



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Filosofía

La matriz filosófica de la
modernidad en arquitectura

Juan Carlos Serrano Nieto

Tutor: Fernando Calderón Quindós

Curso 2024-25

Índice

Resumen.....	3
Introducción.....	5
1. Filosofía y arquitectura	7
1.1. Construir Habitar Pensar	7
1.2. Fenomenología del lugar	9
1.3. Conceptos básicos	11
1.4. La arquitectura como búsqueda del centro.....	13
1.5. Descartes y la fundación del conocimiento	16
2. En busca de la modernidad	17
2.1. Un siglo de estética	19
2.2. Hacia el subjetivismo	20
3. El problema de la composición. Geometrías bajo la luz.....	21
3.1. El proyecto de la <i>Encyclopédie</i>	22
3.2. La arquitectura en el marco enciclopédico.....	25
3.2.1. Blondel, teórico del clasicismo.....	26
3.2.2. El Chevalier de Jaucourt o la mirada cultural.....	28
3.3. La conciencia del cambio de paradigma	30
3.3.1. La intuición de Shaftesbury. Unidad y número en Hutcheson	32
3.3.2. Soane y la ruptura inglesa del Barroco	35
3.3.3. La emoción y lord Kames.....	38
3.3.4. Boullée, Ledoux y Durand: los arquitectos de la Revolución	46
4. Las amistades peligrosas: lo sublime y lo pintoresco	51
4.1. La imaginación: Addison y Hume	52
4.2. Burke y lo sublime	53
4.3. Lo natural y lo artificial.....	56

5. El poder de la historiografía	58
5.1. La vuelta al mundo clásico	60
5.2. Cárceles y cabañas: Paestum y el mito griego	61
6. Conclusiones. Un camino difícil	64
7. Bibliografía	67
7.1. Fuentes	67
7.2. Estudios	68

Resumen

El lenguaje de la Arquitectura Moderna empezó a constituirse a mediados del siglo XVIII, cuando la razón metafísica dio paso a una razón antropológica camino de su propia era, la Ilustración. Junto a la razón, las cuestiones filosóficas del gusto, el genio o las fuerzas de lo sublime y de lo pintoresco determinaron el pensamiento estético en el que florecen los primeros apuntes de modernidad en arquitectos revolucionarios como Boullée, Ledoux o Soane. Analizar el proyecto de la *Encyclopédie*, estudiar las posiciones de los teóricos ingleses del sentido interno (Shaftesbury), la imaginación (Hume) y la asociación (Kames), y revisar la recuperación del mundo clásico, antesala de los historicismos posteriores, es la propuesta de este trabajo, la síntesis de filosofía y arquitectura en torno a 1750.

Palabras clave

Arquitectura, Estética, *Encyclopédie*, Sublime, Pintoresco

Introducción

El Trabajo Fin de Grado *La matriz filosófica de la modernidad en arquitectura* supone un acercamiento a algunas de las bases filosóficas que influyeron en los orígenes del viaje que emprendió la arquitectura desde el Barroco, el estilo del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, hasta desembocar en la nueva y radical estética del Movimiento Moderno.

Si la filosofía ubica en Descartes el origen de la Edad Moderna, la denominación «Arquitectura Moderna» no equivale a «Arquitectura de la Edad Moderna» (la de los siglos XV al XVIII). La Arquitectura Moderna es la arquitectura del siglo XX, el resultado final de nuevos materiales y tecnología aplicados con mentalidad muy distinta de la clásica. El fenómeno por excelencia, el Movimiento Moderno, impulsado por la Bauhaus alemana y Le Corbusier, se desarrolló entre los años veinte y la década de los sesenta de la pasada centuria.

Antes de esa culminación, un sueño de la Modernidad, comunión de razón y sentimiento que en realidad nunca termina, un largo camino tuvo que ser recorrido. Derrotado el Antiguo Régimen con la Revolución francesa, apareció un nuevo cliente para el mundo del arte, la burguesía, que tomaba el relevo de la aristocracia. La «crítica de arte» llegará para «dirigir» a esa clase ascendente, pero inculta. En las Academias se formaba a los pintores en el arte grecorromano, mientras que los nuevos materiales de la Revolución Industrial (hormigón, hierro, vidrio) llegaron junto a un nuevo profesional, el ingeniero. Los arquitectos se quedaban en lo tradicional, en la piedra y las viejas formas, cuando otros transitaban el futuro. Este trabajo se limitará a explorar ese primer momento de comprensión de una insuficiencia arquitectónica, a mediados del siglo XVIII, y el papel del pensamiento filosófico en esta crisis.

El objetivo general del trabajo consiste, pues, en revisar una pequeña parte de la historia de la arquitectura mediante la óptica poliédrica de la filosofía. El primer objetivo específico reside en encontrar una estructura que permita presentar con coherencia un escenario con tantos focos de interés filosófico y arquitectónico. El objetivo más particular es efectuar un estudio profundo del pensamiento estético inglés, el más decisivo en el tema que nos ocupa. Poder conectar los escritos de los filósofos anglosajones con arquitecturas reales es la gran ambición del trabajo.

Una vez definido el tema y acotado el marco temporal, el análisis de la bibliografía recomendó que la estructura se acometiera desde la hipótesis de una

división de la información por conceptos, no de un modo lineal cronológico con una exposición sucesiva de autores. El esquema final se divide en seis apartados que presentan distintos movimientos teóricos y prácticos. Asimismo, con los llamativos títulos de las secciones y las fotografías escogidas se potencia la didáctica de los temas presentes en cada una.

El texto se abre con un primer apartado general, con diversos ejemplos de vinculación entre filosofía y arquitectura. Heidegger y la fenomenología del lugar dan paso a la etimología de la arquitectura, su papel en el corazón de la religiosidad humana, y un último apunte sobre el uso cartesiano de la arquitectura en la confección de su método, heraldo de la modernidad filosófica. Este capítulo sienta unas bases filosóficas valiosas para adentrarnos a continuación en el siglo XVIII y la problemática del trabajo.

El segundo capítulo recuerda el llamado de la modernidad hacia una geometría abierta al espacio, y penetra en el desarrollo de esa estética sistemática que revisó Cassirer en su *Filosofía de la Ilustración*, junto a la posterior revisión subjetivista de Hume.

El corazón del texto habita en el amplio capítulo tercero. Un recorrido por el *Discurso preliminar de la Enciclopedia* de D'Alembert anticipa el estudio de la arquitectura en la *Encyclopédie*, con Blondel y Jaucourt. En Inglaterra, el reconocimiento del nuevo escenario, la necesidad de superar la regla clásica, se ilustra con una exposición detallada de la filosofía de Shaftesbury y Hutcheson, que da paso al retrato del pionero Vanbrugh, con el estudio fenomenológico del Castillo de Howard que desemboca en el primer gran arquitecto revolucionario, Soane. Para comprender su obra, el fastigio de este trabajo es el estudio detallado del arrumbado primer asociacionista inglés, lord Kames, y su cuestión de la emoción. Este apartado se cierra con el comentario filosófico de los otros tres revolucionarios, Boullée, Ledoux y Durand.

El capítulo cuarto no podía ser indiferente a las dos fuerzas poderosísimas alumbradas en este periodo, lo sublime y lo pintoresco, y se repasan los nombres más significativos que perfilaron cada estética, de Burke a Repton. El quinto recoge el Neoclasicismo y esboza lo que estaba por venir, la lucha historicista del XIX. Las conclusiones no vendrán sino a abundar en lo difícilísimo del camino transitado por el arte arquitectónico en estos siglos, y cómo la filosofía contempló este proceso.

1. Filosofía y arquitectura

Estas páginas aspiran a plantear una reflexión conciliadora. Es conocida la oposición que suele aparecer entre disciplinas. Por ejemplo, la afición a la contestación de la Antropología, que valora tanto la fuerza de lo urbano, lo amenazante de la sanguínea vida comunitaria, ese «fogón de brujas»¹ del que hablaba Henri Lefebvre, contrasta con la asepsia urbanística de la Arquitectura donde solo existe la fría belleza imaginada de un proyectista al que casi molesta lo humano en la imagen renderizada. No se entiendan estos comentarios como una crítica. El propio Wittgenstein, que podía afrontar todo el problema de la filosofía occidental en una obra como el *Tractatus*, acabó extenuado cuando pretendió ejercer de arquitecto y hacer una casa para su hermana. La necesaria especialización puede derivar sin querer hacia posiciones extremas, que cortan puentes por la complejidad de cada orilla.

1.1. Construir Habitar Pensar

La famosa conferencia de 1951 titulada «Construir Habitar Pensar» («Bauen Wohnen Denken», sin comas entre los verbos) nos sitúa en una posguerra que invitaba a Martin Heidegger a reflexionar sobre lo que es perder un *hogar*. El universo técnico que devino en la cámara de gas y la bomba atómica no es ya un hogar. Ese caos exige pensar en buscar un nuevo refugio, pero se ha llegado al punto de no entender la necesidad profunda que supone encontrar ese resguardo: «Las construcciones destinadas a servir de vivienda proporcionan ciertamente alojamiento [...] pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un *habitar*?».² Esta cuestión nos recuerda que no pensar en el *habitar* es no ser consciente del morir, razón última de todo y, por supuesto, inspiradora del desarraigo³ del vivir propio de este ser arrojado al mundo. Por otro lado, preguntarse por el *habitar* alude a un intermediario necesario, el *construir*, que solo será significativo desde la pregunta del *habitar*.

Heidegger es exigente con su concepción del *habitar* y su crítica supone un mayúsculo cuestionamiento de la conclusión a la que llegó la modernidad arquitectónica, el proyecto artístico que este trabajo va a rastrear en sus orígenes dieciochescos. El filósofo alemán recuerda lo que resultó damnificado en ese camino, y es que una construcción eficiente puede acoger al hombre, pero *habitar* va más allá del

¹ H. Lefebvre, *La revolución urbana*, Madrid, 1972, p. 114.

