal, tres años después regresó definitivamente a la universidad de su ciudad natal para ocupar la única cátedra de Historia en Basilea hasta su jubilación en 1893, donde contó como colegas docentes a reconocidos historiadores como W. Dilthey o J. Bachofen. Su enseñanza comprendía la civilización europea desde Grecia, el cristianismo hasta la Revolución francesa y atrajo a su cátedra mentes inquietas como la de Federico Nietzsche. En 1860 publicó la obra que le mereció el reconocimiento internacional de su tiempo *La cultura del Renacimiento en Italia*, que se constituyó en un modelo de historia cultural, donde utilizó fuentes poco convencionales para los historiadores como las crónicas y cuentos, y donde explicó la concepción del mundo durante el agotamiento de la Edad media y el surgimiento del mundo moderno, y la aparición de los grandes genios creativos. En 1867 publicó un subproducto de ese esfuerzo mayor *La arquitectura del Renacimiento italiano*, que posteriormente retomaría pero que finalmente quedaría inconclusa. Tras treinta años de no publicar obra alguna y de concentrar sus energías en impartir conferencias, Burckhardt falleció en 1897, ya retirado en su ciudad natal a la edad de 79 años. Sus amigos publicaron póstumamente sus apuntes de clase *Historia de la cultura griega* de 1898 a 1902 en cuatro tomos y algunos ensayos sobre Historia del arte, finalmente *Reflexiones sobre la Historia* y también *Historia e historiadores*, donde se encuentran algunas referencias o bien sendos apartados dedicados a la historia de la arquitectura.

La concepción de la historia de Burckhardt discrepaba de la visión lineal y ascendente de Hegel, al igual que la sucesión de hechos de los positivistas, ya que se inclinaba más por la construcción de marcos para comprender un período histórico, donde el Estado, la Iglesia y la cultura son determinantes, al igual que la acción de las grandes individualidades en los diversos ámbitos de la vida social para bien o para mal. Sus tres principales obras se centraron en periodos de transición, como la declinación griega, la caída del paganismo por el cristianismo y el ascenso del Renacimiento, es decir de grandes culturas con condiciones para el humanismo en lugar de

los estrechos nacionalismos de su época. Siempre utilizo un lenguaje elegante, directo y encantador. Contribuyo a redefinir la disciplina de la Historia y en especial a revalorizar el arte y la arquitectura dentro de la cultura.

2 *Una conceptualización de la arquitectura como arte*

Burckhardt sostiene que dentro de lo extraordinario de la cultura están las artes, un fenómeno aún más misterioso que el de las ciencias. Pero a diferencia de estas, las artes no tienen por objeto la verdad "... pues el arte existe en gran medida por el arte mismo." Que las artes provienen de las dimensiones desconocidas del espíritu y expresan un sentido superior de la vida que de otro modo es imposible, son como una segunda creación ideal a partir de lo natural, lo social y del tiempo crea imágenes que expresan a toda una época pero que sobreviven y apasionan a otros periodos y civilizaciones.¹

La gran atracción que ejerce el arte sobre el hombre se debe a que es un modo de trascendencia de la vida cotidiana, un medio elevado de expresión de sus sensaciones y de trazar una imagen transfigurada del mundo de modo diáfano, magno y bello. "Las artes significan capacidad, poder y creación. Su fuerza propulsora central y más importante, la fantasía..."² El arte a diferencia de la ciencia y otros aspectos de la cultura material hace felices a los pueblos y es una expresión única e irrepetible en el tiempo.³

La verdadera arquitectura, a pesar de su dependencia de un fin y de su existencia marcada por los cánones, logra la expresión de una voluntad ideal con mayor pureza que en las demás manifestaciones artísticas. Con ello la arquitectura puede demostrar cuanto puede relegarse lo secundario o material en el mundo de las artes, donde

¹ Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 1961. Edición originaria en alemán de 1905. Traducción al castellano de Wenceslao Roces. pp. 106-107.

² Ibid..., pp. 274-275.

³ Jacob Burckhardt. *Historia de la cultura griega*. Madrid, Revista de occidente, 1944. Tomo III. Edición originaria en alemán de 1900. Traducción al castellano de Antonio Tovar. p. 09.

lo terrenal no son acicates sino solo motivos para la creación de las verdaderas artes.⁴

Para Burckhardt la arquitectura monumental es una de las principales expresiones a lo largo de toda la historia, por considerarla una expresión directa del poder, ya sea del Estado o bien de la religión. La necesidad de expresión monumental en toda sociedad lo demuestra fácilmente por el hecho de que ningún pueblo se ha contentado con un rimero de piedras. La monumentalidad-religiosa se ha expresado en el Partenón o en la Catedral de Colonia, luego en los palacios, las villas o las mansiones así como en el lujo. “De este modo, el carácter de naciones, culturas y épocas enteras nos habla a través de su arquitectura, como si esta fuese la envoltura exterior de su existencia.”⁵ De hecho son las artes plásticas entre las artes, las que más han estado sujetas y permanecen aún en parte en relación con la religión y “... brinda a la arquitectura su misión más alta ...”⁶

Respecto al objeto de estudio de la historia de la arquitectura, Burckhardt aclara que “El estudio de los diferentes espacios de un edificio y su destino pertenece a la Arqueología; nuestro objetivo es ocuparnos de la impresión artística que causan las construcciones de la Antigüedad que nos han quedado.”⁷ Y los castillos o fortalezas de la alta edad media no pueden considerarse como parte de la historia del arte aunque son muy importantes indudablemente para la historia de las construcciones militares.⁸

3 La expresión arquitectónica

Burckhardt sostiene que en el espíritu arquitectónico de las grandes obras, es donde se ha resuelto adecuadamente los grandes problemas del espacio, de la proporción y la estructuración.⁹ Que el camino hacia lo sublime en el arte arranca desde sus orígenes

⁴ Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal. ... Op. cit.* p. 108.

⁵ Ibid..., pp. 126 y ss.

⁶ Ibid..., p. 154.

⁷ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. Barcelona, editorial Iberia, 1953. Edición originaria en alemán de 1855. Traducción al castellano de J. Bofill y Ferro en 3 tomos. Tomo I: arquitectura. p. 65. T. I.

⁸ Ibid..., pp. 181-182. T. I.

⁹ Ibid..., pp. 169-170. T. I.

dentro de los templos, donde los artistas van depurando lo aleatorio de las formas y van creando tipos que finalmente llegaran a forjar los ideales.¹⁰ La simplicidad en los detalles hace que se dirija la atención hacia el efecto de las proporciones, como la arquitectura de Palladio que se acercó a las leyes eternas de la arquitectura y así a la verdadera arquitectura romana y aún a la griega. La arquitectura de Palladio por lo simple y lo grandioso de las formas con nobleza, actúa sobre el ánimo y que sus sucesores supieron mantener despierto la necesidad de lo grande y lo monumental.¹¹

Un caso único en toda la historia de la arquitectura fue el griego, que se concentra en un solo tipo para desarrollar la perfección arquitectónica del templo, la suma finura, la que se respetó secularmente y son solo sus derivados los pórticos, los patios o las salas. Ya que en lugar de buscar nuevas formas o bien nuevas modalidades como los planos compuestos se concentra en clarificar el tipo ya existente. "... por la indisoluble colaboración del respeto a la vivienda divina, de la conciencia de que se tiene algo perfecto y en su estilo insuperable, y finalmente del más respetable conservadurismo artístico, ... se logra el templo en su firme configuración ..." ¹² "El templo normal renuncia a toda diferencia en disposición, a toda combinación de lo diverso; quiere ser solo la suma armonía de lo igual; empujando y resistiendo, y una sola carga opera por igual en el conjunto; en ambos frentes es el frontón la insignia ritual que distingue la morada de los dioses de las viviendas de los hombre. ... El templo griego es verdad en sumo grado, y en esto consiste, en parte, su belleza; representa la más alta suma entre el simple soportar y ser soportado de una carga situada horizontal y que pesa vertical, -sin ser desviada lateralmente por el abovedamiento- ... (Las) reminiscencias del estilo en madera reducidas a perfecta armonía, toda servidumbre ha sido completamente superada, y en lugar de aquella realidad de leño se ha formado una verdad ideal. ... En zonas enteras de la arquitectura no han vuelto a existir otra vez formas tan sensitivas." ¹³

¹⁰ Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. ... Op. cit. p. 280-281.

¹¹ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... Op. cit. p. 404. T. I.

¹² Jacob Burckhardt. *Historia de la cultura griega*. ... Op. Cit. p. 43-47. T III.

¹³ Ibid..., p. 48. T III.

Por el contrario, continúa señalando Burckhardt, el sentido pictórico en la arquitectura, en el caso del barroco obedeció a la exigencia de alterar las formas principales y accesorias, sumadas a la diversidad de las decoraciones y su falta de relación. Aun en las partes puramente arquitectónicas ningún paño de pared se presenta como tal y todos los elementos decorativos caen finalmente en la esclavitud de los materiales lujosos, con las incrustaciones de jaspes, lapislázuli, etc., en algunos casos mezclados como ornamentaciones en mosaicos sin mayor criterio del manejo adecuado del color. “A este tipo de policromía correspondía un elemento plástico de una violenta expresividad.” Y finalmente la pintura de las bóvedas comenzó a apoderarse de todas las superficies hasta llegar en el siglo XVIII a dar ilusión de que los personajes de las imágenes flotaban en el espacio, es decir, un ilusionismo.¹⁴

También la decoración de la arquitectura veneciana estuvo dominada por lo suntuoso y lo bello, lograda por medio de los mármoles blancos, de colores y otros lujosos materiales, pero en muchos casos derivó en lo fastuoso y lo brillante. Debido a que estuvo ausente una arquitectura severa que mantuviera despierto el sentido de las proporciones, la arquitectura veneciana fue ante todo decorativa.¹⁵

Agrega Burckhardt, que la falta de proporciones y de ordenamiento es propia de la decadencia, debido a la falta de unidad predominan la inquietud y la dispersión. Preponderan un grupo de formas singulares amontonadas que cada una quiere significar algo por su cuenta, ya que no hay capacidad de concentrar la mirada, no hay unidad de conjunto.¹⁶ Porque en los periodos de decadencia el arte es puesto al servicio del hombre, para su ostentación, explotando un formalismo en descuido de las formas principales, o aun peor, pasa a ser un entretenimiento y objeto de palabrerías. Queda entonces el arte en espera del surgimiento de las condiciones propicias para retornar a su nivel soberano y que se realiza solamente en la persona del gran artista.¹⁷

¹⁴ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... Op. cit. p. 424 y ss.

¹⁵ Ibid..., pp. 278-279. T I.

¹⁶ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo, la época de Constantino el grande*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 1996. p. 255.

¹⁷ Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. ... Op. cit. pp. 127-128.

3.1. *Las fuerzas vitales en la expresión arquitectónica*

Existe la amplia creencia que la arquitectura es menos inteligible que la escultura o la pintura, afirma Burckhardt y agrega, ya que se deslinda de representar la naturaleza humana, pero en la realidad la arquitectura si expresa la vida humana y es tan compleja o simple de entender como la propia pintura y escultura.¹⁸ Lo que contempla en las obras arquitectónicas objeto de su análisis no es el simple aglomerado ordenado de las piedras, por el contrario, la ve como seres vivos, en procesos de desarrollo. “Debemos considerar con la mayor atención su vida interior y su evolución.” Es en los templos griegos, en el estilo dórico a partir de su expresión severa y arcaica donde mejor se puede descubrir la evolución estilística en su forma más pura.¹⁹ A diferencia de la poesía, el arte plástico donde se sitúa la arquitectura, se vuelve “... casi exclusivamente al lado luminoso de las cosas, crea su mundo de belleza, de fuerza, de intimidad y de dicha y ve y pinta también el espíritu en la naturaleza muda.”²⁰

En los grandes estilos orgánicos de la historia de la arquitectura, como el clásico y el gótico, “... las cosas se resolvían por sí mismas; un impulso verdaderamente único hacía surgir las formas y sus proporciones como dos valores inseparables.”²¹ En la arquitectura propiamente griega apareció con la introducción del pórtico de columnas en derredor del templo y su correspondiente entablamento. “Este pórtico, abstracción hecha de su directa utilidad, no era otra cosa que una expresión del propio muro idealizado y convertido en algo vivo. En un maravilloso equilibrio, las fuerzas de empuje y de carga enlazándose para formar un conjunto orgánico.”²² Mientras que lo esencial o el principio vital de la arquitectura gótica del norte es la transformación del templo en una estructura de fuerzas que empujan hacia la elevación para desarrollarse y finalmente desmaterializarse. Una relación espacial con la altura

¹⁸ *Ibid...*, p. 282.

¹⁹ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, p. 10.

²⁰ Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. ... *Op. cit.*, pp. 280-281.

²¹ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, pp. 333-334

²² *Ibid...*, p. 10

y el predominante desarrollo de las formas hacia lo alto donde lo horizontal queda siempre dominado.²³

Por el contrario, solo el revestimiento de las superficies murales con piedras preciosas o mosaicos, que fue propio del primer milenio e influencia bizantina y ostrogoda, parte de la noción de querer solo con el material dar la impresión de algo superior, pero en realidad el desarrollo de la masa del edificio y la expresión plástica de la vida son extraordinariamente pobres. "... las cornisas, de cualquier clase que fuesen, casi no se notan; los arcos, bordes de cúpulas, etc., en el interior, apenas tienen perfiles marcados, solamente un impreciso borde mosaico; en el exterior los perfiles consisten, parte en simples adornos, parte en franjas caprichosas e inexpressivas."²⁴ Así también, al considerar el conjunto arquitectónico del primitivo templo cristiano observó la falta de unidad orgánica del conjunto al no existir una relación de armonía entre las partes, situación que perduro hasta el siglo XIII. En parte debido a que fueron realizados a partir de los restos de antiguos templos romanos pero dispuesto de forma diferente y por la abundante disponibilidad de columnas viejas de otras edificaciones que limitaron la creatividad de los constructores.²⁵

3.2. *La plasticidad de la verdadera arquitectura*

Burckhardt considera que el florecimiento artístico entre los griegos no se vio interrumpido por un manierismo de creaciones eclécticas y naturalistas, se guio solo por las demandas interiores del mundo del arte, es decir, por las exigencias plásticas hacia lo bello y lo magnifico.²⁶ Por el contrario, en la arquitectura romana la afición por los materiales más caros y exóticos, como el pórfido, jaspe, ágata y mármol de colores prevaleció, desplazando la sencillez y la plástica por la recarga ornamental y la atracción. "Con frecuencia la impresión es extraordinariamente trivial y confusa, pues cuando la riqueza arquitectónica exterior se convierte en principio director, pronto se salta todos los limites..." Como el palacio de Palmira y el de Espalato de Diocleciano.²⁷ Pero en los baños destinados a la

²³ *Ibid.*, pp. 141-142.

²⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁵ *Ibid.*, pp. 93-94.

²⁶ Jacob Burckhardt. *Historia de la cultura griega. ... Op. Cit.*, pp. 16-18. T III.

²⁷ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo... Op. Cit.*, pp. 254-255.

higiene diaria, que eran de acceso al gran público, se destacaron por la monumentalidad y poseían un complejo de salas para el entretenimiento como pórticos para el paseo, las bibliotecas, gimnasios, pinacoteca, galería de esculturas, servicios para comer y beber, entre otros. Su superficie mural fue ataviada con una rica decoración y poseían una serie de cúpulas distribuidas por todo el complejo, pero que armonizaban con las masas rectilíneas de los muros y columnatas con entablamentos por sus formas poligonales, además habían espacios de formas semicirculares y semi-elipses, lamentablemente se desconoce el tratamiento de la fachada de las termas. La más importante de estas fue la de Caracalla.²⁸

A diferencia, la arquitectura del Renacimiento que tuvo un impulso decisivo con el adelanto de los procedimientos constructivos, desarrollo el sentido de lo monumental, tanto en la arquitectura religiosa como en la profana pero se mantuvo dentro de lo simple y lo grandioso. Dejo de lado lo decorativo porque no contribuía a la impresión de conjunto ya que su eliminación aumentaba la impresión de fuerza y magnificencia.²⁹

La carencia de una línea verdaderamente dominante, sin revelación de verdaderas fuerzas, se encuentra en el exterior de la basílica de San Marcos, si bien es monumental pero con poca destreza, ya que se encuentra fragmentada en pequeños motivos.³⁰ Por el contrario, la probablemente más noble arquitectura románica de toda Italia, la iglesia de San Zeno en Verona, tiene su fachada orientada hacia lo esbelto y ascendente, no solo con las franjas murales dispuestas verticalmente sino también con la subordinación de las galerías horizontales.³¹ Aunque la arquitectura de Vignola, como en el palacio Farnese de Piacenza, es una de las primeras obras sin un motivo predominante, con una expresión constituida solo por las proporciones y la extrema simplicidad de sus detalles.³²

Una nueva composición arquitectónica en casi mil años, observó en la catedral de Pisa, donde la arquitectura dio un gran

²⁸ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.* pp. 58-60.