² M. Heidegger, «Construir Habitar Pensar», p. 1.

³ L^a P. Rodríguez, «El lugar como paisaje habitado: la fenomenología del *habitar* de Heidegger y su influencia en la arquitectura», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, pp. 5 y ss.

mero alojarse en el producto técnico. Por tanto, no es satisfactoria una interpretación en términos de medios y fines (la construcción como medio del fin *habitar*), sino que es un problema ontológico: «La técnica mecanizada sigue siendo hasta ahora el resultado más visible de la esencia de la técnica moderna, la cual es idéntica a la esencia de la metafísica moderna».⁴

En esta cuestión metafísica el lenguaje es determinante. En el alemán antiguo, la palabra para construir, «*buan*», significaba también habitar, residir, permanecer. Esa raíz llega al mismo verbo «ser», puesto que «*bin*» significa en alemán «soy». *Ser* en la tierra es, pues, habitar, sentido profundo del construir que tan bien delimita el latín como cuidar (*collere*) frente a edificar (*aedificare*). El lenguaje nos informa también de que el sajón «*wuon*» y el gótico «*wunian*» incorporaban ya el matiz de satisfacción, estar en *paz*, para ese habitar cuidadoso. Hemos olvidado que dejar que las cosas *sean*, no interferir en la esencia de lo que crece (y muere), es también construir, no solo erigir lo que no crece (y no muere).

Escudriñar matices lingüísticos precisa de la noción de *paraje* para arribar a la fenomenología del paisaje habitado, el *lugar*. La construcción es un *spatium* entre límites, fronteras, que ya puede ser abstraído si lo reducimos a *extensio* matemática. El ámbito existencial del habitar tiene un carácter religioso⁵ en Heidegger, es la *Cuaternidad* compuesta por tierra, cielo, mortales y divinos convocados para forjar esa dimensión significativa que se ha llamado el *espíritu del lugar*, captado desde la experiencia sentimental. El arquitecto contemporáneo, hijo del camino cuyo inicio revisa este texto, no percibe el olvido de ese carácter afectivo, histórico, de la construcción y se entrega a diseños «visuales», más bien esculturas y pieles encaminados a la *representación* de ideas antes que a crear riqueza vivencial. Como indica Juhani Pallasmaa, arquitecto finlandés cuya teoría fenomenológica se ha interesado en las «atmósferas» arquitectónicas, en la ciudad tecnológica contemporánea crecen «las experiencias de alienación, distanciamiento y soledad».⁶ Tal es el desvío denunciado por la tradición de la fenomenología de la arquitectura posterior al filósofo de Friburgo.

⁴ M. Heidegger, «La época de la imagen del mundo», *Caminos de bosque*, Madrid, 2010, p. 63.

⁵ M. Heidegger, «Construir...», p. 3.

⁶ L^a P. Rodríguez, «El lugar como...», p. 17.

1.2. Fenomenología del lugar

Para comprender qué se ha perdido en el trayecto de la modernidad, la fenomenología es un instrumento exploratorio muy útil porque «actualiza el contacto»:⁷ como método de estudio busca el encuentro con las cosas del mundo tal y como son, y trata de describirlas. Al buscar patrones en la experiencia se llega a la misma condición humana. La experiencia cotidiana, *intencional*, es lo que se conoce como *actitud natural*, pero esta «naturalidad» conlleva no reparar en los actos de la conciencia por los que el mundo es accesible. En cambio, el fenomenólogo efectúa la *reducción fenomenológica* sobre el *mundo de la vida*, y con la *epojé*, la suspensión de la creencia en la experiencia o el objeto de experiencia, no reniega del mundo, sino que se pregunta por él, sus experiencias, conceptos, modelos y teorías. Así, lo que parecía sabido se cuestiona, y cosas ignoradas demandan un examen insospechado.

El geógrafo americano David Seamon ha trabajado con grupos de estudio interesados en la cuestión del espacio y juntos llegaron a tres elementos que merecían un estudio detallado: la naturaleza habitual del movimiento diario; la importancia del cuerpo; y, en tercer lugar, las coreografías entre cuerpo y lugar.⁸ Un aspecto de la existencia humana en el que los individuos no suelen reparar es el movimiento «habitual», el que hacemos todos los días, como fenómeno del *mundo de la vida*. El fenomenólogo pone entre paréntesis este movimiento cotidiano como experiencia. Los teóricos cognitivos recurren a los mapas cognitivos para explicar el movimiento habitual. Por su parte, los investigadores de tipo comportamental se inclinan por el refuerzo para explicar cómo se pasa de lo habitual a lo involuntario. Frente a ellos, el fenomenólogo se pregunta por el movimiento *en su propio modo*. Una noción clave es el *cuerpo-sujeto* de Merleau-Ponty, reutilizada por Seamon para expresar la capacidad inherente del cuerpo para dirigir comportamientos de la persona de manera inteligente, y así funcionar como una especie de sujeto que se expresa a sí mismo en un modo preconsciente usualmente descrito en palabras como «automático», «habitual», «involuntario» y «mecánico».⁹ Gracias al cuerpo-sujeto, un proceso inteligente, holístico, que *dirige*, no mera pasividad y respuesta, no es preciso planificar cada movimiento y la atención puede dirigirse a otras dimensiones de la vida.

⁷ D. Seamon, «Body-subject, Time-Space routines, and Place-ballets», en Buttimer, A. y Seamon, D., *The Human Experience of Space and Place*, Londres, 1980, p. 148.

⁸ *Ibid.*, pp. 152 y ss.

⁹ *Ibid.*, p. 155.

Por otro lado, las capacidades estabilizadoras del cuerpo-sujeto se manifiestan en comportamientos extendidos en el espacio y el tiempo, lo que Seamon llama *cuerpo-ballet*, comportamientos integrados que sostienen una tarea u objetivo particular. Al mismo tiempo, una *rutina tiempo-espacio* es un conjunto de comportamientos corporales habituales que se prolongan a través de una considerable extensión de tiempo. Pensemos en Kant, al que imaginamos repitiendo lo mismo todos los días en Königsberg. Las rutinas en el espacio y el tiempo y el cuerpo-ballet pueden fundirse en un ambiente dinámico llamado *lugar-ballet*. Esta es la construcción teórica que explica la vida detrás de un barrio, por ejemplo, pero que también es aplicable a cualquier reunión humana en la historia. Esta *interioridad existencial* es la dimensión detrás del *sentido del lugar*. Desatender desde la arquitectura moderna la fuerza del lugar-ballet puede traducirse en su desaparición, la pérdida de los *lugares* confortables que presentó Heidegger en el seno de sociedades alienantes en las que hay una ruptura gradual del sentimiento de comunidad.

En cuanto a la fenomenología arquitectónica en sentido estricto, que atiende tanto a lo construido como a la vida humana, Seamon considera que los edificios funcionan como lugares de tres maneras: como *mundos de la vida*; como atmósferas arquitectónicas; y como campos físicos y espaciales que sustentan o dificultan la integridad ambiental y del lugar.¹⁰

La arquitectura es tan compleja en su realización material que muchas veces los agentes intervinientes no reparan en esa *actitud natural* que sí advierte un fenomenólogo. Así, este define el lugar como el emplazamiento medioambiental que aglutina experiencias, acciones y significados humanos espacial y temporalmente.¹¹ Desde el punto de vista de los *mundos de la vida*, se puede hablar de *interioridad* para los edificios que inspiran comodidad y seguridad, y de *exterioridad* cuando la sensación provocada es la incomodidad e incluso la alienación respecto de un lugar. Así, nos podemos mover desde una *exterioridad incidental*, en la que la arquitectura es solo un telón de fondo no significativo, hasta una *interioridad existencial* en la que uno está tan cómodo que cualquier cambio en el lugar supondría una zozobra como la experimentada por Diderot cuando recibió el regalo de una nueva bata, obsequio de una dama que obligaba al filósofo a deshacerse de su querida bata vieja: «Estaba hecha a mí;

¹⁰ D. Seamon, «Architecture, Place, and Phenomenology: Lifeworlds, Atmospheres, and Environmental Wholes» (2016, *forthcoming*), p. 2.

¹¹ *Ibid.*, p. 3.

yo estaba hecho a ella».¹² En este mismo sentido, otros conceptos de Seamon distinguen entre dos tipos de edificios, de «bajo nivel» y de «alto nivel».¹³ Los primeros son construcciones precarias, pero fáciles de manipular y adaptar, mientras que la calidad intrínseca de los segundos permite ajustar su magnificencia a los usuarios de cada época.

Las atmósferas arquitectónicas nos conducen a la cuestión de los estados de ánimo, los espacios «sentidos». Pallasmaa describe la atmósfera como una presencia háptica, material, como una sustancia que nos rodea y genera «una impresión perceptiva, sensorial y emotiva en un espacio, entorno o situación social».¹⁴ Podemos decir que, en muchos sentidos, esta atmósfera es el espíritu del lugar, el «*genius loci*», la cualidad que otorga a un ambiente un carácter especial. El «sentido del lugar», por su parte, vendría a ser la capacidad sinestésica, en buena medida inconsciente, de percibir ese espíritu particular. La arquitectura debiera generar un sentido profundo de gravedad (como veremos con lord Kames), y el simbolismo natural puede ser de gran ayuda. La gran cuestión fenomenológica es si existen diseños que fomentan los *mundos de la vida*, la topología vivida. La sintaxis espacial de las estancias acerca o aleja a los usuarios, algo en lo que incluso diseños bienintencionados pueden errar. El cuidado en el tratamiento del movimiento de los usuarios es esencial para reconocer espacios y vías de acceso. Como se puede apreciar, desde la filosofía y la fenomenología se presenta una crítica coherente al proyecto arquitectónico desde su entendimiento de que el ser humano equivale a ser *en un lugar*. Es precisamente esta fenomenología tan aguda a la hora de valorar lo esencial del bienestar, no lo contingente, la que resuelve el problema de esa modernidad en arquitectura que no sabía cómo alcanzar las *esencias*, el fundamento perdurable del construir en nuestro mundo de la experiencia. Pero antes de todo eso, conviene conocer más conceptos que despliegan el marco filosófico general de la arquitectura.

1.3. Conceptos básicos

La palabra «Arquitectura» procede del griego *architektonía*. La partícula *archi-* significa «excelente» y *tektionía* se refiere a «construcción» (*tectonicus* será cualquier cosa con estructura sólida). La pregunta por el *arjé* fue el primer problema «científico»

¹² D. Diderot, *Escritos filosóficos*, Madrid, 1983, p. 221.

¹³ D. Seamon, «Architecture, Place...», p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

al que se enfrentaron los pensadores presocráticos. Evolucionando desde el mundo divino del mito —el largo conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco—, apelaron a la naturaleza en busca de sus propios principios internos para ser explicada por sí misma. El *arjé* sería el principio del cambio en las realidades experimentables, lo elemental y no cambiante, la materia básica intemporal de la que todo está hecho. Para Tales era el agua y Anaximandro replicó con el *ápeiron*, una materia indeterminada, el infinito griego, «juez» en la lucha de opuestos (luz-oscuridad, húmedo-seco). Con esta réplica surgió el método crítico, base de toda ciencia futura.¹⁵

El término *técton* proviene de la raíz *tak*, como técnica, techo o tejido. Cubrir (*tegere*) y tejer (*texere*) fueron la base de la construcción para el primer *arché-técton*. De *tegere* procede *tegumen*, que es cubierta y vestido (toga). *Abitum* es tejido y, en la línea que enseñó Heidegger, vivir en un lugar. En latín, *habito* viene de *habeo*, tener (un modo de ser). *Tegere* genera también *tectum*, techo procedente de un ensamblaje. Este tejido, *texere*, es armónico, proporcionado. El hombre habita la tierra tejiendo con orden; el arquitecto es el que urde estratagemas, una de las muchas caras de Ulises.¹⁶

Antes del latín, el griego clásico y el sánscrito, tres viejas raíces indoeuropeas apuntan a formas distintas del habitar. La primera es *geu*, referida a elementos curvos naturales. Más una actividad que un nombre, la segunda gran raíz es *keu*, referente a cubrir, en relación con construcciones provisionales. La fabricación entra en juego en esta raíz de la que provienen «cúpula» o «copa», y posee también una condición natural al evocar pliegues y el factor de la altura, una posición de avance, la punta con la que se abre el camino. Por estos motivos, no es extraño que el término *arco* sea tanto un arma como un elemento de la cubrición. La habitación entendida con un matiz de esconder se corresponde con *kel*, que en latín nos conduce a *cella*, al griego *kalypto* (cubrir y velo) y *color*, una cubrición que vendría a validar la importancia de las fachadas en arquitectura. Colorear con ocre protector, trasunto de la sangre de la vida, permite al muerto escapar de los espíritus malignos del infierno (el *hel* nórdico también proviene de *kel*).

La tercera raíz del habitar, la central, es *dem*, origen del griego *domos* y el latino *domus*, casa, y que junto con *dom* son responsables de «doméstico», «domicilio»,

¹⁵ K. Popper, *El mito del marco común. En defensa de la ciencia y la racionalidad*, Barcelona, 2005, p. 67.

¹⁶ R. Masiero, *Estética de la Arquitectura*, Madrid, 2003, p. 21. Seguimos aquí a Masiero y todo su primer gran capítulo centrado en la etimología de la arquitectura.

«democracia», «demiurgo» o «domo» (cúpula). El sedentarismo introdujo esta raíz *dem* para abordar la construcción que perdura en el tiempo. Alude a dominar, domar la materia, la naturaleza, con el esfuerzo de la técnica. De este modo, la arquitectura llega al *lugar* de la fenomenología, la identificación del espacio, «convierte en determinado (reconocible) lo indeterminado, en distinto lo indistinto de la naturaleza».¹⁷ Estas raíces profundas nos enfrentan a la condición litúrgica de la arquitectura y su valor cosmogónico ritual.

1.4. La arquitectura como búsqueda del centro

Para Mircea Eliade,¹⁸ hierofanías (el término que el filósofo rumano emplea para la manifestación de lo sagrado) y cratofanías (hierofanía centrada en el poder de lo sagrado) transforman el espacio profano (amorfo) en sagrado (con forma). La naturaleza está cargada de poder, de mitos, y en ella emerge el «centro totémico», espacio en relación con figuras míticas que experimentaron la *revelación primordial*: el origen de lo sagrado reside en el fenómeno biológico de la preservación de las reservas nutricias.

La hierofanía posee una dimensión temporal, hacia el futuro, encaminada a asegurar la sacralidad en el tiempo. La arquitectura de una ciudad es este mismo *centro* productor de sacralidad. El *lugar* del emplazamiento sacro no se elige, se descubre. La *orientatio* es el mecanismo decisivo para ese fin, señalado por animales, ubicaciones de santos o tumbas. Ubicado en una posición propicia, el muro será una hierofanía. Es curioso cómo este límite protege al profano de exponerse a la cratofanía, a la teofanía. Lo sagrado es peligroso sin preparación. Dentro del muro hallamos un espacio «cosmificado», con un *Centro*, el espacio consagrado frente a «lo otro», un exterior de desorden y caos.

Los ejemplos de estos espacios son variados. El altar védico integra simbólicamente el tiempo: el altar es el año; las noches son las 360 piedras de la cerca; los días, los 360 ladrillos que lo forman. El *mandala* es *imago mundi* y panteón simbólico. Los templos indotibetanos de inspiración tántrica reproducen con sus terrazas el universo. Esos niveles son «cielos» y el templo es el monte cósmico, en el «centro del mundo». Por su parte, la zanja de Rómulo es un *mundus*. Relleno de frutos, lo cubre, erige un altar (*ara*) y con el arado crea la muralla de Roma. El *mundus* es el

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸ M. Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, 2009, pp. 521 y ss.

punto de intersección de los tres niveles cósmicos. En África es parecido el modelo. Las ciudades, como el cosmos, se dividen en cuatro partes, son copia del universo.

El simbolismo del «centro» se articula en tres factores. En primer lugar, el hecho de que en el centro está la «montaña sagrada», punto de unión entre cielo y tierra. En segundo lugar, todo templo, palacio o residencia real se asimila a una «montaña sagrada». Por último, en estos lugares aparece el *axis mundi*, columna que une cielo, tierra e infierno. Ciudades y lugares santos son las cúspides de las montañas cósmicas. La creación parte de un centro, *real y vivo* en grado máximo. Adán, inhumado donde fue creado, en el centro del mundo, en el Gólgota, será rescatado por la sangre de Cristo. Por extensión, toda casa es homóloga del universo, sita en el «centro del mundo», y su construcción se inserta en el *mismo momento* auroral de la creación de los mundos.

Acceder al árbol sagrado no es fácil. El héroe tendrá que superar las pruebas que lo aguardan. El laberinto protege el centro mágico, símbolo del *poder*, la *sacralidad* y la *inmortalidad*. El acceso al templo, las peregrinaciones o las tribulaciones del asceta remiten a la dificultad de acceder al centro, pasar del hombre a la divinidad. El umbral de la entrada a una iglesia rompe la continuidad espacial, y ocurre lo mismo en un museo, el umbral opone siempre dos mundos. Desde la fenomenología, los estudios de Christopher Alexander¹⁹ remarcan la importancia de resaltar la entrada a un edificio con un elemento que aumente la tranquilidad del tránsito en vez de un acceso inmediato (cambios en la dirección del camino, el nivel, la superficie, la luz, la vista, etcétera). No obstante, estas cuestiones contrastan con la aparente accesibilidad que todos los individuos parecen tener en la ciudad. Un grupo de tradiciones refleja la facilidad con que el deseo del hombre puede encontrarse con el centro del mundo, mientras otros subrayan la dificultad y el mérito de entrar en lo sagrado. La primera es absolutamente humana, una constante que Eliade identifica como *nostalgia del paraíso*, estar *siempre y sin esfuerzo* en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad. Además, es muy interesante la alusión de Eliade a que la banalización de los «centros» que se multiplican muestra una pulsión inevitable en el hombre: realizar el arquetipo.

Para el hombre religioso hay espacios muy bien delimitados. *Templum* viene de *témenos*, recinto, y este de *témno* (corto, separo). Varrón hablaba de un espacio delimitado por la varilla de un augur, dentro del cual se podía interpretar el vuelo de los

¹⁹ D. Seamon, «Architecture, Place...», p. 14.

pájaros.²⁰ El tótem multiplicado delimita ese perímetro del templo trazado con los arquitrabes, encima de capiteles sacrificiales donde se reflejan con las armillas los brazaletes de los guerreros triunfadores, cuyas víctimas han sido restituidas para alumbrar lo sagrado. En el capitel, el ábaco cuenta y el equino representa al erizo, héroe civilizador, consejero y padre de la agricultura. En la cubierta, un elemento como el tímpano conecta arquitectura y música, pero no se puede obviar que en los cimientos descansan los huesos de los vencidos, origen del monumento. Lo bello es lo tremendo, el orden nace de la muerte.

Caer en la cuenta de lo que son inmanencia y trascendencia dirige a un carácter religioso antropológico, consustancial al ser humano. Si la Naturaleza ha dejado a este en una situación precaria por la carencia de instintos que sí determinan al animal irracional, la *Cultura* se manifiesta con el control del espacio y el tiempo, ese *rhythmós* del templo y la ciudad que se separan de los monstruos del exterior. Ante lo informe, acontece el ornamento geometrizado y se funda la matemática.