²⁹ *Ibid.*..., pp. 331-332.

³⁰ *Ibid.*..., p. 133.

³¹ *Ibid.*..., p. 138.

³² *Ibid.*..., p. 378.

paso, por primera vez desde los romanos. Es una obra arquitectónica donde se articula el interior con el exterior armónicamente, con un adecuado detalle y belleza de la fachada, con columnas adosadas y arcos murales en la porción baja y en las altas, las galerías abiertas que van disminuyendo para armonizar con el volumen de la nave central y el pináculo.³³ Luego, la armonía entre la forma fundamental y la decoración la alcanzó la arquitectura renacentista, aun en las más grandes y complejas obras, ya que la mantuvo dentro de los justos límites. Inicio en 1420 y llegó hasta 1500 en una etapa de búsquedas y experimentaciones, y la etapa aurea apenas duró unas cuantas décadas, de 1500 a 1540.³⁴

La arquitectura de Miguel Ángel la realizó después de que la mayoría de los grandes arquitectos habían ideado sus sistemas, aun así creó un modelo de arquitectura que mandaría al olvido a la arquitectura de la antigüedad, a pesar de que él no tenía mayor inclinación por la arquitectura. Poseía un sentido muy elevado de las proporciones, lo que fue su mayor grandeza, no tomó modelo alguno ni siquiera de la antigüedad, todo en él fue inventiva propia. "Su principal preocupación no era la forma individuada, ni tampoco la estructura constructiva, sino los grandes efectos de contraste de las masas de sombra y de luz, de los elementos tendentes al exterior o al interior, de las superficies superiores, inferiores medianeras y laterales." ³⁵

3.3. *La impresión artística de las grandes obras*

Burckhardt afirma que solo el estudio de los diferentes espacios de un edificio y su destino son propios de la Arqueología, mientras que en la historia del arte, el objetivo se traslada hacia la impresión artística que causan las obras a lo largo de la historia.³⁶ Presentó a la catedral de Milán como un caso muy enriquecedor para establecer la diferencia entre la impresión fantástica y la artística en arquitectura. "La primera es enorme y puede ser gozada aquí sin limitación alguna; una traslucida montaña de mármol, ..., magnífica de día y fabulosa a la luz de la luna; exteriormente e interiormente

³³ *Ibid.*..., pp. 117-118.

³⁴ *Ibid.*..., p. 190.

³⁵ *Ibid.*..., pp. 364-365.

³⁶ *Ibid.*..., p. 65.

cubierta de esculturas y vidrieras de colores, y enlazada con toda suerte de recuerdos históricos; ... Pero quien busque en las formas un contenido eterno ..., no dejará de contemplar este edificio con ánimo dolorido.”³⁷

El carácter delicado en la arquitectura lo encuentra ante todo en el jónico, que es la contrapartida más bella del dórico por su sentimiento de la forma y su delicado impulso. Parte de una basa de dos abultamientos dobles, uno más ancho que el otro y que generan un perfilado de sombras. Posee un fuste esbelto que se adelgaza con la altura y su manejo de las estrías tiende a limitar el sentido de fuerza. Finalmente el “... capitel jónico (que) en los edificios atenienses es de indescriptible belleza y vivacidad.”³⁸

La impresión de alegría fue lo propio de la arquitectura del renacimiento temprano, con las grandes estructuras arquitectónicas de las basílicas de Brunelleschi, las poderosas fachadas de los palacios florentinos y sieneses, la espaciosidad de los patios toscanos y romanos.³⁹ Pero en manos del gran Miguel Ángel la arquitectura de la cúpula de San Pedro se eleva hacia una sensación de ensueño. El colosal tambor se eleva como expresión de las fuerzas de sostén, mientras que en su interior ingresan los haces de luz cenital por las ventanas del tambor. “... la armoniosa acción conjunta de aquellas curvas de todos los géneros –en parte de notable magnitud-, que se proyectan por doquier en semejantes espacios, es lo que viene a producir –a mi juicio- aquella deliciosa sensación de ensueño, de la cual puede afirmarse que no se experimenta en ningún otro edificio del mundo, ...”⁴⁰

Una impresión de comodidad la encontró en los interiores de las antiguas casas de la malograda ciudad romana de Pompeya. Si bien Las edificaciones en Pompeya se caracterizaban, por una parte, por las fachadas enteramente entregadas a los establecimientos comerciales, pero por otra, los interiores estaban dominados por perspectivas agradables, los dos patios interiores eran porticados, el atrio y el peristilo, el color de estas columnatas armoniza con el de

³⁷ *Ibid.*..., pp. 145-146.

³⁸ *Ibid.*..., pp. 15-16.

³⁹ *Ibid.*..., p. 230 y 245.

⁴⁰ *Ibid.*..., pp. 372-373.

los frescos de los muros. Lo que sumado a las fuentes del jardín y los arbustos y los toldos tendidos, ofrecían una impresión de belleza y comodidad, de carácter no nórdica sino meridional.⁴¹

4 *Las cuestiones de espacialidad*

La primera de estas cuestiones que toca Burckhardt son las dimensiones de los propios espacios, en este sentido las grandes dimensiones de algunas obras de Roma evidencian el sentido de la arquitectura del barroco, y que no se dieron en otras ciudades y tiempos. Por ejemplo la escalinata de la Plaza de España con su osadía de combinar rampas y rellanos evitando el ángulo recto y terrazas para la parte más elevada. Aunque hay un caso previo en la Rippeta de 1707.⁴² Pero la mayor innovación de la arquitectura barroca fue el espacio interior, ya sea con predominio de la anchura o bien de la altura. “El objetivo principal del estilo barroco es crear mayores espacios principales, tan grandes como sea posible, pero con el máximo de unidad. Para el efecto, las naves laterales fueron reducidas o simplemente desaparecieron, mientras las capillas perdieron en profundidad aunque ganaron en anchura y altura para dar la ilusión de mayor espaciosidad. Junto al aumento de la anchura del templo acontece la de la altura, ya que sobre la cornisa se alojó un elevado ático que sostiene la bóveda de cañón. Las naves transversas sobresalen muy poco de la nave principal y antepuso una pequeña nave transversa previa con cúpula escardada o bohemia para romper el dominio de la línea longitudinal. Con lo que se abrió la ruta para combinaciones cada vez más audaces, como los espacios ideados por Borromini con espacios de remates redondos o enteramente elípticos, hasta los espacios ondulados.”⁴³

El refinamiento de la perspectiva que trabajó el barroco se hizo sentir también en los patios de sus palacios. La vista desde el pórtico por el patio no debía encontrar obstáculo alguno más que una modesta fuente para dejar ver otras arquitecturas que ilusionistamente condujera a la lejanía. Si este fondo es una sola

⁴¹ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴² *Ibid.*, p. 438.

⁴³ *Ibid.*, pp. 417-422.

pared entonces se pintaba con alguna imagen, pero si era un pasadizo se le rodeaba de formas de tal manera que diera la impresión de grandiosidad que daba la pauta hacia algo grande; como lo hizo Borromini con el patio del palacio Spada de Roma. Aunque el gran orgullo de los palacios fueron sus escalinatas, de graderías muy cómodas y de balaustradas preciosas de piedra, como modelo la escalera real de Bernini en el Vaticano.⁴⁴ A mediados del siglo XVII el estilo de Bernini se torna modélico al ser seguido para muchas obras arquitectónicas. Se caracterizó por una de las inventivas más impresionantes de la arquitectura barroca, la profundización de la perspectiva aparente. Esta consiste en la multiplicación de los elementos decorativos, como en las pilastras y medias columnas con otras pilastras secundarias de trasfondo. “El ojo se complace en la huida ilusión, no en contemplar una superficie, sino en mirar a lo largo de un corredor con pilares a ambos lados.” Este mismo sentido es el que guio las famosas curvaturas de las fachadas.⁴⁵ Burckhardt hace ver un caso aparte en la perspectiva, el manejo del interior de la antigua basílica cristiana, con un empleo desproporcionado de la ornamentación y dominada por adornos coloreados, gracias al empleo de los mosaicos, donde el efecto interior de la perspectiva longitudinal se vio limitado por la débil delimitación de los espacios interiores.⁴⁶

Además de las formas bellas en la arquitectura, debe existir una cierta distribución de espacios y muros.⁴⁷ En el Alto Renacimiento se buscó lograr una impresión profunda, para ello lo más importante fue la distribución de las masas constructivas, así “... la significación estructural de las formas antiguas, tenía que someterse plenamente a la idea de la proporción.” Con el desarrollo del edificio monumental por el Alto Renacimiento la proporción ya no sólo daba la impresión de racionalidad sino además de belleza y deleite espiritual.⁴⁸ Por su parte, la luz natural en los templos barrocos desciende de las cúpulas y ventanas de las bóvedas principales y de pequeñas en las capillas para que no queden enteramente en la oscuridad. Así la luz cenital

⁴⁴ *Ibid.*, p. 435.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 412.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 332-333.

era tamizada de acuerdo a la importancia o jerarquía del espacio en cuestión.⁴⁹

En el jardín de fines del XVI también prevalecía un espíritu de sistematización espacial, que parte de la simetría de los diferentes espacios. El cercano, el de las terrazas con balaustradas fue concebido muy arquitectónicamente y quedaba en relación con el edificio de la villa. Luego aparecían los planes y las hondonadas que fueron estilizados y el agua que corre por los canales, estanques y cascadas en sucesión de línea recta. Y las avenidas del parque, rectas por donde se pudo, tienen un golpe de vista importante o bien daban a fuentes o esculturas. Y finalmente la vista lejana, que llegaba hasta los perfiles de las montañas u otras vistas accidentadas, a diferencia de Versalles que remitía a las simples llanuras.⁵⁰

5 *Los problemas de proporción*

Con la arquitectura del Alto Renacimiento, señaló Burckhardt, "... la significación estructural de las formas antiguas, tuvo que someterse plenamente a la idea de la proporción." En el edificio monumental del Alto Renacimiento la proporción ya no sólo daba la impresión de racionalidad sino además de belleza y deleite espiritual.⁵¹

Fue el arquitecto Brunelleschi quien despertó el sentimiento por las hermosas proporciones entre los diferentes pisos de una edificación y Michelozzo introdujo la gradación a partir de lo rustico.⁵² Mientras que Bramante fue ante todo el creador de la arquitectura del Alto renacimiento, al retomar elementos arquitectónicos de la tradición lombarda como los pilares estructurales, los remates semiesféricos y las cúpulas altas, pero sometiéndolas a un bello sentido de proporciones. Agrega, que no logro ser equiparado hasta que apareció el genio de Miguel Ángel. Es considerado como la obra maestra de Bramante el edificio de la Cancillería en Roma, que posee el más impresionante patio de columnas.⁵³

⁴⁹ *Ibid.*, p. 422.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 444-445.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 332-333.

⁵² *Ibid.*, p. 206.

⁵³ *Ibid.*, pp. 335-336.

Entre los mejores artífices de la arquitectura barroca, se observó un esmero por combinar de una nueva manera las proporciones y los detalles, alcanzando la armonía. A través de un moderado avance o retroceso de partes del muro, la separación o acercamiento entre pilastras y columnas, el tamaño y número de los nichos y ventanas, todo tratado globalmente y formando un verdadero conjunto.⁵⁴

Burckhardt señaló además un caso de fealdad por falta de proporciones, es el Palacio Farnese previo a la intervención del gran Miguel Ángel, que a pesar de sus colosales proporciones, las pequeñas y cercanas ventanas tienen una proporción poco agradable al igual que las cornisas, además los pórticos y las escaleras interiores dan una impresión de pesadez y opresión.⁵⁵ Agrega, que cuando la falta de proporciones y de ordenamiento alcanza a todo un periodo histórico son indicios de la decadencia artística, debido a la falta de unidad, entonces pasa a predominar la inquietud y la dispersión. No son más que un grupo de formas singulares amontonadas que cada una quiere significar algo por su cuenta, ya que no hay capacidad de concentrar la mirada, no hay unidad de conjunto.⁵⁶

La cuestión de la monumentalidad o el sentido de grandiosidad

En la valoración que realizó Burckhardt de la arquitectura, ocupa un lugar principal las cuestiones relativas al sentido de grandiosidad logradas por medio del manejo monumental de las obras. Señaló el caso de los teatros y anfiteatros romanos, que a diferencia de los griegos no se hicieron acoplados a algún accidente natural sino como una edificación completamente exenta, en forma cilíndrica y de varios niveles con tratamiento arquitectónico exterior. Todo el sistema interior es una serie de pasadizos y graderíos para circulación de multitudes y el muro inferior es una serie de puertas en arcos, lo que se repitió en los pisos superiores con revestimientos de medias columnas de piso en piso, pero esta repetición sencilla torno imponente la edificación. Agrega, que la arquitectura moderna ha tenido como referente este modelo romano.⁵⁷

⁵⁴ *Ibid.*, p. 411.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁵⁶ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* Op. cit., p. 255.

⁵⁷ Jacob Burckhardt. *El Cicerone.* ... Op. cit., p. 54.

Respecto al manejo interior del espacio con un sentido de monumentalidad, destacó el efecto de grandeza del interior de la basílica de San Marcos que lo atribuyó a la simplicidad de sus volúmenes principales, que a diferencia del exterior no están fragmentados en pequeños motivos, que los espacios centrales son vastos y conforman una unidad espacial, las naves laterales dan la impresión de ser más amplias al igual que las cúpulas y enriquecen las perspectivas interiores. “En todo caso, la suntuosidad grave y sólida de todos los materiales de construcción, puesta aquí al servicio de la mayor sencillez, produce siempre un gran efecto.”⁵⁸

Por el contrario, señaló que el Renacimiento llegó a Venecia en las condiciones materiales más propicias, tanto técnico-constructivas como económicas y políticas, pero faltaron los espacios urbanos y los grandes arquitectos, por lo que la arquitectura renacentista veneciana careció de un sentido de grandiosidad, estuvo constreñida a los espacios pequeños, sin embargo, alcanzo una riqueza de encantos y efectos en las fachadas de sus palacios privados.⁵⁹

La expresión de la lógica estructural

El estilo griego y el gótico, señaló Burckhardt fueron fundamentalmente orgánicos y tectónicos, es decir, ideados a partir de las lógicas de fuerzas y cargas a través de los elementos.⁶⁰ “El templo griego es verdad en sumo grado, y en esto consiste, en parte, su belleza; representa la más alta suma entre el simple soportar y ser soportado de una carga situada horizontal y que pesa vertical, -sin ser desviada lateralmente por el abovedamiento- ...”⁶¹ Mientras que el pórtico del templo griego es “... un maravilloso equilibrio, las fuerzas de empuje y de carga enlazándose para formar un conjunto orgánico.”⁶²

La manera gótica de realizar el fuste portante fue un haz de columnas con vitalidad, pero el gótico toscano desarrollo el

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 133.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 230.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁶¹ Jacob Burckhardt. *Historia de la cultura griega*. ... *Op. cit.*, p., 48. T III.