El contexto doméstico, las cosas del entorno, recuerdan el «ser a la mano» heideggeriano. El no-lugar, la no-cosa, es lo profano. Venecia y sus piedras son cosa. Como simulacro banal es no-cosa. Como el espacio homogéneo equivale a desorientación, hay que orientarse, ir hacia el centro, con cuatro direcciones de un rectángulo que alude al movimiento del sol. Este centro consagrado es *omphalós*, ombligo del mundo. Sin ese punto de referencia habría incertidumbre, ansiedad. No se apreciarían enclaves de seguridad. Los anclajes desde la sacralidad satisfacen la necesidad surgida de la contingencia. Con esto, llega el vínculo con la realidad, nada menos. Vivir en un mundo real, no una ilusión.

La ritualidad en la implantación de un nuevo cosmos desde el arquetipo celestial nos enfrenta a la cuestión de la mimesis. El origen de este concepto reside en la *choreía*,²¹ la danza grupal dionisiaca. Con la mimesis, expresión de sentimientos y experiencias a través del movimiento, el sonido y la palabra, se recupera la distinción entre arte expresivo (poesía, música y danza) y arte constructivo (arquitectura integrada con escultura y pintura), una división que supo ver Nietzsche para establecer lo dionisiaco y lo apolíneo.

²⁰ R. Masiero, *Estética...*, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

1.5. Descartes y la fundación del conocimiento

La arquitectura está presente en la construcción cartesiana del *Discurso del método*. En la primera parte, Descartes reconoce el valor de las matemáticas y sus invenciones, que aumentan el conocimiento y son utilizadas en las artes para disminuir los esfuerzos del hombre al tiempo que aumentan sus posibilidades. Por su parte, la filosofía concede verosimilitud al que la domina, es «el medio para hablar con verosimilitud de todas las cosas y hacerse admirar por los que menos saben».²²

Para Descartes, la exactitud de las matemáticas no se enfocaba bien y parecía limitada solo a los ingenieros. Sus razonamientos podían convertirse en los mejores cimientos, pero nada se forjaba desde ellos. Justo al contrario del magnífico palacio del pensamiento estoico, aparentemente muy virtuoso, pero asentado sobre arena y barro por no profundizar en lo que es la virtud. En cuanto a las demás ciencias, apoyadas en la verosimilitud de la filosofía, no merecía la pena dedicarse a ellas. Por tanto, lo mejor era buscar la verdad en uno mismo.

La segunda parte de su obra arranca con la exaltación del creador individual frente al comité de expertos que se suceden. Para Descartes es una completa obviedad el hecho de que es mejor la obra de un único arquitecto²³ que no una construcción en la que varios se van sucediendo. En el plano urbanístico, frente a la aldea que crece de manera abigarrada y caótica, *pura vida* generada por múltiples manos, es muy superior el diseño ordenado de una sola mente racional que despliega las piezas con armonía en una limpia llanura, cuando desde el todo se determinan las partes.

La geografía europea, marcada por la ausencia de horizontes, luz y orden, pudo generar recelo hacia los bosques en las tempranas comunidades humanas. Las sociedades pastoriles se identifican con espacios luminosos y dispuestos para el aprovechamiento. Frente a esa apertura, el bosque resulta inhóspito, aun cuando el hombre pertenezca a la comunidad biótica forestal.²⁴ Esos dos paisajes son asimilables a diferentes tipologías urbanísticas e ilustran la separación cartesiana entre el hombre racional y un mundo a su disposición. Una sola mente pensante es lo que proporciona su superioridad al Dios cristiano y, del mismo modo, el legislador único es lo que daba

²² R. Descartes, *Discurso del método*, Buenos Aires, 2007, p. 32.

²³ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁴ F. Calderón y T. Calderón, «Francis Hallé's Project for a Large Primary Forest in Western Europe and a New Understanding of Our Relationship with the Biosphere», en Valera, L. (ed.), *Pantheism and Ecology. Ecology and Ethics*, vol. 6. Suiza, 2023, p. 359.

fuerza a Esparta. Arrastrar errores de otros es el gran temor cartesiano, pero su proyecto desemboca en el dualismo.

En el mundo real no se tiran las ciudades para rehacerlas por completo, pero sí se puede intervenir en el solar particular y levantar algo nuevo. En el caso de Descartes, los cimientos heredados no podían aprovecharse en la construcción del edificio del conocimiento. Su propuesta es sencilla: puesto que todos disponemos de la facultad de discriminar lo verdadero de lo falso, bastará con proveerse de un método que logre preservarnos del error; y ese método —añade oportunamente—, exige reconocer la verdad solo en el interior de uno mismo: «El único propósito que me guía es el de reformar mis propios pensamientos y edificar sus fundamentos sobre un terreno que es absolutamente propio».²⁵ Fundada así la modernidad en filosofía, pasemos a ver cómo se buscó la modernidad en arquitectura.

2. En busca de la modernidad

El abad Laugier llamó a Brunelleschi el «primer moderno», pero no hay que retroceder tanto. Como sostiene Peter Collins, el origen de la modernidad arquitectónica puede ubicarse en torno a 1750, cuando se apartaron las viejas reglas y los arquitectos empezaron a gozar de más libertad. Este trabajo investiga cómo la filosofía presidió el arranque del nuevo camino estético que permitió pasar del potentísimo Barroco, el primer tiempo en el que la razón orquestó reglas y leyes de control de la forma, a un lenguaje arquitectónico tan diferente como el de la Villa Saboya de Le Corbusier. La filosofía siempre tuvo mucho que decir en lo que no fue sino un viaje por el tiempo en busca de un nuevo concepto, el espacio.

En un primer momento de nuestro viaje, la vuelta de lo clásico no se atendió solo como una cuestión de gusto, sino como declaración *ideológica* y *teoría* del arte con la que dar respuesta a las nuevas necesidades programáticas del mundo postrevolucionario (cárceles, hospitales, vivienda, teatros, etcétera).

El romano Vitruvio establecía seis componentes en el primer tratado de la arquitectura. Tres son *propiedades* de los edificios: *eurhythmia*, la belleza psicológica (elegancia y armonía); *symmetria*, la belleza objetiva (la proporción); y el antiplatónico *decor* (propiedad, adecuación entre forma y contenido). Otros dos son *procesos* que intervienen en la construcción: *dispositio* (proyecto artístico, desde una planta,

²⁵ R. Descartes, *Discurso...*, p. 43.

ichnographia; alzado, *orthographia*; y dibujo en perspectiva, *scaenographia*) y *distributio* (distribución o economía, la correspondencia entre la calidad de la obra y el poder adquisitivo del dueño). Por último, *ordinatio* marcha a caballo entre las dos categorías precedentes (la composición proporcionada, desde un módulo).²⁶

En el Renacimiento, con León Battista Alberti llegó el primer tratado moderno y la arquitectura como trazado y materialización. Ese trazado es *lineamenta*, un proyecto. El objeto arquitectónico tendrá seis partes: medio, zona, repartición, muro, cubierta, hueco. Siguiendo el esquema vitruviano, la arquitectura tiene tres principios para regir esas partes: adecuación al uso, y que las mismas sean sanas; solidez y durabilidad; y elegancia, armonía en cada parte.²⁷ Los arquitectos revolucionarios que se presentan en este trabajo introducirán el nuevo principio, el espacio.²⁸

La belleza albertiana nunca perderá su influencia: es la conocida armonía entre las partes, según una norma, de forma que no se pueda añadir o quitar nada sin perjudicar el todo. Por tanto, la ornamentación, los órdenes, son una ayuda. Lo bello no es solo formal, sino que también debe adecuarse al contenido, entorno y necesidades. Contra estas asunciones irá el estilo Neoclásico. Las jerarquías del Barroco habían hecho aún más obvio el predominio del todo sobre las partes, pero con el Neoclasicismo la disciplina se volverá autosuficiente, una invención superadora de la vieja mimesis.

Vamos a asistir a una transformación lenta, desde diversos ámbitos. La intersección de elementos pasará a dividir en dos partes, no a devenir en proliferación. Por otro lado, esas partes se vincularán de modos más sutiles, no refiriéndose sin más al omnipresente eje central barroco.²⁹ También regresarán los materiales tradicionales. Una senda cierta aguardaba ya a los arquitectos: como dijo en 1793 el arquitecto francés Léon Dufourny ante la Convención, «la arquitectura debe regenerarse desde la geometría».³⁰

²⁶ R. Taylor, *Los constructores romanos: un estudio sobre el proceso arquitectónico*, Madrid, 2006, pp. 32-33.

²⁷ L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1992, p. 63.

²⁸ P. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, 2001, p. 16.

²⁹ E. Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración: Barroco y Postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona, 1974.

³⁰ D. Rodríguez, *Del Neoclasicismo al Realismo*, Madrid, 1996, p. 56.

2.1. Un siglo de estética

Filosofía y crítica estético-literaria protagonizaron una *unidad de naturaleza*³¹ en el siglo XVIII, una íntima relación que alumbró una estética sistemática. La conciliación de opuestos, razón e imaginación, regla o genio, asistió a su resolución con Kant, quien vio el sentido particular de cada contexto en lugar de forzar la unión como se pretendió en toda la literatura precedente. Al final, la estética kantiana y la poesía de Goethe son la meta espiritual a la que llega el siglo XVIII, la perfecta unión de lo crítico y lo creador.

La filosofía cartesiana no se limitaba a las ciencias, sino que el arte también debía responder ante el tribunal de la razón y las reglas de un contenido genuino. Como indica Cassirer, el camino de la estética moderna estaba así prefijado: «La naturaleza, en todas sus manifestaciones, se halla sometida a principios fijos, y así como la meta suprema de su contenido consiste en alcanzarla y en expresarlos con claridad y precisión, así también el arte, rival de la naturaleza, muestra idéntica condición interna».³² Si hay leyes de la naturaleza habrá también leyes para el arte, imitación de esa naturaleza sinónimo de razón. Para Cassirer, verdad y belleza, razón y naturaleza, son expresiones del mismo orden inviolable del ser. Por Descartes, que ha fundado el saber en la geometría, para pensar cada ser de forma clara y distinta, en conceptos, se requiere reducirlo a las leyes de la intuición espacial y transformarlo en un ser «figura».³³ La geometría analítica es clave, puesto que puede expresar las relaciones entre figuras con números. Descartes pasa la materia a extensión y los cuerpos a espacio, y así el espacio salta de la sensibilidad y la imaginación al entendimiento, el terreno de la lógica y la matemática. En esta misma línea, Malebranche amplía la crítica cartesiana a la imaginación y el sentimiento. El objetivo es no quedar atenazados por la apariencia, la *extensión sensible*, y alcanzar el territorio de verdad, el de la *extensión inteligible*,³⁴ ámbito de objetividad en la que hay que operar con los cuerpos si queremos movilizar la razón y hallar la estructura fundamental del ser, su esencia.

Ante este panorama, la estética clásica asume el rigor racional sin olvidar el peso de la fantasía, la mano creadora. No obstante, el artista no es irracional, sino que ha de buscar en la exterioridad la ley objetiva intuita en la naturaleza de las cosas. La matemática y sus funciones es la expresión definitiva de cómo abrazar la multiplicidad

³¹ E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, 1993, p. 304. Aunque sus valoraciones apuntan a la literatura, permiten rastrear la evolución de la disciplina estética en términos aplicables a la arquitectura.

³² *Ibid.*, p. 309.

³³ *Ibid.*, p. 311.

³⁴ *Ibid.*, pp. 312-313.

con la unidad. Puesto que el contenido viene dado, será en la *expresión* donde se puede ofrecer originalidad. La existencia de formas específicas del *ser* no debe entenderse como coacción, sino como refugio ante lo arbitrario y condición de posibilidad de la libertad artística. No obstante, el problema de la regla es su condición de freno, ser «frontera del arte»,³⁵ como Voltaire detecta en *El siglo de Luis XIV*. Toda esta conexión entre lo científico y lo artístico es explicada por Condillac en términos de *símbolo*. Como la ciencia es mucho más precisa al referirse a sus elementos desde lo simbólico, la pretensión del arte moderno será operar con esa misma eficacia.

La estética clásica fracasó, según Cassirer, por no ser rigurosa en el mantenimiento de los principios de la abstracción y dejarse influenciar por condicionantes histórico-espirituales. En el ámbito literario, la *teoría de las tres unidades* que esgrime Nicolás Boileau no concuerda con una razón por la que el individuo espectador no sancionaría el hecho de que eventos distantes ocurran en un mismo momento. La primera mitad del siglo XVIII es deudora aún de esta posición, incluso en un Voltaire³⁶ que conoce la contradicción, pero incluso así cae en la convención. Desde Alemania, será Lessing, nada menos que el salvador de la Ilustración para Cassirer, el que exponga esta desatención y recupere el deslinde implacable entre razón y apariencia. El nuevo tiempo del siglo XVIII demandaba una nueva estética consciente del nuevo tiempo que se abría:

Se reclama una teoría que se adapte a la variedad y variabilidad de los fenómenos estéticos, que esté a su altura, y se tiende a pasar del puro *formalismo* al conocimiento de la *forma* genuina de lo artístico que, como se pone de manifiesto cada vez más, no es posible extraer del puro ser de los obras de arte, sino que pide a la teoría que se plante en medio del proceso de la formación artística para tratar de reproducirlo mentalmente.³⁷

2.2. Hacia el subjetivismo

El abandono de la estética clásica corre paralelo al camino que la ciencia toma al pasar de Descartes a Newton.³⁸ La *captación* de la obra se hace ahora desde la naturaleza humana, con la psicología adquiriendo una importancia capital. El resultado no es

³⁵ *Ibid.*, p. 320.

³⁶ *Ibid.*, pp. 324 y ss. Cassirer recurre a un cuento, *L'Ingénu*, en donde el ideal natural no muestra rudeza.

³⁷ *Ibid.*, p. 327.

³⁸ *Ibid.*, pp. 327 y ss. Ese salto consiste en emanciparse del dominio absoluto de la deducción y atender a los hechos.

relativista, sino profundizar en ese sentimiento común del *gusto* que se despierta de forma universal. Lo claro y distinto da paso al aprecio de cierta inexactitud, lo metafórico y el carácter instrumental de un arte valorado por sí mismo, no por ceñirse a la «verdad» de la naturaleza.

En *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) introduce la *introspección* como principio estético clave. Las vivencias, las emociones, son previas a la conceptualización. Al final, el aprecio estético es tan simple como si algo gusta o no al público general. Aunque lo epistemológico sea lo central de su pensamiento, la estética con Hume sufre una inversión radical, la de que la razón sea la que tiene que probar su validez ante lo sensible.³⁹ La imaginación nos pone de camino hacia los *juicios de valor*, prueba de que el sujeto solo puede juzgar de manera particular, no universal, aunque en esa emisión de una valoración personal puede concederse hasta una cierta objetividad, la constatación de un estado interno: «La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe solo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente».⁴⁰ No será posible, pues, la verdad absoluta, y esta cede el paso a una regularidad empírica que es la que explica que los humanos valoren ciertas obras de arte en todo tiempo mientras que los sistemas filosóficos van siendo superados.

3. El problema de la composición. Geometrías bajo la luz

El siglo XVIII, el de las Luces y la Razón, replanteó cuestiones esenciales en la praxis de la arquitectura: el papel de la columna y los efectos de luz y sombra sobre los volúmenes.⁴¹ Filósofos y arquitectos se lanzaron a identificar lo retórico en la tradición clasicista y barroca: así, una *cabaña primitiva* se convertiría en el modelo elemental para la Naturaleza y la Razón, y el muro y la columna serían sus principios esenciales.

El concepto «luces» ha evolucionado con el tiempo y su significado pasado no se corresponde con lo que hoy identificamos, «una reforma positiva y, en adelante, histórica del espíritu y de la sociedad».⁴² Según Pierre Francastel, en el siglo XIX se

³⁹ *Ibid.*, p. 335.

⁴⁰ D. Hume, «Sobre la norma del gusto», *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, Valencia, 2008, p. 42.

⁴¹ D. Rodríguez, «Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII», en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Madrid, 1996, pp. 99 y ss.

⁴² P. Francastel, «La estética de las luces», en Francastel, P. et al., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1987, p. 20.

entendía este término de tres formas: en primer lugar, aludía a lo que alumbra al espíritu, o bien la razón general o bien las luces particulares. Un segundo sentido se correspondía con la capacidad intelectual, tanto innata como aprendida. Por último, en la línea más familiar, las luces se referían al nivel alcanzado por la civilización, una luz que se comunica por todos lados, como dijo Voltaire.

3.1. El proyecto de la *Encyclopédie*

El proyecto de la modernidad tuvo en la *Encyclopédie* de Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert el motor principal en la época de la Ilustración. Bajo el «padrinazgo» intelectual de Francis Bacon, y tras la estela de otros proyectos como el *Dictionnaire Historique et Critique* de Pierre Bayle, la *Historia Critica Philosophiae* de Jakob Brucker, el *Dictionnaire des Arts et des Sciences* de Thomas Corneille o los innumerables trabajos de Bernard Le Bouvier de Fontenelle, la idea inicial era adaptar al francés la *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences* de Ephraim Chambers (1728).

Diderot, D'Alembert y el editor Le Breton no tardaron en ver que, por lo obsoleto de esta obra inglesa, lo adecuado sería producir su propia enciclopedia, un proyecto que se vería sacudido en los siguientes años por infinidad de contratiempos, pero que pudo completarse por el apoyo político que siempre acompañó a los *philosophes* en sus andanzas desde que alumbraron la idea en 1745. Sin figuras protectoras como Madame de Pompadour o Malesherbes,⁴³ que hasta escondía los ejemplares condenados en casa de su padre, la aventura no hubiera podido resistir los embates de sus enemigos: el Parlamento, la Universidad de la Sorbona y las Asambleas del clero. Con posterioridad a la finalización de esta gran gesta cultural en 1772, Charles-Joseph Panckoucke publicó unos *Suppléments à l'Encyclopedie*, que no tienen relación con la obra de Diderot, pero contaron con algunos de sus colaboradores.

En su *Discurso preliminar*, texto introductorio de este proyecto monumental, D'Alembert condensaba las aspiraciones de las luces, herederas de esa civilización occidental que desde el Renacimiento⁴⁴ presentaba múltiples ejemplos de conocimiento objetivo de la realidad, y para ello era menester indicar que las ciencias y las artes son complementarias. La *Querelle des Anciens et des Modernes*, nacida en el seno de la

⁴³ A. Puleo, *Ideales ilustrados. La Encyclopédie de Diderot, d'Alembert y Jaucourt: un legado emancipatorio para el siglo XXI*, Madrid, 2023, p. 35.

⁴⁴ P. Francastel, «La estética...», p. 23.

Académie française y asunto central de la cultura europea, se afrontaba desde la idea de que el pensamiento no debe quedar aplastado por las obras clásicas sin que pueda descubrirse nada más. No obstante, los antiguos merecen respeto. Por ejemplo, tenían razón al considerar que nuestras ideas provienen de los sentidos. El innatismo rechazó esa verdad por mera yuxtaposición con la religión y sus dogmas, pero los clásicos no andaban errados. Las ideas provienen de reflexiones hechas desde las sensaciones, pero el cuerpo demanda rápido respuesta a sus necesidades, y una de ellas siempre será el cobijo.