⁶² Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, p. 10.

pilar, ya sea cuadrado, octogonal o redondo. “La primera forma es indudablemente la más bella y rica, pero en esta ocasión la segunda resulta la mas verdadera.” Debido a que el haz de columnas esta en relación con la edificación angosta y esbelta del gótico del norte, en un empuje ascendente. Pero en edificaciones que carecen de este empuje entonces el haz de columnas debe ceder su lugar al pilar.⁶³

Además del lujo, los grandes interiores abovedados de los romanos trastocaron el sistema arquitectónico heredado de los griegos. Ya que el sistema romano de bóvedas cilíndricas y en cruz tiene una configuración propia, lo que con las necesidades rituales y suntuosas del cristianismo se expandió. Con la configuración de la basílica cristiana orientada por una perspectiva, los arcos y bóvedas se vieron cargados por columnatas con dos galerías, con capillas laterales y cúpula central, con ello la columna perdió su sentido de sostén y solo se buscaba un efecto agradable. Situación que perduró hasta muy adentrado el Medievo.⁶⁴ Otro caso en este mismo sentido fue el de las fachadas de los templos barrocos, que tuvieron modos de expresión reprobables, producto de ficciones de masas y formas, y no de fuerzas y pesos. Probablemente por las influencias de los pintores y escultores contemporáneos del siglo XVII.⁶⁵

8 Algunas consideraciones sobre lo bello en arquitectura

Para Jacob Burckhard “... la belleza consiste en la perfecta armonía de las partes con el todo, ...”⁶⁶ Pero la belleza en la arquitectura no solo es la lógica tectónica o funcional de sus elementos, de hecho asegura que puede haber belleza arquitectónica sin una estricta lógica tectónica, media vez no se caiga en el extremo de contradecir su propia función, por ejemplo, no debe descansar lo ligero sobre lo pesado. Además de las formas bellas en la arquitectura, debe existir una cierta distribución de espacios y muros.⁶⁷ Aunque hay épocas en que el arte no busca lo bello, sin que la sociedad sea responsable de esto, como en las postrimerías del imperio romano, donde se

⁶³ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁴ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo*. ... *Op. cit.*, pp. 255-256.

⁶⁵ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, p. 409.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 341.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 192.

había apagado el interés por los ideales de belleza clásica, porque socialmente ya no había ningún punto de contacto con ellos.⁶⁸

Por otra parte, el descubrimiento de la belleza en el paisaje natural se debe a los italianos, luego de un largo y complejo proceso cultural. Ellos se acercaron por primera vez, en el mundo moderno, a la naturaleza pero de un modo diferente al de la ciencia. Observaron en ella la existencia de niveles de lo bello o la existencia de grados de belleza. Ello se reveló inicialmente en las obras poéticas de Dante, Boccaccio y Petrarca.⁶⁹

El Renacimiento en su libre búsqueda de la belleza abandono en algunos casos de templos el cuerpo longitudinal, como la obra del arquitecto Ventura Vitoni de Pistoya, quien en 1509 erigió un templo a partir de un solo octógono, el de Nuestra señora de la Humildad, en escala monumental y con una elegante decoración. “Toda en ella ha sido pensado de manera noble y delicada, especialmente el pórtico, ...”⁷⁰ Con anterioridad este tipo de edificación la habían desarrollaron Cronaca y Bramante pero solo a nivel de bautisterios y sacristías.

9 *Los principios de revestimiento en la arquitectura*

La decoración arquitectónica es uno de las tematizaciones centrales en la historización de la arquitectura de J. Burckhardt. En el caso del desarrollo de la arquitectura romana señaló que los monumentos imperiales más importantes fueron los arcos del triunfo, de origen propiamente itálico y no griego. Son de envergadura solemne y contienen el mayor sentido de conjunto de la decoración arquitectónica romana, que ha llegado a nuestro tiempo. Ya que la puerta simple o triple recibe un revestimiento arquitectónico y plástico, que no deriva del interior y rodea a todo el monumento. Donde apareció algo también propio de los romanos la columna saliente sobre pedestal con entablamento al igual saliente, que se aprovechó para introducir las estatuas decorativas. Estas

⁶⁸ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* Op. cit., pp. 246-247.

⁶⁹ Jacob Burckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires, Lozada, 1952, 3ra edición. Edición originaria en alemán, de 1860. Traducción al castellano por Ramos de la Serna y Espina. p. 229 y ss.

⁷⁰ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... Op. cit., pp. 209-210.

columnas poseen un efecto de suntuosidad y riqueza a pesar de ser un adorno arbitrario, al no tener relación con el edificio, como el arco de Séptimo Severo.⁷¹ Aunque finalmente la afición por los materiales más caros y exóticos fue prevaleciendo en el decorado de la arquitectura romana, desplazando lo fundamental, la sencillez y la plástica por la recarga ornamental y la atracción. “Con frecuencia la impresión es extraordinariamente trivial y confusa, pues cuando la riqueza arquitectónica exterior se convierte en principio director, pronto se salta todos los límites...”⁷²

Situación que al parecer prevaleció de alguna manera en el interior de la antigua basílica cristiana, donde hay un empleo desproporcionado de la ornamentación, dominada por los adornos coloreados, debido a la utilización de los mosaicos que cubrían parte de los muros y naves. “Los detalles arquitectónicos tuvieron que perder efecto y valor ante la poderosa vistosidad de semejante ornamentación, especialmente los fondos de oro.” Además los capiteles sufrieron un empobrecimiento, con motivos vegetales sin vigor, con poco relieve, etcétera.⁷³

Mientras que los atauriques o arabescos de la arquitectura renacentista inicial y aurea alcanzaron un nivel alto de vitalidad con sus propios medios o fuerzas, los motivos decorativos con plena riqueza y nobleza, a partir de un tratamiento delicado y gracioso del detalle sobre el mármol. A diferencia del estilo decorativo del renacimiento posterior donde la decoración imita a la arquitectura, con perfiles fríos y en grandes proporciones, transformando los motivos vegetales, la idealización de la plantas en figuras exageradas.⁷⁴ En efecto, los elementos estructurales como las pilastras, las cornisas, etc., cumplían la función de encuadrar, de ser marcos para dar animación al espacio. Pero con el Alto Renacimiento recibieron vida propia al caracterizarlos como soportes y se relacionaron sus proporciones para descubrirlas como conjunto. Se buscaba lograr una impresión profunda, aunque lo más importante fue la distribución de las masas constructivas.⁷⁵

⁷¹ *Ibid.*, p. 43-45.

⁷² Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* Op. cit., pp. 254-255.

⁷³ Jacob Burckhardt. *El Cicerone...* Op. cit., pp. 91-92.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 256-257.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 332-333.

Señala además que la arquitectura barroca utilizó el mismo lenguaje de la arquitectura del Renacimiento pero de un modo áspero, ya que los órdenes arquitectónicos fueron utilizados con arbitrariedad y para diversas utilidades, para revestir las superficies murales con un sentido violento, las columnas y pilastras fueron repetidas superpuestamente hasta tres o cuatro veces, etc. “A falta de un revestimiento orgánico, se pedía de aquello que en la época del Renacimiento no era esencialmente más que decoración, que expresase entonces fuerza y pasión; y se quería obtener dicho resultado por obra de la truculencia y la abundancia.” Lo que directamente llevaba al embotamiento de la capacidad de contemplar los más suaves detalles.⁷⁶ Mientras que la decoración de la arquitectura veneciana estuvo dominada por lo suntuoso y lo bello, lograda por medio de los mármoles blancos, de colores y otros lujosos materiales, pero en muchos casos derivó en lo fastuoso y lo brillante, debido a que estuvo ausente una arquitectura severa que mantuviera despierto el sentido de las proporciones, subraya que la arquitectura veneciana fue ante todo decorativa.⁷⁷

10 *Los alcances sobre Arte urbano*

A lo largo de las obras y los capítulos de J. Burckhardt dedicadas a la arquitectura, aparecen interesantes apuntes sobre la relación entre arquitectura y espacios públicos y paisaje urbano en general, es decir, temas concernientes al campo de la forma y el espacio urbano desde la perspectiva artística, esto es lo que entendemos por Arte urbano.

Respecto a la armonía entre formas señala la falta de concordancia entre un edificio circular respecto a su atrio de forma rectilínea, como es el caso del Panteón de Roma, ya que hay un cambio o mejor dicho una oposición respecto a la forma misma del edificio. El criterio de la antigua coordinación formal entre los templos, sus patios y sus naves produce un gran placer estético.⁷⁸

⁷⁶ *Ibid.*, p. 408.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 278-279.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

Durante muchas épocas los arquitectos quisieron lograr un adecuado emplazamiento de sus obras pero solo los arquitectos barrocos lo lograron y varias veces. "... donde existía alguna posibilidad, no se vaciló en sacrificar lo que fuera necesario para situar el edificio de forma que causase el mejor efecto posible." En Roma se puede observar con frecuencia como un templo cierra la perspectiva de una calle o como se distribuyeron las plazas para realzar las fachadas, como se lograron aperturar los espacios públicos o elevaron los templos para suscitar un efecto agradable, o se erigieron dos cúpulas o dos torres una mayor que la otra para lograr una magnífica escenografía.⁷⁹ Aunque ya en los templos de Venus, de Rómulo y de Isis en Pompeya "... podemos convencernos aquí exactamente a qué distancia quería el constructor que se contemplasen sus creaciones, y cuanta importancia concedía a la belleza de la perspectiva, lo que en otro grado acontecía también en las casas particulares."⁸⁰

La antigua Roma fue una urbe monumental y excepcional en la historia del urbanismo. De un par de libros catastrales se desprende que llegó a poseer veintiocho bibliotecas, once foros, diez grandes basílicas y once enormes termas, mas dos anfiteatros, dos teatros, dos circos, a lo que habría que agregar otros monumentos colosales y esplendidos, como más de treinta arcos del triunfo, estatuas y grupos, todos emplazados artísticamente dentro de la planicie y las colinas, rodeados y separados por jardines, arboledas y hermosas fuentes. Subraya Burckhardt "Muchos han sido los pueblos que han sabido construir colosalmente, pero la figura de la Roma de entonces será única en la historia, porque ya nunca más se dará la confluencia del afán de belleza provocado por el arte griego y de los medios de ejecución y de la necesidad de embellecimiento esplendido de la vida."⁸¹ Además con una arquitectura de ciudad ideada para la eternidad, de ahí la denominación de Roma eterna, ya que desde los más sencillos edificios domésticos, pasando por las infraestructuras utilitarias como las murallas, carreteras y puentes, hasta las grandes obras, si bien aquellas hechas no tanto con carácter artístico siempre se mantuvo un sentido de monumentalidad y de

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 439-440.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸¹ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* Op. cit., pp. 404.

solidez constructiva, lo que delataba un sentido de duración eterna. "... el espíritu de la historia del mundo quiso en un momento dado que existiera un pueblo que intentase expresar en todo el sello de lo eterno, ..." Pero desafortunadamente no ha sido la acción del tiempo la que ha dejado a estos monumentos casi en ruinas sino la acción destructiva del hombre.⁸²

De hecho los emperadores del siglo III mantuvieron su residencia en la ciudad de Roma, concretamente en el área del Palatino, no tanto por observar las viejas tradiciones sagradas o la presencia de santuarios sino por su estratégica ubicación y sede del senado, por poseer una magnificencia e innumerables sitios de recreo, que la constituían en la mejor ciudad residencia de la época.⁸³

La arquitectura civil en la Alta Italia a fines del Medioevo contó con poderosas y autónomas ciudades que competían entre ellas por la belleza de sus palacios públicos y particulares, en cuanto al estilo arquitectónico, fue notorio el deseo de realizar obras significativas y grandiosas.⁸⁴ Entre estas fue la ciudad de Venecia la que conjugaba gran suntuosidad decorativa con aprovechamiento intensivo de su espacio insular. Al menos eso señaló el escritor Sabellico, por una parte describe sus antiguas cúpulas, sus torres elevadas y sus marmóreas fachadas, por otra, repasa los pórticos y calles aledañas a la plaza de San Giacometto o las calles entre el puente del Rialto y la plaza de San Marcos llenas de perfumistas, hosterías, etc.⁸⁵ Luego es el estilo barroco el que llegó a predominar en toda una época, a tal punto, que la impresión de las grandes ciudades italianas está condicionada por las edificaciones de este tipo.⁸⁶

Finalmente ante el caso de las nuevas ciudades, afirma Burckhardt que "Una ciudad nueva resulta para el fundador como el símbolo plástico de un nuevo mundo."⁸⁷ Es decir, la cristalización de los ideales de un hombre de poder en una nueva ciudad-capital, constituyen como un nuevo mundo, una imagen plástica, que expresa en sus formas y espacios los nuevos gustos, jerarquías, rituales, etc.

⁸² Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, pp. 48-49.

⁸³ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* *Op. cit.*, p. 48.

⁸⁴ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, pp. 171-172.

⁸⁵ Jacob Burckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia...* *Op. cit.*, pp. 54-55.

⁸⁶ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, pp. 406-407.

⁸⁷ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* *Op. cit.*, p. 393.

11 *La jardinería como complemento de la arquitectura*

Jacob Burckhardt dedicó también parte de sus reflexiones y valoraciones sobre la plástica a la jardinería italiana del siglo XVII, es decir, cuando esta logró su mayor nivel y complemento con la arquitectura. Los orígenes de esta jardinería no son conocidos, afirmó, aunque el proyecto de Bramante en el siglo XVI para el jardín del palacio vaticano seguramente fue una poderosa influencia en el tratamiento grandioso de estos jardines. Este jardín poseía "... instalaciones en líneas arquitectónicas, que aparecen en armonía con los edificios; jardines ornamentales en los lugares bajos y protegidos del aire con parterres de flores y fuentes; todo ello rodeado por terrazas elevadas –como expresión estilizada de la pendiente- con vegetación de árboles de hoja perenne, ..." ⁸⁸ Otro caso de mediados del siglo XVI, es el suntuoso jardín de la villa Este de Tivoli, con abundantes vertientes de agua utilizadas de varias maneras desde lo gracioso hasta lo delicado. "El sentimiento que encontramos en el fondo de todo ello es, por otra parte, aquella misma inclinación del siglo XVI a lo fantástico, la tendencia a resalte abruptos y a cerrar las perspectivas con edificios y esculturas singulares." ⁸⁹

El jardín italiano a fines del XVI pasó a ser organizado en grandes líneas y perspectivas manejando los contrastes más sencillamente, incluso las fuentes se combinaban bella y equilibradamente. El conjunto tiene un sentido, no quiere imitar sino someter a la naturaleza a las reglas de la composición artística, a diferencia del jardín inglés no tiene un sentimentalismo elegíaco sino un espíritu de sistematización espacial que parte de la simetría de los diferentes espacios. El cercano, el de las terrazas con balaustradas es concebido muy arquitectónicamente y queda relacionado con el edificio de la villa. Luego los planes y hondonadas que fueron estilizados y el agua corría entre los canales, estanques y cascadas en sucesión de línea recta. Y las avenidas del parque, rectas por donde se pudo, tienen un golpe de vista importante o bien dan a fuentes o esculturas. Y finalmente la vista lejana que llega a los perfiles de las montañas u otras vistas accidentadas, a diferencia de Versalles que remite a las simples llanuras. ⁹⁰

⁸⁸ Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. ... *Op. cit.*, pp. 441-442.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 441-442.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 444-445.

12 *La determinante fundamental o las direcciones del espíritu*

Para Jacob Burckhardt las condiciones espirituales son la causa fundamental en la naturaleza del arte y la arquitectura de una época, a lo largo de su obra encontramos explicaciones de causalidades de este tipo.

En el caso de los antiguos griegos, sostuvo que el arte fue como su hálito, su desarrollo estuvo orientado por la belleza tanto en los artistas como en los poetas, si bien los romanos adoptaron el arte griego por su necesidad de belleza y no como objeto de lujo, pero esto resultó muy limitadamente dada su naturaleza militar y ansía de poder. El arte griego llegó con los romanos a un modo monumental, aristocrático, de suntuosidad nacional y religiosa pero nunca al lugar que ocupó entre los griegos.⁹¹

Las condiciones que posibilitaron el desarrollo superior del arte entre los griegos fueron la multiplicidad de centros de creación artística por el sinnúmero de cortes y sedes de poder, la independencia y diversidad de los cultos religiosos, la variedad de la plástica con una sana emulación, una especial identificación por lo decorativo y especialmente la libertad de creación, a diferencia del arte oriental dominado por las castas sacerdotales y un tenebroso hálito patrio. Pero el motivo principal de esta múltiple creación artística fue el culto divino y en segundo lugar la voluntad monumental expresada en materiales imperecederos.⁹² Aunque el arte griego se desarrolló independiente de la reflexión teórica sobre el mismo, debido a la poca consideración social que se tenía hacia los trabajos manuales incluida las artes plásticas. Aun los grandes filósofos griegos vieron con cierto desdén el arte por su estrecha relación con la religión y a su vez los grandes artistas de la plástica no necesitaron nada de sus reflexiones, aunque aquello hubiera potenciado aún más su desarrollo.⁹³

En las postrimerías del imperio romano, consideró Burckhardt, que el clero desde un inicio sometió a la arquitectura cristiana, ya que todo el edificio y cada detalle debía ser símbolo

⁹¹ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* Op. cit., pp. 251-252.