El movimiento permite reconocer la impenetrabilidad, la incapacidad de un cuerpo para ocupar el espacio de otro. Así pues, hay dos clases de extensión, una impenetrable, la de la materia, y otra que es el lugar de los cuerpos.⁴⁵ En estos, forma y color son sus propiedades, siendo la primera más *intelectual* y fácilmente aprehensible a partir de más datos sensoriales. Es aquí donde entra en juego la geometría, operaciones y ejercicios de abstracción que nos dejan trabajar con lo que vendría a ser el *fantasma* de la forma. Estas complejas relaciones se expresarán en tanto que expresiones del álgebra. Es la «ciencia de las magnitudes»⁴⁶ la que permite alejarnos lo máximo posible desde la contemplación de la materia.

Tras la abstracción matemática, la vuelta a los objetos conduce a las leyes de la mecánica que tratan de explicar el equilibrio y el movimiento. Geometría y mecánica aunadas tienen grandiosas expresiones como la astronomía. D'Alembert defiende el método inductivo, en pos de un sistema con el menor número de principios posible. Por otro lado, cuanto mayor y más abstracto sea el objeto que una disciplina estudia, más claros serán sus principios.

La filosofía es la combinación y comparación de las ideas recibidas por los sentidos. La primera, nuestra existencia, es lo primero sobre lo que recae la reflexión. A continuación, la existencia de objetos externos, siendo el propio cuerpo uno de ellos. La capacidad de la naturaleza para provocar sentimientos «reales» está en la base del arte y la emoción que provoca su imitación. Con el espacio y la luz como categoría particular de fenómenos que el arte debe explorar, «en el límite de los fenómenos puramente físicos y de la toma de conciencia»,⁴⁷ pintura y escultura son las reinas de la imitación, y a ellas se puede añadir el arte de la arquitectura, «nacido de la necesidad y

⁴⁵ J. L. R. D'Alembert, *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Guadalajara, 2020, p. 31.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷ P. Francastel, «La estética...», p. 24.

perfeccionado por el lujo, y que, elevándose gradualmente desde las cabañas hasta los palacios, resulta a los ojos del filósofo la máscara embellecida de una de nuestras mayores necesidades».⁴⁸ Para D'Alembert, la arquitectura no alcanza a la pintura o a la escultura a la hora de imitar la belleza natural, es más concreta y menos impresionante. Un cuadro no tiene restricciones a la hora de mostrar la naturaleza. En cambio, la arquitectura «se reduce a imitar, combinando y uniendo los diferentes cuerpos que emplea, el orden simétrico que la Naturaleza observa más o menos sensiblemente en cada individuo, y que tan bien contrasta con la bella variedad de todo conjunto».⁴⁹ Diderot, por su parte, contemplaba en esta suerte de nueva *paragone* la preeminencia de la arquitectura desde el factor temporal.⁵⁰ Sin arquitectura no hay espacios para albergar pinturas o esculturas. La casa cada vez más grande y mejor del poderoso de turno es la verdadera responsable del avance en pintura y escultura.

Volviendo a D'Alembert, teoría y práctica diferencian a las ciencias de las artes. El arte es aquello sujeto a reglas positivas, a salvo de la opinión. Las artes mecánicas, manuales, han sido denostadas, mientras que las liberales, espirituales, se han puesto por encima aunque su utilidad sea inferior. De hecho, es la utilidad lo que explica la creciente maquinización que D'Alembert avista. No se conoce a muchos de los inventores de las artes mecánicas, pero se conoce el nombre de los conquistadores que las destruyen.⁵¹ Si Descartes ensalzaba al individuo que encuentra principios, las artes mecánicas nos remiten a cadenas de hombres cuyos esfuerzos en el tiempo merecen consideración. De hecho, Diderot en la entrada «Enciclopedia» incidía en que los trabajos de los siglos pasados no debían olvidarse en el futuro. Frente a un Falconet para el que las obras de arte solo podían ser valoradas sincrónicamente, por las gentes del mismo tiempo del artífice, Diderot contemplaba que cada generación pueda hacer su propia estimación particular, puesto que hay que conceder al espectador la capacidad de hacer su lectura imaginativa. Así, Francastel identifica dos estéticas en la *Encyclopédie*, y advierte en Diderot⁵² que ve ya el arte en el nivel del *signo* —esa antesala de lo moderno que antes había comprendido Vico—, así como en términos de búsqueda de

⁴⁸ J. L. R. D'Alembert, *Discurso...*, p. 53.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰ D. Diderot, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, 1988, p. 48.

⁵¹ J. L. R. D'Alembert, *Discurso...*, p. 59.

⁵² P. Francastel, «La estética...», pp. 27-33. Para Francastel, la ascendencia del «visionario» Vico le convierte en «antepasado indiscutible de todos los romanticismos y simbolismos futuros». Aislado en Nápoles descubrió el valor de una visión histórica de la cultura y la traslación de la filosofía a toda forma de actividad intelectual, nutriendo obras del orden de lo imaginario (mitos, imágenes, poemas, etcétera).

gloria a la hora de entender qué sostiene la acción de un autor con ansias de precursor, no continuador de la rígida relación hombre-universo determinada por la divinidad.

Las artes liberales que imitan la naturaleza en pos del placer son las bellas artes para D'Alembert. Gramática, lógica o moral tienen reglas fijas, pero las bellas artes son invención del genio. Los sentimientos son de dos tipos. Por un lado, está la moral, la idea del bien y el mal, y, por otro, el sentimiento que procede de imitar la belleza de la naturaleza, un sentimiento que: «Percibe con arrobo las bellezas sublimes y visibles, descubre con sagacidad las bellezas ocultas y proscribe lo que no tiene sino la apariencia de belleza».⁵³ Aspectos difíciles de desentrañar, el genio crea y el gusto juzga.

La historia es objeto de la memoria, la filosofía depende de la razón y las bellas artes provienen de la imaginación. El espíritu crea a partir de lo conocido en el mundo natural. Por eso, la imitación en las bellas artes resulta satisfactoria, mientras que lo no natural es desagradable. Atender a las reglas de la imitación y lo que se invente con ellas es la parte filosófica del arte (a la que se entregará la crítica, puesto que el genio está para crear, no para hablar). Frente a la historia y la filosofía, que se ocupan de los seres materiales y los espirituales, la imaginación solo trabaja con lo material, lo que explica la subordinación que establece D'Alembert.⁵⁴ Esta jerarquización no cartesiana enmarca a la historia de las artes en el seno de la historia de la naturaleza. No obstante, eruditos (memoria), filósofos (sagacidad) y espíritus creativos (goce) deben reconocer el valor del otro, su interdependencia. Sin memoria no habría posibilidad de ejercitar la imaginación.

3.2. La arquitectura en el marco enciclopédico

Aunque lo parezca, no se debe considerar la *Encyclopédie* como un único relato monolítico. Los estudios recientes han mostrado un carácter mucho más heterogéneo del que cabía suponer, en el que los distintos grados de implicación por parte de sus protagonistas recuerdan la variedad de las *Lumières*. Como señala Alicia Puleo, en el momento actual de desconfianza en el progreso, los prejuicios hacia la época ilustrada,

⁵³ J. L. R. D'Alembert, *Discurso...*, p. 62. Es significativa la importancia que D'Alembert concede a la arquitectura, incluso para ilustrar el proceso de exposición de las materias en su proyecto. Su clasificación será mejor o peor, pero había que decantarse por un modelo. ¿Acaso un arquitecto se pasa la vida dibujando el plano o en algún momento se pone a construir? Asimismo, los palacios se recorren, no te quedas en la entrada (p. 68).

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 71-75. D'Alembert indicará que las Bellas Artes podrían llamarse Pintura, puesto que todas las disciplinas *pintan*, o Poesía, ya que todas *crean*.

con origen en la crítica que efectuó la Escuela de Frankfurt en 1947, desvirtúan la posibilidad de una relectura del proyecto enciclopédico que permita recordar lo esencial: «Ser ilustrado es creer en la posibilidad de mejora del mundo».⁵⁵ La Ilustración es crítica racional. Trasladada al arte provoca que ya no sea creíble que procede de la mera inspiración.⁵⁶

El gran arquitecto francés de la época, Jacques-François Blondel (1705-1774), era el elegido para encargarse de todo lo referente a la arquitectura en el proyecto enciclopédico, pero abandonó la empresa en 1759, como D'Alembert y Rousseau. En ese momento pasó a encargarse del contenido arquitectónico el Chevalier de Jaucourt (1704-1779), menos experto en este campo, pero mucho más abierto que Blondel a otras cuestiones culturales. Sin sus más de 17 000 artículos no hubiera salido adelante la ciclópea empresa. En todo caso, la principal cuestión a la que debía enfrentarse la arquitectura bajo la óptica ilustrada enciclopédica era lograr recordar el peligro de la omnipotente proporción, que haría mejor labor relajando su rigor para ajustarse a las necesidades convenientes a cada ocasión.

3.2.1. Blondel, teórico del clasicismo

Enemigo jurado del Rococó (un estilo que en arquitectura equivale al capricho del gusto, una «evasión de lo real»⁵⁷ con nulo interés por la racionalidad estructural o la lógica de la disposición lineal de elementos), Blondel apostaba por el clasicismo del Rey Sol. Gran teórico (destacan los seis volúmenes de su *Cours d'Architecture*), ofreció quinientos artículos entre 1750 y 1759, y los que se publicaron después debieron haberse entregado con antelación. Para Blondel, la arquitectura es «una actividad humana esencial para el progreso y la felicidad de los hombres y para la fama de gobernantes y naciones».⁵⁸ Como con D'Alembert, el arquitecto ilustrado según Blondel es un alquimista que embrida la necesaria creatividad con la privilegiada razón.