⁹² Jacob Burckhardt. *Historia de la cultura griega.* ... Op. cit., pp. 10-12. T. III.

⁹³ *Ibid.*, pp. 54 y ss. T. III.

de su poder y triunfo, de ahí el predominio de costosos y atractivos adornos, de las imágenes representativas tanto en el interior como en la fachada. Así los mosaicos recubrieron todo con personajes y relatos bíblicos de colores metálicos mientras que los entablamentos se degradaron a tiras o simples ornamentos de los mosaicos. "De todos modos la arquitectura conservo el sentido de los interiores magníficamente dispuestos, contruidos con fantasía y de una gran virtuosismo mecánico. Esto último se lo debemos a algunos artistas de la época bizantina, ..." ⁹⁴ Luego en los años de los hijos del emperador Constantino, finalmente fue elevado el clero por encima de la sociedad y se operó su jerarquización interior encabezada por los obispados de las ciudades, además el Estado había trasladado la enorme beneficencia para las masas a las manos de los clérigos. "Esta iglesia poderosa y rica pronto se revistió de un gran aparato externo; fue exaltado el culto con iglesias magnificas y con un ritual imponente; la vida de las altas jerarquías tenía un tono principesco –por lo menos en las grandes ciudades–." ⁹⁵

Finalmente nos encontramos que Burckhardt consideró que durante el siglo XV existió una dirección del espíritu, la tendencia hacia lo fantástico y que se manifestó en el arte por la exuberante decoración. En la arquitectura se tornó esencial la cuestión decorativa aunque subraya que los artistas mayores no se dejaron dominar. ⁹⁶

13 *Las motivaciones materiales o secundarias sobre la arquitectura*

Jacob Burckhardt se refirió a las condiciones materiales como motivos secundarios que condicionan la creación arquitectónica, ya que como vimos, las determinantes son las direcciones de la espiritualidad de una sociedad. Para explicar la degeneración del arte griego por los romanos, sostiene que las formas del arte griego se mantuvieron durante casi seis siglos en diversas circunstancias, hasta el siglo IV DC., pero como no es posible conocer la duración de una potencia espiritual de este tipo, recurre entonces a una causa secundaria como es el cambio del material, los fines y los temas,

⁹⁴ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* Op. cit., pp. 256.

⁹⁵ *Ibid...*, pp. 350-351.

⁹⁶ Jacob Burckhardt. *El Cicerone...* Op. cit., 189.

es decir, un gusto diferente.⁹⁷ En el caso de la pobreza artística de Roma a inicios del Renacimiento, efectivamente en los umbrales del siglo XV, la ciudad de Roma apenas tenía una vida artística, porque el papado no contaba con una burguesía inclinada a las artes y a la edificación, además había una población decaída y rustificada. Por lo que la nueva manera de concebir la arquitectura provino de los extranjeros, de los florentinos.⁹⁸

En el desarrollo del nuevo tipo de basílica cristiana, a fines del imperio, al nivel de una joya por sus incrustaciones de mármol y otras piedras preciosas, no era suficiente la calidad de sede de un obispado sino en realidad fue la expresión de una ciudad estado de poderosos comerciantes, es decir, de una república mercantil como Venecia o Pisa.⁹⁹ El Renacimiento llegó a Venecia con las condiciones materiales propicias, como el manejo de materiales, desde las piedras más nobles hasta el ladrillo y el estuco, en los momentos de mayor poder del Estado y de prosperidad de las familias más acaudaladas, y el nuevo estilo podía servir al sentido de alegría y suntuosidad de la ciudad. Pero faltaban los espacios urbanos y los grandes arquitectos, por lo que la arquitectura renacentista veneciana careció de un sentido de grandiosidad, aunque alcanzó una riqueza de encantos y efectos en las fachadas de los palacios privados.¹⁰⁰

14 La grandeza de los grandes arquitectos

Para Jacob Burckhardt la religión y la cultura tienen en la expresión de los grandes artistas su principal portador, por ello la fuerza y los sentimientos del pasado hablan con más intensidad a través de sus obras. "Solo ellos pueden interpretar y retener el misterio de la belleza; ... más aún, en la arquitectura y en la música es el arte mismo el que nos hace conocer la belleza, de cuya existencia no hubiésemos tenido sin él la menor noción." Sin ellos el mundo estaría como trunco. Poseen dotes excepcionales, al forjar la

⁹⁷ Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo...* Op. cit., pp. 253.

⁹⁸ Jacob Burckhardt. *El Cicerone...* Op. cit., p. 214.

⁹⁹ *Ibid...*, p. 117.

¹⁰⁰ *Ibid...*, p. 230.

originalidad, esta se vuelve, se torna como un estilo al ser seguida por los artistas de segundo rango.¹⁰¹

Sin embargo, el mayor reconocimiento social lo han tenido más los pintores y los poetas que los arquitectos, debido a que existe la noción de que la gran arquitectura es más el producto de una época o de una sociedad que de algún artífice. Y que este debe compartir créditos con los constructores, con el patrocinador, o bien, la sola monumentalidad eclipsa toda la atención.

Por otra parte, los grandes arquitectos generadores de un estilo al igual que en las demás artes son desconocidos, a diferencia de quienes desarrollaron o afinaron el estilo. Por ejemplo, no se sabe el nombre de los arquitectos que desarrollaron el prototipo de templo griego, aunque si quienes posteriormente hicieron el Partenón, Ictino y Calícrates y los Propileos de la acrópolis que son de Mnesicles.¹⁰² El florecimiento artístico entre los griegos fue de larga duración y a diferencia de Oriente se caracterizó por ser asunto de grandes individualidades forjando escuelas en distintas ciudades, sin ánimos sensacionalistas o de caprichos y nunca sucumbió a la prescripción del arte como entre las sociedades orientales, a las ostentaciones de los poderosos y las exigencias de la religión. Por el contrario se guio por demandas interiores al mundo del arte, por las exigencias plásticas hacia lo bello y lo magnífico.¹⁰³

Agrega Burckhardt, que la grandeza en los arquitectos es reconocida en primer lugar a Steinbach y a Miguel Ángel, tras los cuales se encuentran Brunelleschi y Bramante, indudablemente tuvieron que llenar la condición de lo maravilloso en masa. Además Miguel Ángel tuvo la oportunidad de realizar el templo más importante de una religión universal, con una cúpula con el perfil más hermoso y el interior más maravilloso, y el arquitecto del gótico Steinbach la torre más alta, bella y diáfana que se ha creado hasta el momento.¹⁰⁴ Es aún admirable la fe de toda una época en sus arquitectos, los arquitectos del Renacimiento obtuvieron un sitio, los materiales y una autonomía insólita para poder llevar a cabo sus

¹⁰¹ Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal. ... Op. cit.*, pp. 275-276.

¹⁰² *Ibid.*..., pp. 281-282.

¹⁰³ Jacob Burckhardt. *Historia de la cultura griega. ... Op. cit.*, pp. 16-18. T. III.

¹⁰⁴ Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal. ... Op. cit.*, pp. 282-283.

obras.¹⁰⁵ Los arquitectos del Renacimiento a pesar que trabajaron dentro de un mismo estilo no se limitaron a repetir un canon, por el contrario desarrollaron nuevas variantes dentro de un sistema de formas excepcionalmente flexibles, lo que les permitió desarrollar aportes independientes.¹⁰⁶

¹⁰⁵ *Ibid...*, p. 282.

¹⁰⁶ *Ibid...*, p. 282.

Capítulo VI

El enfoque y la
conceptualización del
Positivismo o la teoría
del medio

Hippolyte Taine, la arquitectura como
expresión de un carácter social



Capítulo VI

El enfoque y la
conceptualización del
Positivismo o la teoría
del medio

Hippolyte Taine, la arquitectura como
expresión de un carácter social



Fotografía de Hippolyte Taine con un gatito, tomada antes de 1893, se desconoce el nombre del autor de la imagen, es de dominio público.

"Justamente esa reunión de efectos disparatados es lo que rebaja su obra a un puesto inferior. Su sentimiento es demasiado débil para engendrar un conjunto, toman del uno y después del otro, y se arruinan pidiendo prestado. Su ciencia les perjudica, reuniendo en la misma obra unos efectos que no pueden estar reunidos. (...) ... la obra maestra siempre tiene por causa una convergencia universal de efectos. ... A perseguir esta unidad es a lo que se aplica todo el arte de los maestros, y la delicadeza de su percepción, que constituye su genio, se revela por entero por la oposición de sus procedimientos como por la coherencia de su concepción."
H. Taine.

1 Apuntes para una biografía intelectual de Hippolyte Taine

Es junto a Renan y Michelet uno de los grandes genios del pensamiento francés durante la segunda mitad del siglo XIX. Aunque su vocación republicana les implicó la marginación de las instituciones académicas del imperio, al extremo que fue rechazado del *Collège de France* así también su primera tesis doctoral.¹

¹ Blandine Barret-Kriegel. "Hypopolite Taine", en: *Diccionario de ciencias históricas*. Dirigido por André Burguiere. Madrid, ediciones Akal, 1991. Edición originaria en francés, Presses universitaires de France, 1986. Traducción al castellano de E. Ripoll Perelló. p. 653.

Hippolyte Taine nació el 21 de abril de 1828, en Vouziers, Ardenas, en el este de Francia. Era proveniente de una familia de clase media, hijo de un abogado y desde sus primeros años mostró una actitud interesada por los estudios. Tuvo la oportunidad de recibir una educación privada hasta que aconteció el fallecimiento de su padre. Se trasladó a vivir con su madre a París y cursó el bachillerato en el Colegio Borbón, donde recibió en 1847 el premio de honor de la clase de retórica y luego estudió en la prestigiosa Escuela Normal.² Desde muy joven se inclinó por principios intelectuales poco convencionales, al parecer abandonó la fe cristiana desde los quince años y quedó muy impresionado por los métodos experimentales y de observación para la obtención del conocimiento, además por las concepciones universalistas de Hegel y Espinoza, que lo impulsaron hacia construcciones explicativas sobre la vida y el universo.³

Bajo la influencia del padre del Positivismo, Augusto Comte, H. Taine introdujo en las ciencias del espíritu el método propio de las ciencias naturales. Se trataba de un estricto determinismo, donde hasta el artista más original no era más que la expresión de determinaciones externas, como su raza, el medio natural y social así como de la etapa de desarrollo emocional en que se encontraba.⁴ La obra de H. Taine abarcó tres campos del conocimiento, en orden sucesivo de realización. Inicialmente se dedicó a los estudios de estética, a la historia y la crítica literaria cuyo método aplicaría al estudio de la plástica. Luego se concentró en los estudios filosóficos criticando el espiritualismo de Víctor Cousin que dominaba el medio universitario de ese entonces. Finalmente, alcanzó su madurez intelectual con los estudios políticos, su obra maestra alcanzó los once volúmenes: *Los orígenes de la Francia contemporánea*. "Taine procuro interpretar, a través del síntoma revolucionario, la patología política de Francia."⁵

Para obtener el doctorado en Filosofía presentó una tesis sobre la sensación, pero fue rechazada por la universidad. Años

² Donald Geoffrey Charlton, <http://www.britannica.com/biography/Hippolyte-Taine>. 2015.

³ Ibid.

⁴ Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte, el camino de una ciencia*. Madrid, Akal editores, 1996. Edición original en alemán, 1990. Versión al castellano de Jesús Espino Nuño. p. 146.

⁵ Blandine Barret-Kriegel, ... Op. Cit. pp. 653-654.

después, en 1853 finalmente obtuvo el doctorado en Letras, con la obra *Ensayo sobre las fábulas de La Fontaine*. Con su libro *Viaje a los Pirineos*, publicada en 1855, inició sus reflexiones sobre la influencia del medio y de la historia en el desarrollo de los individuos y la sociedad. Tema que desarrollaría en su obra capital, publicada en 1870, *Sobre la inteligencia*.⁶

En la Escuela de Bellas Artes de París las inconformidades estudiantiles sobre la enseñanza de la historia del arte y estética, dio oportunidad a la designación de Taine en 1864 para la posición académica que ocupaba hasta ese entonces Emmanuel Viollet-le-Duc; por decisión de Víctor Duruy, el famoso ministro reformista de Educación bajo Napoleón III. Las conferencias sobre la historia y el arte de Taine despertaron interés y admiración entre los estudiantes y académicos. His courses wove documents and his personal insights from his museums and travels which had recently come to light. En dichos cursos relacionaba los estudios documentales con las ideas propias de sus visitas a museos y recorridos personales. Taine lectured in themes encompassing five-year spans, beginning with Italy, then the Netherlands and finally Greece. Las conferencias tocaban temas como el arte italiano, el arte de Flandes y finalmente el griego. This course was repeated until his retirement in 1884. He was succeeded by [Eugène Müntz](#). Este curso lo mantuvo hasta su jubilación en 1884.⁷ Taine's lectures to students and scholars were deeply inspiring.

Estas conferencias de Taine sobre las artes plásticas se vertieron en una serie de artículos sobre el arte griego, italiano y de los Países bajos, los que finalmente en 1882 se publicaron, como su obra principal sobre el tema: *La filosofía del arte*. Aquí su método fue el denominado Determinismo del cientifismo, es decir, la inteligencia al servicio de la clasificación, el descubrimiento de las relaciones de causalidad o leyes, algo así como la transformación de las investigaciones históricas y psicológicas en analogía con las fisiológicas o químicas. Donde llegó a considerar tres grandes influencias sobre el autor de la obra artística y literaria: las determinantes hereditarias o de la raza, las del medio o del clima y

⁶ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/taine.htm>. 2015.

⁷ LS. <https://dictionaryofarthistorians.org/taine.htm>, 2015.

la organización social, finalmente, el momento o los acontecimientos históricos. Esta teorización no dejó de tener un aire mecanicista.⁸ Además consideró que toda creación artística era resultado de las fuerzas históricas y naturales, es decir, de la situación geográfica, las condiciones político-económicas y sociales de una época determinada. Esto es la aplicación de la teoría positivista o del medio al mundo del arte "... quería explicar todo a partir de las condiciones del entorno. El individualismo no tenía lugar en esta concepción."⁹

Las artes eran para Taine, como documentos de la historia, de hecho Taine could reproduce the facts of an historical situation in excruciating detail, which he considered part of a scientific approach to his topic. podía reproducir los hechos detallados de cualquier situación histórica, ya que los consideraba parte del enfoque científico de un tema. Discounting the commonly viewed 19th-century role of the genius, Taine argued for sensitivity for the geographical, social and environmental-historical context. Taine defendió la importancia de la sensibilidad hacia el medio geográfico, social y ambiental-histórico. Consideró que eThe role of the art critic was to first form a picture of the conditions in which the creative process of each artist took place and then come to an opinion. l papel del crítico de arte era formarse primero una imagen de las condiciones en las que el proceso creativo de cada artista se llevaba a cabo y luego llegar a una opinión.¹⁰

Para contar con más tiempo para su tarea de historiador político, gradualmente se fue alejando de París y finalmente en 1883 renunció a su cátedra. He died in Paris in March 1893 and was buried at Menthon-Saint-Bernard. Murió en París en marzo de 1893.

Relevante para su momento fue la crítica que hizo Taine contra el exceso del espiritualismo psicológico, así como su intento de aplicar el método científico al estudio de la literatura y el arte, la psicología, la historia e incluso la metafísica.¹¹ El método de Taine conto con una fuerte e inmediata influencia intelectual, pero así mismo se suscitaron

⁸ Blandine Barret-Kriegel, ... *Op. Cit.* p. 653.

⁹ Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte*, ... *Op. cit.*, p. 147.

¹⁰ LS. <https://dictionaryofarthistorians.org/taineh.htm>, 2015.

¹¹ <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=taine-hippolyte-adolphe>, 2015.

las críticas, contra su esquematismo, su mecanicismo, además por pasar de alto los valores propiamente artísticos de las obras. A pesar de las extravagancias teóricas, los análisis de Taine sobre las obras de Balzac y de Stendhal y otros ensayos demostraron que era un analista profundo y original. Es decir, sus estudios sobre personajes y obras concretas, como sucede usualmente, son muy superiores a sus esquematizaciones metodológicas.

De hecho, afirma Kultermann, el propio Taine no se podía explicar a partir de su propio medio, ya que siempre se desmarcó conscientemente de las corrientes intelectuales de su época, “llego a ser lo que fue a pesar de su medio”. Indudablemente Taine introdujo un punto de vista en la historiografía del arte que ha tenido poderosa influencia, aunque se haya tenido que corregir posteriormente las falsas perspectivas del punto de partida, el propio Taine.¹²

2 *El estado del espíritu como explicación última de todo arte*

Para Hippolyte Taine la explicación última del arte se encuentra, en que al recorrer “... las principales épocas de la historia del arte se advierte que las artes aparecen y desaparecen al mismo tiempo que ciertos estados del espíritu y de las costumbres a las que están sujetos.” Por ejemplo la arquitectura gótica, emerge con el régimen feudal y se disuelve hacia fines del siglo XV, con el surgimiento de las monarquías modernas.¹³ Entonces, “La obra de arte está determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y de las costumbres circundantes.” Ya que de estos emana una realidad que motiva y desarrolla a los talentos en cierta dirección, lo que explica que en ciertos tiempos y en ciertos lugares se desarrollen en las escuelas artísticas el gusto por el color o bien por el dibujo, por el idealismo o bien por el realismo. Es decir, “Hay una dirección reinante, que es la del siglo; los talentos que quieran avanzar en otro sentido, encontraran cerrada la salida; la presión del espíritu público y de las costumbres circundantes los comprimen o los desvían, imponiéndoles un florecimiento determinado.”¹⁴ Por estado del espíritu Taine entiende el tipo, la cantidad y la calidad de

¹² Udo Kultermann. *Historia de la historia del arte, ... Op. cit.*, p. 147.

¹³ Hippolyte Taine. *Filosofía del Arte*. Ciudad de México, Editorial Porrúa, 2010. Edición originaria en francés, 1865 y 1882. pp. 03-06.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30 y ss.

las ideas que existen en la mente, que pueden variar sin cambiar la estructura interna del alma, ya que un cambio de condiciones o de formación puede cambiar todo el arsenal de ideas.¹⁵

Pero dichos efectos se ven modificados en parte por ciertas causas accesorias, así para explicar los sentimientos de una época, Taine examina también la raza y el ambiente natural. Es decir, agrega a las inclinaciones imperantes de una época, el momento particular del arte y los sentimientos del propio artista. Con ello considera que es posible comprender las diferencias de las escuelas nacionales, de los incesantes estilos y hasta las características originales de cada obra.¹⁶ Sostiene que los instintos nacionales y permanentes dan pie a una raza de hombres, como en el caso de los italianos que tienen una imaginación latina o clásica, como la de los antiguos griegos y romanos, testimonio de ellos son las obras del Renacimiento y la débil influencia del gótico en su arquitectura. En efecto, durante la Edad media la arquitectura gótica ejerció su influencia en toda Europa a excepción de Italia donde llegó tardía y débilmente. De hecho solo se realizaron dos iglesias enteramente góticas, la de Milán y la de Asís, y fueron de arquitectos extranjeros. Ya que los italianos siempre han construido siguiendo el estilo antiguo; "... y cuando lo renovaron, conservaron el gusto por las formas solidas, por los muros macizos, por la ornamentación moderna, por la luz natural y clara; y sus edificios, con su aspecto de fuerza, de alegría, de serenidad, de fácil elegancia, forman contraste con la complicación grandiosa, con la erizada orfebrería, con la sublimidad dolorosa, con la luz sombría o transfigurada de las catedrales que encontramos al otro lado de los montes."¹⁷

El carácter en general y en las obras de la naturaleza

Taine sostiene que el ideal es algo que viene de los sentimientos, es como un sueño sublime y vago por el cual se expresa algo muy íntimo. La obra de arte al destacar algún carácter esencial lo hace

¹⁵ *Ibid.*..., p. 87.

¹⁶ *Ibid.*..., p. 53.

¹⁷ *Ibid.*..., p. 61.

conforme a algún ideal.¹⁸ Los valores de la naturaleza se expresan o comunican a la obra de arte, pasan del mundo real al mundo ideal, como fuerzas grandes y de efectos profundos, así "... las potencias soberanas de la Naturaleza se expresan por las obras maestras del arte.", los caracteres son pues fuerzas de la naturaleza.¹⁹ Por lo que existe algo más importante que las ideas, que es el carácter. Este comprende a los instintos originarios, las pasiones básicas, el nivel de sensibilidad, el grado de energía, en síntesis, la fuerza y la dirección del interior humano. Por ejemplo, para conocer la estructura profunda del alma de los italianos es necesario llegar a conocer las circunstancias sociales, los hábitos de vida, las necesidades.²⁰

Un carácter notable o imperante es como un conjunto de disposiciones morales que marca a toda una época, se expresa en las doctrinas y los sentimientos, permea a todas las instituciones, la religión, el estado, el amor, el pensamiento. Pero debajo de esto se encuentra la capa primitiva de todos los pueblos, que atraviesa a los distintos periodos históricos. "Cuando en el mismo país la sangre permanece casi pura, el mismo fondo de alma y de espíritu que se ha mostrado en los primeros ascendientes se encuentra en los últimos nietos." Son como los genios nacionales, que en España dan a la sensación lo hiriente y la imaginación exaltada, en Francia la precisión y la coordinación de la razón. Pero es en los mitos y la lengua de la edad primitiva donde mejor se visualiza la forma del pensamiento, el arte y la sociedad.²¹ En una obra de arte, el lograr que un carácter sea lo más notable y dominador posible, la hará más perfecta.

A pesar que la arquitectura y la música no son artes de imitación de la realidad, señala Taine, como la pintura, la escultura o la música, pero se valen de la combinación de relaciones de proporción. Además, una pintura, una sinfonía o un templo están constituidos como los seres vivos, ya que poseen una organización, con partes dependientes y regidas por un principio director, poseen

¹⁸ Hippolyte Taine. "Del ideal en el Arte", en: *Filosofía del Arte*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946. Edición originaria en francés, 1867 y 1882. Traducción al castellano de Gonzalo Castillejo. pp. 325-326.

¹⁹ *Ibid...*, pp. 362-363.

²⁰ Hippolyte Taine. *Filosofía del Arte ...*, Op, cit, p. 87.

²¹ Hippolyte Taine. "Del ideal en el Arte ...", Op. cit. pp. 342-346.

una fisonomía, expresan una intención, son como criaturas ideales con leyes de formación como las demás.²² Pero solo es en las grandes obras literarias donde se encuentra o manifiesta el carácter más profundo y durable, son como la síntesis del espíritu en forma sensible, desde los rasgos y sentimientos de un período histórico hasta los instintos y aptitudes de una raza "... algún fragmento de la historia universal y (emergen) esas fuerzas psicológicas elementales que son las ultimas razones de los acontecimientos humanos."²³

4 El carácter en las obras de arte

Para Taine las obras de arte están determinadas por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y de las costumbres circundantes, más precisamente de una situación general, como puede ser la servidumbre o la libertad, la pobreza o la riqueza de un estado, el modo social, el tipo de religión, es decir, una serie de factores a los que los hombres se subordinan. Esta situación genera necesidades, aptitudes y sentimientos particulares, los que cuando se expresan con fuerza en el alma, generan un tipo imperante; como el bello joven desnudo griego, el monje místico del Medioevo, el educado cortesano de la realeza o el insaciable y melancólico hombre contemporáneo, descrito en el Fausto. Lo que pasa a ser el centro de interés del arte, o bien, solamente las emociones en las artes sin personajes, como la arquitectura.²⁴

El artista no busca reproducir la realidad exterior sino la modifica intencionadamente, para hacer sensible el carácter esencial del objeto, es decir, la idea principal que tiene de él. Este carácter es lo que los filósofos llaman la esencia de las cosas, Taine le llamó simplemente el carácter capital, alguna cualidad sobresaliente y notable. Entiende por carácter esencial, una cualidad de la que todas las demás derivan en relaciones fijas. Agrega que no es necesario que en todas las artes este conjunto corresponda a objetos reales, ya que hay artes que no tienen como punto de partida la imitación, como son la arquitectura y la música.²⁵

²² *Ibid...*, pp. 334-335.

²³ *Ibid...*, p. 351.

²⁴ Hippolyte Taine. *Filosofía del Arte ...*, Op, cit, p. 52.

²⁵ *Ibid...*, p. 18 y ss.

Para Taine las cuatro grandes épocas de la historia europea han sido la antigüedad griega y romana, la Edad media feudal y cristiana, las monarquías del siglo XVII y las democracias e industrialización contemporáneas. Cada una de estas grandes épocas tiene su propio arte, algún tipo de arte dentro de las grandes artes de la pintura, escultura, arquitectura o teatro. Y el género de su arte refleja en sus rasgos principales a su época o nación.²⁶

Así las causas por las que los griegos han sido los más grandes artistas de la historia del mundo fueron fundamentalmente: la libertad de espíritu, la superabundante capacidad inventiva y la desbordante imaginación. Los que formaron tres rasgos en la sensibilidad y la inteligencia de los artistas: la delicadeza de la percepción, la comprensión de las relaciones sutiles y la sensibilidad para los matices. De ahí que los griegos puedan desarrollar conjuntos de formas y de detalles, bien relacionados y estrechos, que producen una cosa viva y cuya armonía supera al mundo real.²⁷

H. Taine sostiene que para hacer que un determinado carácter sea predominante en una obra, todas las partes de la misma deben contribuir a su realce, no debe alguno ir en sentido contrario porque sería una fuerza empleada en contrasentido, lo que disminuiría la fuerza del carácter dominante. Tanto en una pintura como en un edificio todos los efectos deben de converger.²⁸ La reunión de efectos disparatados rebaja a una obra de arte, debido a las limitaciones para generar un conjunto, la simple acumulación de elementos prestados decae en una ruina. Refiriéndose a los artistas inferiores, "... Su ciencia les perjudica, reuniendo en la misma obra unos efectos que no pueden estar reunidos." A diferencia, los grandes maestros siempre han perseguido y logrado la unidad de la obra de arte, su genio se basa en la delicadeza de la percepción, con muy diferentes métodos siempre alcanzan la coherencia de su concepción.²⁹

Las líneas de los contornos de los cuerpos, que señalan relieves y hundimientos, tienen valor por sí mismas, ya que generan

²⁶ *Ibid.*..., pp. 33-34.

²⁷ *Ibid.*..., p. 212.

²⁸ Hippolyte Taine. *"Del ideal en el Arte ..."*, Op. cit. pp. 383.

²⁹ *Ibid.*..., pp. 398-399.

efectos diferentes. También las masas del cuerpo, sus proporciones tienen en sí una potencia significativa, según las diversas relaciones de tamaño que las unen, ya que también despiertan diversas impresiones. "... una columna, tal proporción del diámetro y de la altura la hace jónica o dórica, elegante o ventruda."³⁰ Al igual que las líneas, el color tiene un sentido, por ejemplo las líneas de color de un arabesco, que no imitan a algún objeto natural, pero pueden ser ricas o pobres, elegantes o pesadas. "Nuestra impresión varia con su conjunto; su conjunto tiene, pues, una expresión."³¹

5 *El carácter en la arquitectura*

H. Taine también considera que los volúmenes percibidos pueden formar entre sí conjuntos, con relaciones matemáticas de distancia, sus tamaños pueden estar en relaciones de proporción y pueden estar dispuestos simétricamente. "Sobre este conjunto de partes relacionadas se basa la arquitectura." El arquitecto parte de un carácter dominante, que puede ser la serenidad, la sencillez, la fuerza, la elegancia, como lo fue entre los griegos y romanos, o bien lo fantástico y lo infinito como en la época del gótico, ahí se seleccionó y relacionaron proporciones, tamaños, posiciones, es decir, relaciones visibles, de tal modo que quedó de manifiesto un determinado carácter.³²

Analiza en este sentido el caso del templo griego, reconoce que este parte de un particular emplazamiento ya que es lo que destaca a simple vista en cualquier ciudad, generalmente está situado en altura, como puede ser una acrópolis, un basamento o sobre una pequeña colina. Del cual se logra ver desde toda la llanura circundante a aún más allá desde las colinas o las costas. "No está, como las catedrales de la Edad Media, apretado, ahogado por hileras de casas, disimulado, medio oculto, inaccesible a la vista, salvo en sus detalles y en sus partes altas. Su base, sus lados, toda su masa y todas sus proporciones, aparecen de golpe." Por ello sus dimensiones no

³⁰ *Ibid...*, p. 394.

³¹ *Ibid...*, p. 395.

³² Hippolyte Taine. *Filosofía del Arte ...*, Op, cit, pp. 22-23.

son enormes sino medianas.³³LS El templo griego no posee la escala de los enormes monumentos de la india, de Babilonia o del Egipto, ni de los palacios superpuestos, colosos o de complejos recintos que llevan al espíritu a la inquietud y el deslumbramiento, nada parecido a los gigantescos templos que pueden acoger a toda una multitud que una mirada no puede abarcar por entero, cuyo perfil y armonía no pueden ser comprendidos fácilmente. Mientras que el templo griego a pocos pasos de distancia puede comprenderse el sentido y armonía de sus líneas principales. "En esos rasgos diferentes habréis reconocido la necesidad fundamental por las formas delimitadas y claras. ... la imperceptible inflexión de las horizontales combadas y de las perpendiculares convergentes, que proporcionan a su más bello templo su suprema belleza." El templo griego no está hecho para persistir en el tiempo como abrumado por el peso de la materia como el caso del templo egipcio, ya que se alza como un bello cuerpo de atleta, donde el vigor armoniza con la delicadeza y la serenidad.³⁴

Además para Taine uno de los signos exteriores del hombre es la habitación, en los Países Bajos son de aspecto agradable y adecuadamente proyectadas, de fachadas blancas y decoradas. "La casa no es una continuación de la vecina, un departamento abstracto del gran cuartel que es la ciudad entre nosotros, sino una cosa aparte dotada de un carácter propio y particular, a la vez interesante y pintoresco." En el interior de las casas priva el orden y el arreglo, en las casas burguesas además la comodidad con alfombras, cortinas, chimeneas, vidrieras, arreglos florales, espejos, "... en suma: es el reinado universal de la actividad previsora y del minucioso bienestar. ... En efecto el hombre es tal como indica su obra." ³⁵

Entre las artes, la que mejor expresa las necesidades de la fantasía popular es la arquitectura. Hasta mediados del siglo XVI en Bélgica y los Países Bajos la arquitectura sigue siendo gótica y cristiana, las influencias italianas o clásicas no tienen eco, ya que en los edificios religiosos y aun en los laicos como los ayuntamientos, aun reina el gusto por la arquitectura gótica. "En 1536, bajo la

³³ *Ibid.*, pp. 212-213.

³⁴ *Ibid.*, pp. 213-215.

³⁵ *Ibid.*, pp. 135-136.

protección de una flamenca, Margarita de Austria, acabó de florecer la iglesia de Brou, última y más preciosa flor del gótico.”³⁶

El templo de la arquitectura gótica por pertenecer a una religión universal de multitudes, afirma Taine, debió contener a parte de la masa de una ciudad o región, por lo que se generó el recinto de enorme naves, con bóvedas gigantescas y pilares desmesurados, su construcción llevaba varias generaciones de obreros que buscan salvar su alma y para lo que despedazaron montañas enteras. Mientras que los feligreses tienen el alma triste y su pensamiento en la vida terrenal despreciable y los suplicios del infierno. Por lo que el interior del templo es de sombras, la luz débil de las vidrieras y de extrañas piedras, todo lo que genera alucinaciones de entrada al paraíso. “Por otra parte, las formas, por su riqueza, su originalidad, su atrevimiento, su delicadeza, su inmensidad, están en armonía con los excesos y extravagancias de la fantasía enfermiza.” Por su gran recepción durante toda la Edad Media la arquitectura gótica es expresión del exaltado y desequilibrado espíritu humano de esa época.³⁷

Luego, con el establecimiento de las monarquías a la cabeza de los nuevos estados europeos, surge la vida de la corte y fue con Luis XIV rey de Francia donde alcanzó todo su esplendor. Los cortesanos fueron cosmopolitas y muy bien educados, poseían un espíritu aristocrático, es decir, de refinadas costumbres. Ello dio su sentido a las obras de arte del siglo XVII, “... a la pintura comedida, correcta, severa de Poussin y de Lesuer, a la arquitectura grave, pomposa, estudiada de Mansart y de Perrault, a los jardines monárquicos y compuestos de Le Notre. ... Con sus grupos de dioses bien educados, sus bosquécitos simétricos, sus fuentes mitológicas, sus extensos estanques artificiales, sus árboles recortados, podados, colocados a modo de decoración arquitectónica, Versalles es la obra maestra de este género: edificios y parterres han sido construidos en su totalidad por hombres celosos de su dignidad y respetuosos con las conveniencias.”³⁸

³⁶ *Ibid.*..., pp. 135-136.