La labor interrumpida de Blondel no llegó a culminar las entradas finales del alfabeto. En cambio, para la voz «Arquitecto» recurrió al tema del «Genio» expuesto

⁵⁵ A. Puleo, *Ideales ilustrados...*, p. 12. Como Tzvetan Todorov en *L'Esprit des Lumières* (2006), Puleo pretende recuperar los valores ilustrados, yendo mucho más allá de las acusaciones de intelectualismo seco, sin atención a las pasiones.

⁵⁶ M. Tafuri, «Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración», en Francastel, P. *et al.*, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1987, p. 89. Tafuri está citando a su vez a Argan y su idea de que la crítica conduce a la acción.

⁵⁷ P. Francastel, «La estética...», p. 44.

⁵⁸ J. Calatrava, «La referencia francesa: arquitectura y arquitectos desde la mirada enciclopedista», *Cuadernos dieciochistas*, 17 (2016), p. 192.

por Saint-Lambert, y lo presentó como un genio al que el *gusto* controla para no desatarse de manera banal. Coherente en esta línea, su patriotismo le llevaba a cuestionar la influencia italiana, y en especial a Borromini, difícil de explicar en términos racionalistas. El equilibrio explica su visión de la historia de la arquitectura, en la que —poco rousseauiano—, la cabaña de Laugier que analizaremos más adelante solo es un punto de partida desde el que «civilizarse».⁵⁹ En este sentido, los órdenes clásicos son valiosos no por el respeto reverencial al mundo antiguo, sino por representar el ejercicio de la razón más sofisticada aplicada sobre el elemento natural. Por esto, se podían adaptar esas formas sabiamente abstractas a las necesidades de cada situación sin tener que limitarse a la proporción cerrada de la tradición clásica. Blondel reconoce en el arquitecto galo lo más valioso, la contención en la decoración y el énfasis en la *distribución*, dos aspectos enfocados al corazón del problema que debían resolver. No obstante, el aprecio francés hacia su clasicismo encontraba una espina con un estilo propio, el gótico. Cabe recordar la opinión de Diderot⁶⁰ sobre este arte, que tiene el mal gusto aparejado a su ornamento y a la destrucción de la masa en pos de la multitud, y del que se podría salvar el símil de esas vidrieras en la oscuridad equivalentes a las ideas sombrías del que adora la luz del ser inefable. En esta línea, distinguiendo con claridad la brutalidad románica frente a la habilidad técnica gótica, para Blondel solo había que lamentar el gusto medieval, no reprobar todo el edificio también en términos estructurales o funcionales. La dimensión social del arquitecto moderno, conectado con su mundo, se manifestó en el énfasis puesto por Blondel en el planeamiento de los *hôtels*, adaptándose a la habitabilidad burguesa con una decoración lujosa, pero sin excesos. Era la moderna necesidad de proyectar individualmente cada edificio, según cada caso.⁶¹ Discutiendo los «caracteres» de Boffrand, primero en reunir racionalismo y simbolismo,⁶² Blondel hablaba de que el templo tendrá decoro; el edificio público, grandiosidad; el monumento conmemorativo, suntuosidad; una alameda, elegancia; y los sepulcros, sublimidad.⁶³ El carácter es ingenuo, sencillo y auténtico; el estilo es sublime y aristocrático.

En el tránsito desde las normas inviolables de la *universalidad* teórica, a priori, de la estética clásica (la fórmula de Vitrubio, *utilitas, firmitas y venustas*; la arquitectura

⁵⁹ *Ibid.*, p. 194. Un arquitecto francés es el perfecto moderno, una naturaleza y abstracción racional.

⁶⁰ D. Diderot, *Pensamientos...*, p. 48.

⁶¹ P. Collins, *Los ideales...*, p. 59.

⁶² M. Tafuri, «Símbolo e ideología...», p. 91.

⁶³ R. Masiero, *Estética...*, pp. 144-145.

como relación dialéctica con la naturaleza) hacia la modernidad empirista y su facticidad práctica, aún se tratará de hallar en los fenómenos una *generalidad* práctica.⁶⁴ Por esto, Diderot remite la belleza a una *adecuación*, un asunto subjetivo, muy extraño en su explicación desde el puro presente del que juzga, pero que puede rastrearse por las experiencias previas, impresiones repetidas que han creado una huella en el entendimiento. En todo caso, un sentimiento de lo bello de esta naturaleza psicológica es insuficiente. Según Cassirer, habría que volver los ojos hacia Shaftesbury para hallar una filosofía que viva lo bello desde la *intuición*.

3.2.2. El Chevalier de Jaucourt o la mirada cultural

Los textos del Chevalier de Jaucourt resultan más interesantes para un lector filósofo que los del arquitecto puro Blondel. Mejor comunicador y con conocimientos sólidos de la arquitectura francesa, italiana e inglesa, Jaucourt mantuvo muchas de las pautas de Blondel y se atrevió con cuestiones menos arquitectónicas como la noción de «verosimilitud».⁶⁵ Su posicionamiento frente al gótico era poco conciliador, calificándolo como oscurantismo feudal opuesto a la naturaleza y a los antiguos, todo lo contrario que el perfecto templo griego. No obstante, no podía negar la soberbia pericia de los maestros responsables de edificios tan esbeltos. Solo era cuestión de tiempo que llegaran las propuestas greco-góticas de un Soufflot.⁶⁶

Jaucourt abordó más que su predecesor la cuestión política en entradas como las del «Louvre» y «Versalles». El proyecto enciclopédico valoraba ciertos aspectos del Rey Sol frente a la degeneración de la Regencia y Luis XV,⁶⁷ y Jaucourt se ajusta a esa línea cuando defiende una revitalización cultural y monumental desde el foco del Louvre, mientras que censura el exceso versallesco, ejemplo absoluto de pasiones que dominan la razón. Por otro lado, la arquitectura oriental —a la que nunca se concede un rango equivalente a la occidental— le permite desarrollar temas como la «teoría de los climas», el «despotismo oriental», el espejismo chino o hacer valoraciones acerca del progreso y desigualdad de los pueblos. La pobreza espacial de la arquitectura islámica es un hecho cierto, pero Jaucourt la despacha con contundencia, caracterizándola como yuxtaposiciones sin orden ni concierto debidas al frenesí de luchas permanentes por el poder califal.

⁶⁴ E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración...*, pp. 338 y ss.

⁶⁵ J. Calatrava, «La referencia...», p. 197.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁷ *Idem.*

Otro tema peliagudo para la arquitectura gala era el que debía exponer la entrada «Jardín». El modelo geométrico del jardín francés seguía firme a mitad de centuria, pero la potencia del jardín pintoresco inglés, entronizado por figuras como Rousseau, representaba un desafío enorme para los continuadores de Le Nôtre, *frívolos* con su excesivo rococó. Los artículos sobre botánica o hidráulica daban por sentado que los aspectos técnicos se desplegaban siempre sobre el parterre francés, pero la amplitud cultural de Jaucourt abrazaba los aspectos filosóficos del empirismo y el asociacionismo en torno a figuras como Pope, Addison o Thomson.⁶⁸ El poeta y dramaturgo escocés James Thomson era especialmente valorado por Jaucourt y en la entrada dedicada al «Sabio» este encontrará en el jardín inglés el equilibrio sanador perfecto para que las pasiones reposen en la razón. En la voz «Plantación» cuestiona directamente la geometrización de la naturaleza y se pregunta si no es también válido que un diseñador opere sin que se note tanto su mano; y ya en «Simetría de las Plantaciones» expone el problema sin remilgos. En la naturaleza no hay simetría, luego el jardín inglés es mejor:

El gusto por los puntos de vista lejanos viene de la tendencia de la mayoría de los hombres a no complacerse más que allá donde no están; ávidos de lo que se encuentra lejos de ellos, el artista, que no puede contentarlos con lo que les rodea, les ofrece siempre perspectivas para entretenerlos; pero el hombre del que yo hablo no tiene necesidad de este recurso y, cuando se ocupa del espectáculo de las bellezas de la naturaleza, no se preocupa de las gentilezas del arte. En el parque de Saint James el lápiz se le cayó de las manos a Le Nôtre, asombrado y confundido de ver realmente lo que ofrece todo el conjunto de la vida en la naturaleza y de interés para su espectador.⁶⁹

Este aprecio por la naturaleza era la clave de la sensibilidad de Denis Diderot. La verdad del arte reside en remitirse justamente a lo *verdadero*, la verdad de una naturaleza cruda, no diseñada, en la que hay que seleccionar aquello verosímil desde la *idea* del artista. Los modelos aprendidos en la academia *amanerada*⁷⁰ debían dar paso a la naturalidad de la vida real. La belleza es, pues, una cualidad subjetiva, relacional, que sugiere en el observador esa idealidad que es la ilusión de toda obra de arte.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 200. La obra *Seasons* de James Thomson, traducida al francés por otro enciclopedista, el marqués de Saint-Lambert, es la gran representante de la poesía «estacional», reflejo de lo cambiante en la naturaleza. Capability Brown solo materializó esta poesía.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁰ D. Diderot, *Pensamientos...*, p. 7.

3.3. La conciencia del cambio de paradigma

Los años centrales del siglo XVIII asistieron a la fijación de las bases de la arquitectura moderna. Desde esas fechas, las alusiones históricas, las justificaciones analógicas, las perspectivas asimétricas, un brutal detallismo, la influencia oriental y las técnicas pictóricas son los elementos que ya nunca abandonarán al arquitecto en la modernidad.⁷¹ En 1747 Perronet fundó la *École des Ponts et Chaussées*. Autor del *Castillo de Otranto*, el diletante coleccionista Horace Walpole, hijo menor de Robert Walpole, primer ministro de Jorge II, construyó a partir de 1750 la primera casa historicista «rococó-gótica», Strawberry Hill.⁷² En ese mismo año, A. G. Baumgarten introduce la palabra «estética». Stuart, Revett y Soufflot exponen en 1751 sus estudios de las ruinas griegas, y nuestro conocido Blondel presenta la primera historia moderna de la arquitectura (la divide en antigua, vieja, gótica y moderna). En 1754, Laugier publica el primer manual de construcción «racional».⁷³

Con la conciencia de la historia como una *evolución*, la de la arquitectura se entendió como una sucesión de formas cambiantes y los arquitectos se lanzaron desde estos años a acelerar el proceso con formas revolucionarias.⁷⁴ Con figuras como Voltaire, Rousseau o Montesquieu se afrontó la Antigüedad desde la razón.