³⁷ *Ibid.*..., p. 42 y ss.

³⁸ *Ibid.*..., pp. 44-46.

El método de estudio de la obra de arte

El punto de partida del método de estudio de la Historia del arte, afirma Taine, es reconocer que la obra de arte no es aislada, consiguientemente, habría que descubrir el conjunto al que pertenece para luego poder comprenderla o explicarla. El primer paso en este sentido, es reconocer que la obra de arte pertenece a un primer conjunto, este es el de la obra total del artista con la que tiene semejanzas notorias. Otro conjunto mayor donde se encuentra comprendida es el de la Escuela o corriente artística, luego vendría el conjunto más vasto, el mundo que lo rodea y que conforma el gusto. Ya que el estado de las costumbres y espíritu es el mismo tanto para el público como para el artista.³⁹

“Las producciones del espíritu humano, al igual que las de la naturaleza viviente, no se explican más que por su ambiente.” En este sentido Taine sostiene que el estudio de la temperatura moral es necesario para comprender la aparición de cualquier tipo de arte, como en la pintura realista, en la arquitectura mística o en la literatura clásica. Para ejemplo para recomponer el medio místico que produjo la pintura de Giotto y de Fra Angélico, sería necesario conocer a los poetas y escritores para saber la idea que se tenía en aquella época sobre la felicidad, la desdicha y todos los grandes temas de la vida humana.⁴⁰ Así también la reconstrucción del medio social pagano en el que se generaron Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael o Tiziano, puede realizarse a través de las memorias de sus contemporáneos, las crónicas sobre las principales ciudades de Italia, las descripciones de fiestas, “... fragmentos notables que nos mostraran la brutalidad, la sensualidad, la energía de las costumbres circundantes y, a un mismo tiempo, el vivo sentimiento poético y literario, los gustos pintorescos, los instintos decorativos, la necesidad de esplendor exterior, todo lo cual hallase lo mismo entre el pueblos y la multitud ignorante que entre los grandes y los letrados.”⁴¹

Como consecuencia de la aplicación de los anteriores procedimientos se alcanzaría a definir la naturaleza y las condiciones de existencia de cada arte, entonces se tendría una explicación del

³⁹ *Ibid...*, pp. 03-06.

⁴⁰ *Ibid...*, p. 07.

⁴¹ *Ibid...*, pp. 07-08.

arte en general, es decir, una filosofía del arte, una estética. Así el método, sostiene Taine, resulta ser histórico o no dogmático, ya que no impone reglas como la estética antigua sino descubre leyes. Aquella primero estatúa una definición de lo bello, ya sea como idea moral, expresión de lo intangible o de las pasiones, a partir de ello, juzgaba. Por el contrario el método moderno, considera a las obras de arte como los hechos cuyas características y causas hay que determinar. “Entendida así, la ciencia no proscribe ni perdona. Comprueba y explica.” Esto no es más que la aplicación del método de las ciencias naturales a las morales, lo que asegura seguridad y desarrollo.⁴² El método no juzga, por ejemplo, despreciar el arte holandés por grosero y solo admirar la finesa del italiano, o el gótico por enfermizo y valorar solo el griego. “Deja a cada cual en libertad de seguir sus particulares predilecciones, de preferir aquello que esté de acuerdo con su temperamento y de estudiar con más atención aquello que más armonice con su propio espíritu.” En realidad, reconoce a todas las escuelas y formas del arte, incluso las más opuestas al espíritu humano, ya que entre más oposiciones existan más diversas se hacen los rostros del espíritu humano.⁴³

En las grandes obras de arte existe una idea adominante que establece y concierta las especies de las líneas, que discrimina las tipologías, acomoda los conjuntos, las expresiones, las señas, el colorido.⁴⁴ Aunque, tanto en las obras de los genios como en las de la propia naturaleza, la vida es la misma, y llega hasta en los más mínimos detalles, que no pueden ser abarcados por el más amplio de los análisis. Pero tanto en unas como en las otras, la observación debe descubrir las concordancias clave, las dependencias reciprocas, la orientación final y las armonías de los conjuntos, aunque no llegue a distinguir todo en sus detalles.⁴⁵

⁴² *Ibid.*..., pp. 08-09.

⁴³ *Ibid.*..., pp. 08-09.

⁴⁴ Hippolyte Taine. “*Del ideal en el Arte ...*”, *Op. cit.* p. 400.

⁴⁵ *Ibid.*..., p. 400.

Un léxico de Historia de arquitectura y de arte urbano

Un léxico de Historia de arquitectura y de arte urbano

El presente apartado reproduce algunas definiciones, nociones o explicaciones de varios conceptos clave para Historia de arquitectura y urbanística, encontrados a lo largo de los textos realizados por nuestros seis autores, y se transcriben íntegra o fielmente con el objeto de enriquecer la comprensión de nuestro tema a través de estas importantes abstracciones o síntesis conceptuales y nociones.

El "... **arabesco** en general, ..., según su concepto, entra precisamente en la transición de una figura natural orgánica usada para la arquitectura a la más rigurosa regularidad de lo propiamente hablando arquitectónico. Pero cuando la arquitectura ha devenido libre en su determinación, degrada las formas arabescas a adorno y ornamento. Estas son entonces primordialmente formas vegetales distorsionadas y formas animales y humanas procedentes de plantas y por tanto entrelazadas, o bien formaciones animales que se transforman en plantas." En este tipo de ornamento arquitectónico la fantasía realiza encajes de toda naturaleza y también en cuanto a utensilios y ropaje de madera, piedra, etc. Pero siempre manteniendo las formas de plantas, flores, animales aproximadas a lo abstracto a lo inorgánico. La anti naturalidad del arabesco deviene de su deber con la arquitectura, porque las formas vivas son inapropiadas con lo arquitectónico, por ello son configuradas en relación, principalmente se adecua la vegetación al someter sus formas a las regularidades de la circularidad y rectilineidad. G. W. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. pp. 483-84.

Arabesco renacentista. “Los arabescos del siglo XV y comienzos del XVI son una manifestación de vida del arte de aquella época casi independiente; partiendo en muy pocos casos de modelos antiguos simplemente plásticos –jambas de puertas, frisos, sarcófago-, lograron tales arabescos alcanzar elevadísimo nivel por sus propias fuerzas. Tengo la convicción, aunque sin poderlo probar, que una gran parte de este mérito corresponde a Desiderio de Settignano. En las obras que le han sido atribuidas fue donde primero aparecieron los arabescos y valores arquitectónicos en formas de plena riqueza y nobleza. De su taller saliera Mino da Fiesole, a quien el maestro supo enseñar habilidad y delicadeza extremas en la manera de tratar el mármol. ... Una gran transformación se produjo, según veremos, con el descubrimiento de las termas de Tito. El nuevo sistema, mezcla de pintura y escultura, que fue aprendido en estas termas y tal vez en algunos otros restos romanos, halló su más rica y bella expresión en las logias del Vaticano. ... Desde esta obra los hechos se precipitaron. Tanto la decoración pintada como la realizada en mármol y estuco ya no eran tratadas con aquel amor por el detalle particular que había sido principio general desde entonces; en realidad, la decoración vino a parar en plena dependencia de los grandes efectos arquitectónicos, que no querían verse turbados por la graciosa belleza de un detalle; la decoración tuvo, pues, a la sazón, que imitar de la arquitectura unos perfiles sometidos a la voluntad y un tanto fríos, la manera de tratar ésta las superficies, etc., en lugar de buscar el contraste de riqueza de la decoración con el conjunto siempre es más sencillo.” J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T. I. p. 256.

Arco del triunfo. “... los monumentos imperiales más importantes, y con gran ventaja, so los arcos del triunfo, forma auténticamente itálica y etrusca de construcción solemne, que expresa el sentido de conjunto de la decoración romana con mayor claridad que la mayor parte de los demás vestigios romanos que nos es dable examinar. Una puerta simple o triple recibe un revestimiento arquitectónico

y plástico que, ciertamente, no deriva del interior, sino que rodea al monumento como una suntuosa cubierta, en cuya forma constituyó un género que ha prevalecido en el arte.” J. C. Burckhardt. *El Cicerone ...*, Op. Cit. pp. 43-44.

“... la **arquitectura**, el arte de la construcción... tiene la determinación de ser el receptáculo circundante del sujeto, el entorno ideal individual. Esto es la arquitectura clásica. La romántica posee aún algo simbólico.” G. W. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. p. 375.

Arquitectura. “La arquitectura es el arte de erigir y de decorar los edificios contruidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, en forma tal que su aspecto incida sobre la salud, sobre la fuerza y sobre el placer del espíritu.” ... “El nombre de arquitectura debe reservarse para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes del edificio, imprime a su forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otros puntos de vista.” J. Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. pp. 23-24.

Arquitectura. “Felizmente, existe una arquitectura en la que con mayor pureza que en ninguna otra manifestación e independientemente de todo eso, se expresa una voluntad ideal. En ella se revela con la mayor claridad qué en el arte, pese a su innegable y grande dependencia de un fin y de su supeditación, no pocas veces grande, a las repeticiones convencionales. ... La arquitectura demuestra cuán libre de aquellas intenciones secundarias materiales se hallan, o pueden hallarse, todas las demás artes. El paralelo específico de la arquitectura en esto es la música, en la que lo basada en la imitación es también lo más endeble.” J. C. Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. p. 108.

Arquitectura, la base de la. Consideremos primero las relaciones matemáticas percibidas por el sentido de la vista. Las magnitudes perceptibles por el ojo pueden formar entre sí conjuntos de partes

unidas por las leyes matemáticas. Pues, primeramente, un trozo de madera o de piedra pueden tener una forma geométrica: la de un cubo, un cono, un cilindro o una esfera; lo que significa unas relaciones de distancia entre los diferentes puntos de su contorno. Además, sus dimensiones pueden ser cantidades relacionadas entre sí en proporciones simples, que el ojo puede fácilmente percibir; la altura puede ser dos, cuatro veces mayor que la anchura o longitud, lo que establece una segunda serie de relaciones matemáticas. Por último, varios de estos pedazos de piedra o de madera pueden estar colocados los unos sobre los otros, o los unos al lado de los otros, simétricamente, según distancias o ángulos que guarden una relación de dependencias matemáticas. Sobre este conjunto de partes así relacionadas se basa la arquitectura. El arquitecto, una vez que ha concebido un determinado carácter dominante, la serenidad, la sencillez, la fuerza, la elegancia –como antaño en Grecia y Roma-, o lo extraño, lo variado, lo infinito, lo fantástico –como en los tiempos góticos-, puede escoger y cambiar las uniones, las proporciones, las dimensiones, las formas, las posiciones; en suma, las relaciones de los materiales, es decir, de determinadas magnitudes visibles, de manera que el carácter concebido quede de manifiesto. Hippolyte Taine. *Filosofía del Arte*. pp. 22-23.

“... la **arquitectura de jardines**, que no solo crea de suyo enteramente de nuevo para el espíritu un entorno como una segunda naturaleza externa, sino que compromete a lo paisajístico de la naturaleza misma en su transfiguración y lo trata arquitectónicamente como entorno de los edificios. (...) ... un jardín tiene la determinación de servir para pasearse, para divertirse en un lugar que ya no es la naturaleza como tal, sino la naturaleza transfigurada por el hombre para su necesidad de un entorno hecho por el mismo. (...) Un jardín como tal no debe ser más que un entorno sereno, y un mero entorno que nada quiera valer para sí ni distraer al hombre de lo humano e interno. Aquí tiene su lugar y ordena arquitectónicamente los objetos naturales mismos la arquitectura

de líneas intelectivas, de orden, regularidad, simetría.” G. W. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. pp. 511-12.

Arquitectura gótica. “... el principio vital del gótico del norte, a saber, la conversión de la iglesia en una armazón de fuerzas que presionan hacia lo alto en busca de desarrollo y ulterior desmaterialización ...” J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T. I. p. 141.

Arquitectura, el poder y. “... la pasión por construir –una de las más fuertes en el ánimo de príncipes poderosos- se había desarrollado poderosamente en Constantino. No cabe imaginar ningún símbolo exterior del poder imperial más sólido que los edificios suntuosos; además, la construcción, fomentando rápidamente con fuerzas poderosas, viene a ser como un símil del gobernante creador y un sustitutivo en tiempos de paz. Una ciudad nueva resulta para el fundador como el símbolo plástico de un nuevo mundo.” J. C. Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo*. p. 393.

Arquitectura monumental. “La historia habla principalmente a través de lo *monumental-arquitectónico*, que es la expresión intencionada del poder, unas veces en nombre de la religión y otras veces en nombre del estado. Pero si en el pueblo de que se trate no existiese la necesidad de expresarse por medio de formas, se contentaría con un montón de piedras. ... En esa necesidad la que hace surgir los estilos; pero el camino que va desde la intención religiosa-monumental hasta la ejecución, hasta el Partenón y la catedral de Colonia, es un camino largo.” J. C. Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. 126-127.

Arte y decadencia social. “En las épocas derivadas o decadentes, el hombre cree que el arte existe para su servicio; lo usa para su esplendor y en ocasiones explota más sus formas accesorias y decorativas que sus formas principales; más aún, el arte se convierte en temas de pasatiempo y charlatanería. ... Pero al mismo tiempo el arte adquiere la conciencia de la alta posición que ocupa como un poder y una fuerza con *existencia propia* que solo

necesita la ocasión y el fugaz contacto con la vida para desarrollarse y convertirse en algo supremo.” J. C. Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. pp. 127-128.

Artistas, los grandes. Las artes significan capacidad, poder, creación. Su fuerza propulsora central y más importante, la fantasía, ha sido considerada en todos los tiempos como algo divino. ... La capacidad de exteriorizar, de representar lo interior de tal modo que actúe como algo interior representado, como una revelación, escasea bastante. El reproducir exteriormente lo puramente exterior se halla al alcance de muchos; en cambio, aquello sugiere a quien lo contempla o lo escucha la convicción de que sólo sería capaz de hacerlo uno, el autor, razón por la cual se le considera insustituible. ... Además, los artistas y los poetas se nos han presentado siempre en una relación grande y solemne con la religión y la cultura; por ellos hablan como por sus intérpretes la más poderosa voluntad y las sensaciones más fuertes de los tiempos pasados. ... Solo ellos pueden interpretar y retener el misterio de la belleza; lo que en la vida cruza ante nosotros de un modo tan rápido, tan raro y tan desigual, se trueca aquí en un mundo de poesías, de imágenes y de grandes círculos plásticos, de color, de piedra y de sonido, como otro mundo terrenal y superior; más aún, en la arquitectura y en la música es el arte mismo el que nos hace conocer la belleza, de cuya existencia no hubiésemos tenido la mayor noción. ... Entre los poetas y los artistas, los verdaderamente grandes se acreditan como tales por el dominio que a veces ejercen ya en vida sobre el arte, y también aquí como siempre desempeña un papel el conocimiento o la convicción tacita de que las grandes dotes constituyen siempre algo extraordinariamente raro. Se crea el sentimiento de que estos maestros son absolutamente insustituibles, de que sin ellos el mundo sería incompleto, sería inconcebible.” J. C. Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. p. 275.

Capitel jónico. “Ante el orden dórico, y como su más bella contrapartida, encontramos el jónico; nacido en otras regiones y empleado

con preferencia para determinados fines, convirtiéndose, andando el tiempo, en un elemento formando parte del conjunto de la construcción griega que fue utilizado en plena libertad. Desgraciadamente, apenas si quedan en las antiguas colonias griegas de Italia algunos restos dignos de mención del verdadero orden jónico, y las imitaciones romanas, a pesar de su gran pompa y ostentación, no son más que una sombra pobre y fría del sentimiento de forma y del delicado impulso del modelo griego. El fundamento viene a ser el mismo que en el orden dórico, pero el desarrollo es esencialmente diferente. La columna jónica es un elemento más fino que puede ser referido más a la simple riqueza de florecer que a la expresión de lo afanoso en sostener. Comienza con una basa de dos abultamientos dobles, uno más ancho que otro, cuya vida interior viene acusada por un perfilado de sombras. ... El fuste es más esbelto y tiende poco a adelgazarse con la altura; el abultamiento central tiene que revelar menos fuerza que en el orden dórico. Las estrías no cubren toda la superficie del fuste, sino que dejan espacios vacíos entre ellas, como indicio de que la columna jónica no tiene que realizar tanta fuerza. ... El capitel jónico, en los edificios atenienses de indescriptible belleza y vivacidad, asiéntase sobre una adornada garganta con un equino; luego sigue, como formando una masa blanda de una elasticidad ideal, un elemento superior a manera de floración del propio equino que se vierte por ambos lados, en forma de dos ricas volutas, que vistas de frente aparecen como magníficas espirales. El ábaco, que en la grave forma dórica había ahogado toda esta rica vida, se ha convertido en un adornado y estrecho elemento intermedio flotante entre el capitel y el entablamento.”

J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T.I. pp. 15-16.

Color. “Nuestra última cuestión se refiere al uso del color como ornamentación arquitectural. ... No puedo de ninguna manera concebir la arquitectura sin color; solo que, como ya lo he indicado, los colores de la arquitectura deben ser los de las piedras naturales; en parte, porque son

más durables, y en parte porque son más perfectos y graciosos. ... En primer lugar, creo que debíase considerar nuestro edificio a la manera de un ser orgánico. ... Este es, según mi parecer, el primer gran principio del color arquitectural. Que sea netamente independiente de la forma. No apliquéis jamás un color en líneas verticales; siempre, por el contrario, atravesadas. No deis jamás a molduras aisladas un color aislado; en los adornos esculpidos, no pintares las hojas o las figuras, de un color y el fondo de otro, sino que dispondrás el fondo y las figuras en un todo armonioso. ... " Tomado de John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura* ... Op. cit. pp. 179-182.

La **columna** "En la sustentación actúa la gravedad, y no es necesario sostener la masa en todos sus puntos singulares, sino únicamente atendiendo a la dirección del centro de gravedad. Nace de este modo la columna, y conforme a su determinación pertenece esencialmente a la arquitectura. La (determinación de las) columnas como necesidad de sustentación, (por tanto) según su finalidad, constituye lo bello; y radica en ello que para alcanzar semejante necesidad no se emplee más que lo imprescindible. (...) En principio la columna se diferencia del poste por su aislamiento, y por el hecho de tener basa y capitel. (...) La determinación de la basa y el capitel es indicar dónde empieza y dónde termina la columna, por eso no son ninguna contingencia. El poste es contingente, pero la columna en cuanto obra humana debe mostrar inicio y final." G. W. Hegel. *Filosofía del arte o Estética*. pp. 391 y 397.

Columnas conmemorativas romanas. "En las columnas de Trajano y de Marco Aurelio nos ocuparemos el tratar la Escultura. Aquí solo las mencionaremos en internos bastante desgraciados para comprimir una enorme masa de representación plástica en un sostén o espacio lo más exiguo posible. La columna es aquí apartada de su verdadera función, la de sostener un entablamento, y rodeada así de líneas espirales, es decir, de motivos de horizontalidad, contradice con ello su ley interna; por otra parte, las esculturas colocadas en aquella disposición

ya no pueden ser gozadas ni por el ojo más agudo. No obstante es preciso reconocer que por lo menos el capitel queda bastante adaptado a su papel de simple remate decorado de columna, con un equino en ovas y dardos, y no aparece, en manera alguna, como transmisor de la fuerza de sostén. ..." J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T. I. p. 42.

Columna dórica. "Dórica es la columna sin base, con fuste que se ensancha y estrecha de modo pronunciado y acanalado, que se marca en agudas aristas; su altura tiene aproximadamente cinco diámetros y medio, y uno y medio la separación; el capitel, anunciado por unas estrías, de una a tres, consiste en un equino que comienza con anillos y que está pensado como una materia elástica viva con diferente elasticidad en sus partes, y en el ábaco, que sirve de transición el arquitrabe; este abaco es evidentemente el eco de una tabla mediante la que se procuraba evitar que la juntura de dos vigas del arquitrabe descansase sobre la columna misma, y a la vez, por medio de él, se extendía a un campo más ancho la fuerza de sustentación de la columna. ..." J. C. Burckhardt. *Historia de la cultura griega*. p. 49, T. III.

Columna griega. "La columna es vida perfecta, un cuerpo cilíndrico que irradia su fuerza excéntricamente con regularidad en todo los sentidos; está separada por distancias regulares de sus homogéneas vecinas y, ensanchándose por abajo y estrechándose por arriba, consigue una estabilidad creciente; todavía se expresa con más vivacidad una elasticidad interna por el ensanchamiento en el centro; a una mayor expresión de la vida vertical sirve, además el acanalado, la altura y grosor de la columna, finalmente, está en la más pura relación con la dimensión de los intervalos y de la carga que soporta. Así se reúnen la más alta verdad estética y mecánica, y lo estructural se muestra con una expresión convertida en ideal." J. C. Burckhardt. *Historia de la cultura griega*. p. 48, T. III.

Curvatura de fachada. "En parte debemos ver la misma finalidad, (ver perspectiva

aparente) aunque propugnada con otros medios, en la tan difamada curvatura de las fachadas. También en este caso se propugna un enriquecimiento aparente, cuando el muro con toda su decoración describe una curva entrante o saliente, o se nos ofrece en una línea ondulada. El ojo, especialmente al mirar desde un lado, tiene aquella curvatura por más acentuada de lo que realmente es, y presupone que las partes tornadas invisibles por ella aparecen más ricas de lo que realmente son. Aquí también vemos un funciones un principio pictórico: el de presentar al espectador los miembros homogéneos de la construcción, por ejemplo, los remates de ventana, los capiteles del mismo rango todos al mismo tiempo, de manera que pueda divisarlos a la primera mirada desde puntos de vista completamente diferentes, mientras el rigor arquitectónico busca precisamente el efecto contrario. ... Entonces se admitía teóricamente que en toda circunstancia la forma redonda era la más bella, sin tener en cuenta las condiciones previas que puede crear, y debe crear, el verdadero arte de construir." J. C. Burckhardt. *El Cicerone* ..., Op. Cit. pp. 412-413.

Decoración arquitectónica. "... Si la decoración cumple su deber, si sus cualidades de luz y de sombra concurren a un efecto general, no nos extrañará que el escultor, en la plenitud de su imaginación, se permita dar más que simples impresiones de luz y de sombra y componga un grupo de figuras. Pero si el ornamento no responde a su fin, si de lejos no tiene verdadera potencia decorativa, si en conjunto no resulta más que una simple tosca incrustación brutal, sin significación, no sentiremos al verla de cerca sino que ha costado muchos años de trabajo y que encierra miles de figuras y de historias que ganarían al ser examinadas con una lupa. De aquí la grandeza del gótico del norte, en oposición al italiano más reciente. Aquel llega a la misma exageración de los detalles sin perder de vista el objeto arquitectónico, sin faltar jamás a la potencia decorativa. ..." J. Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 46.

"En cuanto a los **edificios redondos o**

circulares, con bóvedas o cúpulas, Pausanias no cita más que seis. Uno de ellos estaba cerca de Pritanea, en Atenas; el otro se veía cerca del templo de Esculapio, en Epidauro, construido por el célebre escultor Policeto y decorado por Pausias con pinturas. Se le había dado precisamente el nombre de *tholus* o *zolos* () por causa de las bóvedas. (...) El arquitecto San Gallo, en su libro de dibujos en vitela, que se halla en la biblioteca del palacio Barberino, habla de un templo circular en Delfos que estaba consagrado a Apolo. (...) Los templos circulares eran más frecuentes entre los romanos que entre los griegos: algunos debían esta forma a un motivo alegórico, como, por ejemplo, el templo de Vesta mandado construir por Numa Pompilio; el de Mantinea parece debe su forma a ser el hogar del Fuego, y un templo circular de Tracia dedicado al Sol era así como símbolo por la forma redonda del astro." J. J. Winckelmann. *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. pp. 539-40)

El "... **estilo severo** es la abstracción superior de lo bello, la cual se detiene en lo de peso, expresa y representa esto en sus grandes masas, desprecia todavía el encanto y la gracia, deja que únicamente la cosa domine, y sobre todo no aplica mucho celo y desarrollo a las cosas accesorias. ... así también por otra parte para la forma externa quiere meramente dejar hacer la cosa y no a su propia invención. Pues se contenta con el grandioso efecto general de que la cosa sea, y sigue también por tanto en la expresión lo que es y lo que es ahí. Pero igualmente es mantenido alejado de este estilo todo lo contingente, a fin de que no parezcan introducirse lo arbitrario y la libertad de la subjetividad; los motivos son simples, pocos los fines representados, no aparece tampoco, pues, una gran multiplicidad en lo singular de la configuración, músculos, movimientos." G. W. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. p. 453.

"... el **estilo ideal**, puramente bello, ... el carácter de este estilo podemos designar la suprema vitalidad en una bella grandeza tranquila, de todos los puntos, formas, giros, movimientos, miembros, en la cual

nada es insignificante ni inexpressivo, sino todo activo y eficiente, y, por cualquier parte que se considere la obra de arte, muestra la agitación, el pulso de la vida libre misma... (...) ... por pasar de su simplicidad y solidez en sí a la particularización, partición y singularización, este progresivo desarrollo en la existencia para otros ha de abordarse casi como una complacencia ... Aquí precisamente ha de buscarse el mismo tiempo lo *elevado* del estilo bello. ... no hace resaltar ... ningún fin, ninguna intencionalidad, sino que en cada expresión, en cada giro no da cuenta sino de la idea y el alma del todo. Solo así se mantiene el ideal del estilo bello, el cual no es ni acervo ni severo, sino que ya se suaviza en la serenidad de lo bello. No se ha violentado ninguna exteriorización, ninguna parte, cada miembro aparece para sí, disfruta de una existencia propia, pero al mismo tiempo se resigna a no ser más que momento del todo. Solo esto da, junto con la profundidad y determinación de la individualidad y del carácter, el encanto de la animación; por una parte, sólo domina la cosa; pero con la exactitud, con la clara y sin embargo plena multiplicidad de los rasgos que hacen la apariencia enteramente determinada, inequívoca, viva y presente, el espectador es por así decir liberado de la cosa como tal, en la medida en que tiene completamente ante sí la vida concreta de esta." G. W. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. p. 454.

El **estilo complaciente** o agradable. "Aquí se revela al punto una intención distinta a la vitalidad de la cosa misma. El complacer, el efecto hacia fuera, se patentiza como fin y deviene un asunto para sí. ... Uno siente que están encajadas, insertadas como adornos, episodios adrede. Pero precisamente porque para la cosa resultan contingentes y tienen su determinación esencial solo en la referencia al espectador o lector, halagan la subjetividad para la que se han creado. ... En la arquitectura, en la escultura y en la pintura, las más simples, grandiosas, desaparecen con la complacencia, en todas partes se muestran pequeños cuadritos para sí, adornos, ornamentos, En la arquitectura llamada gótica o alemana, p. ej., donde se procede a lo complaciente,

hallamos una elegancia desarrollada hasta lo infinito, de modo que el todo aparece compuesto sólo de simples columnitas superpuestas, con los más múltiples ornamentos, torrecillas, pináculos, etc., que complacen para sí, sin no obstante destruir la impresión de grandes proporciones y de masas descomunales. ... Pero, ahora bien, en la medida en que toda esta fase del arte se lanza al efecto hacia fuera por la representación de lo externo, podemos señalar como su ulterior universalidad el *efecto*, el cual, pues como medio de impresión puede servirse también de lo desagradable, forzado, colosal ... El efecto en general es la orientación prevalente hacia el público, de modo que el producto ya no se representa para sí sosegado, autosuficiente, sereno, sino que se abre y por así decir llama al espectador hacia sí y trata de ponerse en relación con él a través del modo de representación mismo." G. W. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. p. 455.

Imaginación. "La imaginación es el llamamiento voluntario a la concepción de cosas ausentes e imposibles; el goce y la nobleza de la imaginación radican en parte en el contemplar y el conocer estas cosas ausentes o imposibles; es decir, en el darnos cuenta de su ausencia real o de su imposibilidad en el momento de su presencia o aparente realidad. Cuando se abusa de la imaginación se cae en la locura. Es una facultad noble mientras reconoce su idealidad: en cuanto cesa de reconocerla se convierte en demencia. Toda la diferencia consiste en el hecho de la vista, en ese hecho en el que no hay decepción. Nuestra dignidad, como seres espirituales, exige que podamos inventar y contemplar aun lo que no existe; nuestra dignidad, como seres morales, exige que sepamos y reconozcamos al mismo tiempo que esto no existe." J. Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 55.

Impresión fantástica en arquitectura. "La catedral de Milán viene a ser una prueba rica en enseñanzas, si es que queremos llegar a establecer la diferencia entre una impresión fantástica y una impresión artística. La primera es enorme y puede

ser gozada aquí sin limitación alguna; una traslúcida montaña de mármol, traída de las canteras de Ornavasco, magnífica de día y fabulosa a la luz de la luna; exteriormente e interiormente cubierta de esculturas y vidrieras de colores, y enlazada con toda suerte de recuerdos históricos; un conjunto como tal vez no lo encontraríamos en ninguna otra parte del mundo. Pero quien busque en las formas un contenido eterno ..., no dejará de contemplar este edificio con ánimo dolorido.” J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T. I., pp. 145-146.

Memoria. “Debemos considerar la Arquitectura con la mayor seriedad, pues es el centro y la protectora de esta influencia sagrada. Podemos vivir sin ella, y también podemos adorar sin ella, pero no podemos recordar sin ella. ¡Cuán fría es la historia y cuán faltas de vida son todas las imágenes si se comparan a que escribe una nación viva y a lo que conserva el duro mármol! -¡cuántas páginas de documentación dudosa podríamos ahorrarnos a cambio de unas pocas piedras apiladas! La ambición de Babel estaba bien dirigida para este mundo, pues sólo la Poesía y la Arquitectura poseen la fuerza para vencer el olvido de los hombres, y en cierto modo la segunda incluye a la primera, siendo también más poderosa por su realidad pues no sólo contiene lo que los hombres han pensado y sentido, sino también lo que sus manos han tocado, su fuerza ha obrado y sus ojos han visto a lo largo de sus vidas. La época de Homero está envuelta de oscuridad, y su propia personalidad de incertidumbre. Pero no es así en la de Pericles: y no está lejos el día en que reconoceremos haber aprendido más de Grecia gracias a sus pequeños fragmentos de escultura que a sus dulces aedos o a sus historiadores militares. De hecho, si algún provecho hay en nuestro conocimiento del pasado, o algún deleite en la idea de ser recordados en el futuro, que pueda dar fuerza al esfuerzo local, o paciencia a la resistencia presente, entonces tendremos dos obligaciones con la arquitectura nacional cuya importancia no puede exagerarse: la primera es lograr que la arquitectura de nuestros días sea histórica; y el segundo, conservar como la más preciosa

de las herencias la arquitectura de las épocas pasadas.” ... “En la primera de estas direcciones, la Memoria puede considerarse como verdadera Sexta Lámpara de la Arquitectura; pues los edificios públicos y domésticos alcanzarán la perfección cuando lleguen a ser conmemorativos o monumentales, en parte porque, así se construirán con mayor solidez, y en parte porque su decoración estará animada por un significado metafórico o histórico.” J. Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. p. 219-220.

Obelisco. “... nos ocuparemos aquí, aunque someramente, en los obeliscos, por más que no sirvieron como monumentos individuados, función para la cual eran verdaderamente poco aptos, sino como significativa decoración de algún edificio. Montaban, por ejemplo, la guardia ante el mausoleo de Augusto; se alzaban en mitad del muro que dividía el Circo Máximo en sentido longitudinal; uno de ellos, rodeado de adecuados adornos arquitectónicos, proyectaba su sombra como indicador de la hora sobre el Campo de Marte. Probablemente los romanos concedieron a tales obeliscos pedestales perpendiculares como base, mientras su extremo efecto formal descansaba en el antiguo Egipto en dos hechos concretos: en primer lugar, en que fuesen de una sola pieza, y en segundo, en que sus oblicuas facetas llegasen hasta el suelo. Pero lo esencial fue, tanto en Roma como en Egipto, que se elevasen en relación con algún edificio monumental. Las gentes modernas se extrañan, y en verdad sin fundamento, ante el hecho de que un obelisco construido con centenares de piedras, alzándose solitario en el centro de una cuadrada plaza en una ciudad moderna, a pesar de su altura y de toda su ornamentación, no produce más que una impresión de puro aburrimiento.” J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T. I., pp. 42-43.

Obra de arte, la finalidad de la. La obra de arte tiene como fin el manifestar algún carácter esencial o destacado y, por consiguiente, alguna idea importante, expresándola de una manera más clara y completa que lo hacen los objetos reales.

Para lograrlo emplea un conjunto de partes unidas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente. En las tres artes de imitación, escultura, pintura, poesía, estos conjuntos corresponden a objetos reales. ... Una vez sentado esto, se ve, señores, al examinar las diferentes partes de esta definición, que la primera es esencial y la segunda accesoria. En todo arte es preciso que haya un conjunto de partes que guarden relación entre sí, y que el artista modifica a fin de manifestar un carácter; pero no es indispensable en todas las artes que este conjunto corresponda a objetos reales; basta con que exista. Así, pues, si bien podemos encontrar conjuntos de partes relacionadas entre sí, que no estén imitadas de objetos de la realidad, habrá también otras artes que no tengan como punto de partida la imitación. Esto es lo que sucede con la arquitectura y la música, y de acuerdo con ello se originan. En efecto, aparte de las relaciones, de las proporciones, de las dependencias orgánicas y morales, que copian las tres artes de imitación, hay otras relaciones matemáticas, que combinan las otras dos, que no imitan nada. Hippolyte Taine. *Filosofía del Arte*. p. 22.

Importancia de **la ornamentación** interior y exterior de los edificios. Una vez conocidas todas las partes esenciales de los edificios, se pensó en los ornamentos que podían servir para embellecerlos. (...) Un edificio sin ornamentación puede ser comparado a la salud del cuerpo en medio de la miseria, que nadie considera como suficiente para construir la dicha del hombre, como ya observo Aristóteles. La monotonía puede convertirse en un vicio en la arquitectura lo mismo en la literatura y en todas las demás producciones del Arte. (...) La variedad es la fuente del placer; en el discurso, como en la arquitectura, ella es la que halaga tanto al espíritu como a la vista, y cuando la elegancia se encuentra unida a la sencillez, la resultante es la belleza. Y una cosa es perfecta cuando reúne todos los elementos que le son esenciales. (...) Por eso es preciso que todos los elementos ornamentales de un edificio sean adecuados a él y proporcionados, tanto en el aspecto general como en su objeto particular.

Los adornos, considerados en su aspecto general, son elementos accesorios, y en su aspecto particular no deben ocasionar ninguna alteración en la naturaleza del local y el fin para el cual esté ha sido destinado. Pueden compararse en los adornos con un vestido, que no sirve más que para cubrir la desnudez. Cuanto más grande es un edificio en su plano, menos ornamentos exige; lo mismo que una piedra preciosa, que no necesita ser engastada más que en un simple hilillo de oro para que conserve todo su esplendor. J. J. Winckelmann. *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. p. 555.

Ornamentación sobrecargada. "... en primer lugar que por *exuberancia* de ornamento no entiendo *cantidad* de ornamento. En el mejor gótico del mundo difícilmente podrá encontrarse una pulgada de piedra que no haya sido esculpida. Me refiero a aquel carácter extravagante del ornamento que demuestra que iba dirigido a unas facultades haziadas; a la violencia y la vulgaridad en las curvaturas, a la profundidad de las sombras, a la voluptuosidad en la disposición de las líneas, todo lo cual surgía evidentemente de la incapacidad para apreciar la auténtica belleza de las formas puras, o de la restricción de dicha capacidad." J. Ruskin. *Las Piedras de Venecia*. p. 443.

Perspectiva aparente. "Hacia la mitad del siglo XVII, con la victoria del estilo de Bernini, instauróse plenamente aquella verdadera multiplicación de los miembros, el acompañamiento de pilastras y medias columnas con otras pilastras accesorias algo más atrás. ... El objetivo de tal disposición no era puramente el amontonamiento de formas; antes podríamos decir que nos encontramos aquí con una de las ideas más impresionantes del estilo barroco: la profundización de la perspectiva aparente. El ojo se complace en la huidiza ilusión, no en contemplar una superficie, sino en mirar a lo largo de un corredor con pilares a ambos lados." J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T. I., p. 412.

Pórticogriego. "En los templos más antiguos,

por ejemplo en el de Oka, en Eubea, bastaba un edificio de cuatro muros de sillería. Pero cuando apareció un arte verdaderamente griego, no tardó en introducirse un pórtico de columnas en derredor del templo, con su correspondiente entablamento, primero de madera y a no tardar de piedra. Este pórtico, abstracción hecha de su directa utilidad, no era otra cosa que una expresión del propio muro idealizado y convertido en algo vivo. En un maravilloso equilibrio, las fuerzas de empuje y de carga enlazándose para formar un conjunto orgánico." J. C. Burckhardt. *El Cicerone*. T I., p. 10.

Proporción, un principio. "Es preciso aun indicar un principio de proporción, igualmente simple e igualmente abandonado, y es: la proporción está en termino de tres, por lo menos. Así como los pináculos reclaman la campana, ésta reclama los pináculos. Todo el mundo siente esto y ordinariamente expresa tal idea diciendo que los pináculos sirven para disimular la unión del campanario con la torre. Esta es una razón; pero la más sólida es que los pináculos añaden un tercer término al campanario y a la torre. No basta, para asegurar la proporción, dividir desigualmente un monumento; es preciso, por lo menos, dividirlo en tres partes; se puede aumentar esta cifra de divisiones (y hacerlo con ventaja de detalles), más en grande escala, la cifra 3 es a mi modo de ver la mejor para divisiones de alturas y la de 5 para extensiones horizontales, con la libertad de elevarlas hasta 5 en el primer caso y a 7 en el segundo. No se podía ir más allá sin confusión (por lo menos en arquitectura; en la estructura orgánica el número es limitado)." J. Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. pp. 171-172.

Simetría. "... Hay evidentemente en la simetría no solo una idea de igualdad, sino de contrapeso; mas una cosa no puede estar contrabalanceada por otra colocada encima de ella; todo lo más podría estarlo por una colocada a su lado. Por consiguiente, en tanto que es lícito y aun necesario dividir los monumentos o partes iguales, toda división vertical de este género es mala; más aún, en mitades y luego en

porciones regulares destruyen la igualdad. Habría deseado que esto fuera el primer principio de la proporción que se enseñase a un joven arquitecto; ... Pero en último caso desembarazaos de la igualdad, dejádsela a los niños y a sus castillos de naipes; las leyes de la naturaleza, de la razón y del hombre se levantan contra ellas, en arte como en política. No conozco en Italia más que una torre completamente fea, y es porque está dividida en partes verticales iguales: la torre de Pisa." J. Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. pp. 170-171.

Templo griego. "El templo normal renuncia a toda diferencia en disposición, a toda combinación de lo diverso, quiere ser solo la suma armonía de lo igual; una sola especie de columnas y vigas y gradas le rodea; una sola fuerza empujando y resistiendo, y una y sola carga opera por igual en el conjunto; en ambos frentes es el frontón la insignia ritual que distingue la morada de los dioses de las viviendas de los hombres. Pero esto, intencionalmente poco, respira *una vida* perfecta. El templo griego es *verdad* en sumo grado, y en esto consiste, en parte, su belleza; representa la más alta suma entre el simple soportar y ser soportado de una carga situada horizontal y que pesa verticalmente—sin ser desviada lateralmente por el abovedamiento—, y espera esto, aun cuando sea en dos dialectos, dórico y jonio, en *una* sola lengua de formas. ... sólo en Grecia son estas reminiscencias del estilo en madera reducidas a perfecta armonía, toda servidumbre ha sido completamente superada, y en lugar de aquella realidad de leño se ha formado una verdad ideal. Y asó nos encontramos con una construcción de sillares, en la que cada bloque llega a la plenitud de derecho. En zonas enteras de la arquitectura no han vuelto a existir otra vez formas más sensitivas." C. Burckhardt. *Historia de la cultura griega*. p. 48, T. III.

Variedad. "Es necesario comprender de una vez por todas que el cambio o la variedad constituyen, por lo que a los edificios se refiere, una necesidad del corazón y del cerebro humanos en la misma medida que los libros, que no existe mérito alguno, aunque se haga de ella uso ocasional, en

la monotonía; y que no debemos seguir esperando más placeres o provechos de una arquitectura cuya ornamentación se ajunte a un único modelos y cuyos pilares presenten una única proporción, ..." ... "Para entender con claridad este proceso será necesario examinar las distintas modalidades mediante las cuales el cambio y la monotonía se presentan en la naturaleza. Ambos responden a un uso, al igual que la oscuridad y la luz, pero no es posible disfrutar del primero sin la presencia del segundo. El cambio resulta más agradable tras una cierta prolongación de la monotonía, del mismo modo que la luz se muestra más brillante cuando los ojos han permanecido cerrados algún tiempo." J. Ruskin. *Las Piedras de Venecia*. pp. 241-242.

Bibliografía general

Bibliografía general

Xavier Barral i Altet, (1991). "Historia del arte", en: *Diccionario de ciencias históricas*, Director André Burguière. Madrid, editorial Akal. (Edición original en francés, 1986) pp. 59-65.

Herman Bauer. *Historiografía del arte*. Madrid, Taurus, 1981. Edición original en alemán, 1976.

Jaime Brihuega, (1996). "La sociología del arte", en: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editor Valeriano Bosal. Madrid, Visor editorial. pp. 331-353, Vol. II.

Jacob Burckhardt. *El Cicerone*. Barcelona, editorial Iberia, 1953. Edición originaria en alemán de 1855. Traducción al castellano de J. Bofill y Ferro en 3 tomos. Tomo I: arquitectura.

Jacob Burckhardt. *Del paganismo al cristianismo, la época de Constantino el grande*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 1996. (Edición originaria en alemán de 1853 y ligeramente ampliada de 1883) Traducción al castellano de Eugenio Imaz.

Jacob Burckhardt. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Buenos Aires, Lozada, 1952, tercera edición. Edición originaria en alemán, de 1860. Traducción al castellano por Ramos de la Serna y Espina.

Jacob Burckhardt. *Historia de la cultura griega*. Madrid, Revista de occidente, 1944. Tomo III. Edición originaria en alemán de 1900.

Traducción al castellano de Antonio Tovar.

Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 1961. Edición originaria en alemán de 1905. Traducción al castellano de Wenceslao Roces.

Johann W. Goethe, (1772). "Sobre la arquitectura alemana", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Traducción, edición y notas de Miguel Salmerón.

Johann W. Goethe, (1775). "Tercera peregrinación a la tumba de Erwin", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Traducción, edición y notas de Miguel Salmerón.

Johann W. Goethe, (1795). "Arquitectura", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Traducción, edición y notas de Miguel Salmerón.

Johann W. Goethe, (1797). "Arte y artesanado", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Traducción, edición y notas de Miguel Salmerón.

Johann W. Goethe, (1798). "Introducción a los Propíleos", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Traducción, edición y notas de Miguel Salmerón.

Johann W. Goethe, (1823) "Sobre la arquitectura alemana", en: *Escritos de arte*. Madrid, editorial Síntesis, 1999. Traducción, edición y notas de Miguel Salmerón.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1823). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, ediciones Akal, 1989. Dictadas en alemán en 1823, de la 2da edición de Heinrich Gustav Hothos, publicada originariamente en 1842. Traducido al castellano por Brotons Muñoz.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1826). *Filosofía del arte o Estética*. Madrid, Universidad autónoma Metropolitana / Abada editores, 2006. Dictada en alemán en 1826, apuntes de Friedrich von Kehler. Edición originaria en alemán, 2003. Traducción al castellano de Domingo Hernández Sánchez.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1830). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. Madrid, Alianza editorial, 1999. Edición originaria en alemán, 1830. Traducción al castellano de Ramón Vallés Plana.

Udo Kultermann, (1996). *Historia de la historia del arte, el camino de una ciencia*. Madrid, ediciones Akal. Edición originaria en alemán de 1990.

Francisca Pérez Carreño. "El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte", en: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Ed. Valeriano Bosal. Madrid, Visor editorial. pp. 255-267, Vol. II.

Juan Antonio Ramirez. "Iconografía e iconología", en: *Historia*

de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Ed. Valeriano Bosal. Madrid, Visor editorial. pp. 293-310, Vol. II.

John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires, El Ateneo editorial, 1956. Traducción al castellano de Carmen de Burgos. Edición originaria en inglés de 1849.

John Ruskin. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1989. Traducción al castellano y edición anotada de Xavier Costa Guix. Edición originaria en inglés de 1849.

John Ruskin. *Las Piedras de Venecia*. Valencia, Consejo general de la arquitectura técnica de España, 2000. Traducción al castellano de Maurici Pla. Edición originaria en inglés, Londres, primer libro 1851, segundo y tercer libro 1853.

Ètienne Souriau, director, (1998). *Diccionario de estética*. Madrid, ediciones Akal. (Edición original en francés, 1990)

Hippolyte Taine. *Filosofía del Arte*. Ciudad de México, Editorial Porrúa, 2010. Edición originaria en francés, 1865 y 1882.

Hippolyte Taine. "Del ideal en el Arte", en: *Filosofía del Arte*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946. Edición originaria en francés, 1867 y 1882. Traducción al castellano de Gonzalo Castillejo. pp. 325-402.

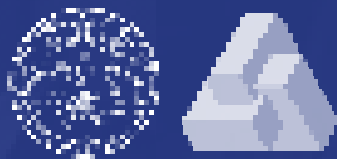
Jacques Thuillier, (2006). *Teoría general de la historia del arte*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica. (Edición original en francés, París, 2003)

Johannes J. Winckelmann, (1755). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Edición consultada en español: Madrid, Fondo de cultura económica, 2007. Edición original en alemán publicada en Dresde.

Johannes J. Winckelmann, (1762). *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Disertación consultada en español y publicada dentro de la obra: *Historia del arte de la antigüedad*, Madrid, Aguilar ediciones, 1989. Alocución realizada en Roma.

Johannes J. Winckelmann, (1764). *Historia del arte de la antigüedad*. Madrid, ediciones Akal, 2011. Edición original publicada en alemán en la ciudad de Dresde.

José Francisco Yvars, (1996). "La formación de la historiografía", en: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Ed. Valeriano Bosal. Madrid, Visor editorial. pp. 134-149, Vol. I.



**DIFA Dirección de investigación de la Facultad de Arquitectura
Universidad de San Carlos de Guatemala, nacional y autónoma**

En esta obra se aborda la etapa precursora de la Historiografía social de la arquitectura y el arte urbano, comprendida entre mediados del siglo XVIII y fines del XIX. Los autores tratados son Johannes J. Winckelmann, Johann Wolfgang von Goethe, Georg W. Hegel, John Ruskin, Jacob Burckhardt y Hippolyte Taine, que representan varias corrientes de pensamiento dentro de la historia social del arte y la cultura. En cada uno de los seis capítulos se exponen las tesis y conceptos centrales de cada autor, organizados en subtemas particulares, estos han sido identificados a partir de un estudio detenido de libros, artículos o capítulos. Al final se encuentra un léxico con conceptos o nociones extraídas y reproducidas literalmente de los seis autores.

Más que realizar una crítica a estos modos de comprensión, se ha tratado de exponer organizada y claramente en lo posible el pensamiento de estos autores, así como sus ejemplificaciones a casos concretos. La finalidad es ante todo conocer los modos de estudio y comprensión de la historia de la arquitectura y la composición urbana en su etapa germinal.