Voltaire fue quizás el primer historiador moderno. En su *Ensayo sobre las costumbres* nos presenta la idea crucial de que el cambio es más frecuente que lo constante en la naturaleza. Un cambio que llega de manera gradual, por *evolución*, o bien de forma violenta tras una *revolución*. Nuestra visión de la palabra «evolución» la contempla como progreso, pero el sentido original era el de desarrollo, despliegue de edades. Por su parte, el término «revolución» atendía a la rotación sobre un eje, y por extensión a cualquier ciclo, pero pasó a ser sinónimo de cambio radical tras la guerra civil inglesa.

Por otro lado, Voltaire se preocupa por el progreso cultural, no tanto político. En el artículo «Historia» de su *Dictionnaire philosophique* indica que las obras de arte son parte fundamental de toda civilización. Además, Voltaire conduce la crítica hasta el escepticismo. Por esto, autoridades indiscutibles como Vitruvio empiezan a ser puestas

⁷¹ P. Collins, *Los ideales...*, p. 29.

⁷² A. de Botton, *La arquitectura de la felicidad*, Barcelona, 2008, pp. 34 y ss. Apenas cincuenta años después, el gótico ya sería considerado por sus defensores como un estilo incluso más válido que el propio clasicismo. Con más opciones, el eclecticismo ampliaba la oferta para el comprador.

⁷³ P. Collins, *Los ideales...*, p. 23.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

en cuestión. La Antigüedad empieza a valorarse de manera racional, no como dogma de fe. El racionalismo conduce al progreso en todas las áreas, también las Artes. Rousseau tomaría otra visión, como no podía ser de otra forma en él.

Concebida la historia como Historia Universal, atenta a todos los pueblos y tradiciones, Voltaire incluye sus arquitecturas. Un estudio de ese tipo incorporaba a la idea de evolución, «desarrollo desde la sociedad primitiva», la noción de *relatividad* que suponía considerar que hubo un tiempo en que lo oriental estaba más avanzado que los pueblos europeos. Quedaba así legitimado el nuevo gusto por lo oriental, ejemplificado por una asimetría en las villas de recreo chinas que despertaba gran interés. Al mismo tiempo, períodos como el medieval, despreciado en el Renacimiento, sí merecían volver la mirada a sus obras como hacían los ingleses, padres del Romanticismo arquitectónico.

El clasicismo, esas reglas mantenidas desde la antigüedad y el Renacimiento como universales y permanentes, entendidas como una segunda naturaleza,⁷⁵ se experimentará como una convención casi agotada que el XVIII filtrará por el tamiz de la razón. El estudio científico de las reglas del pasado (Herculano, Villa Adriana, Pompeya) permite usarlas como modelos reales y particulares, por la propia decisión abstracta e *intuitiva* del arquitecto.⁷⁶ Esta nueva época es el Neoclasicismo.

Por otra parte, ¿acaso en la literatura de Shakespeare había algo malo por no respetar los patrones clásicos?⁷⁷ Bajo este mismo prisma, llevados al principio por un afán de exotismo que devino en valoración de la propia tradición, *revivals* de otros estilos —una elección estética y también ética—⁷⁸ compondrán el «Historicismo» (según la tradición anglosajona). Los ilustrados entendieron que cada época genera sus obras de arte y que estas solo pueden valorarse entendiendo la visión de cada momento. Curiosamente, un paradigma acogido con entusiasmo en esta época pervive hasta nuestros días: la oscura estética gótica de la novela del Romanticismo.

Cuatro arquitectos encabezaron la revolución arquitectónica de la segunda mitad del siglo XVIII: Sir John Soane, Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux y Jean Nicolas-Louis Durand. Frente a lo que parecía inamovible, limitarse a la interpretación de los principios vitruvianos, *utilitas, firmitas y venustas*, estos radicales se lanzaron a

⁷⁵ L. Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, 2010, p. 48.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁷ P. Collins, *Los ideales...*, p. 31.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

rehacer esos principios, lo que les conecta directamente con la modernidad del siglo XX.⁷⁹ En principio, podría decirse que la cómoda planificación, la eficiencia estructural y el aspecto agradable son elementos insoslayables de toda construcción, por lo que desafiar esta tradición solo puede pasar por añadir elementos a cada principio, dar más importancia a alguno de ellos o bien desentenderse del más débil, que parecería ser la *venustas*. Como se ha indicado, lo que iba a proponer la modernidad es la llegada de un cuarto principio, el *espacio*.

3.3.1. La intuición de Shaftesbury. Unidad y número en Hutcheson

La superación de la regla clásica (un tiempo centrado en la definición y clasificación de la obra en su género) y el psicologismo de la utilidad (el empirismo atento no tanto a la obra como al sujeto artístico) es ubicado por Cassirer en la sutileza de Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury (1671-1713). Al contrario de lo que cabría esperar, no es el empirismo el marco en el que se desenvolvía este pensador protoilustrado de la escuela neoplatónica de Cambridge, sino que miraba más al Renacimiento que a ese Locke que fue el protegido del primer conde, el abuelo de Shaftesbury. Su objetivo no era la precisión de la lógica o de la ciencia, sino volver al origen de la filosofía, la *doctrina de la sabiduría*, y entender la verdad como «la íntima conexión de sentido del universo».⁸⁰ Esa verdad no puede llegar sin belleza: la belleza no es sino verdad, y a la verdad se arriba al comprender solo por *intuición*.

Cassirer detecta cómo Shaftesbury da una vuelta de tuerca a lo «bello inteligible» de Plotino (el conde nos recuerda la *Enéada* I.6, «Sobre la belleza») y advierte que la armonía de lo bello delata el secreto del mundo externo, un «principio de acción» que toda criatura irradia: «La verdad del cosmos parece traslucirse en el fenómeno de la belleza, rompe con su silencio y habla con un lenguaje en que revela por completo su sentido, su verdadero logos».⁸¹ Solo en lo bello adquiere el hombre la mayor armonía con el mundo.

El estilo de su obra fundamental, «The Moralists, A Philosophical Rhapsody» (1705-1710) es el del diálogo platónico,⁸² escenas pastoriles muy claras para transmitir la idea de que la razón, no el sentimiento, es la fuente de la belleza y el medio para que

⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁰ E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración...*, pp. 342 y ss. Shaftesbury llega a escribir UNIVERSE, en mayúsculas.

⁸¹ *Ibid.*, p. 345.

⁸² T. M. Costelloe, *The British aesthetic tradition*, Nueva York, 2013, pp. 11 y ss. Costelloe compara este tono con el estilo más oscuro de Hume en los *Diálogos sobre religión natural*.

alguien «educado» pueda alcanzarla. La Naturaleza es divina en una línea muy similar al panteísmo de Spinoza y, como Descartes, Shaftesbury examina el conocimiento y así comprueba que los sentidos engañan, por lo que hay que buscar principios mayores. El Coliseo no impresiona por su objetualidad, sino por remitir al Imperio romano. Dos son sus tesis:⁸³ por un lado, la unidad y perfección de las partes (equivalentes a los fenómenos) se subordina al orden y perfección del todo. El acceso a lo trascendente y la posibilidad de un «disfrute racional» proviene de una idea o *sentido interno* del *Orden* y *Proporción*, amparado en la fuerza del número. Por otra parte, este principio resiste a lo mutable de la apariencia por descansar en una *causa*, el poder (desde el artista) que transfiere esa forma que otorga *identidad*. En definitiva, no es el objeto, sino el poder formador lo que importa: la idea de proyecto.

La cuestión central con Shaftesbury, que mantendrán sus continuadores (Hutcheson, Ferguson y Kames), es el entendimiento de que el arte conecta la obra con el universo. Las fuerzas *creativas* del artista remiten a las fuerzas del Creador que mantiene la cohesión del mundo. Tras el tiempo de la mimesis, el genio es el nuevo gran tema de la estética. Un genio que no se «limita» a la sublimación de la razón o a desplegar un ingenio absoluto, sino que a través de su figura permite reconocer esa metafísica pulsión interna, *intuitiva*, del acto de la producción que aflora hasta antes de los croquis o maquetas y que es nada menos que la condición de segundo creador del hombre, como mostraba el apartado 1.4 del trabajo.

Todas estas ideas fueron desarrolladas por Francis Hutcheson (1694-1746) en *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), el primer tratado sistemático estético, pero su introducción de un «sentido de lo bello» perjudicaba el mensaje original de Shaftesbury. Hutcheson es un empirista y transforma el principio «rapsódico» del conde en una «uniformidad entre la variedad (o número)».⁸⁴ Existen dos tipos de belleza, la uniforme por sí misma y la que remite a otro objeto original, siendo la belleza misma una propiedad disposicional a partir de la interacción entre los objetos, con sus cualidades primarias lockeanas, y una mente preparada por naturaleza y cultivada para recibir una idea de placer o dolor.

En Hutcheson, entre iguales en variedad la belleza es uniformidad: un triángulo equilátero es más bello que un isósceles y este supera a un escaleno. Cuando hay igualdad en la uniformidad (unidad), prima la variedad y un hexágono es más bello que

⁸³ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 21 y ss.

el triángulo. La unidad en una variedad infinita de elementos explica la belleza absoluta en el cosmos, algo también trasladable a los teoremas y los axiomas (como apunta con Euclides), o a las «Verdades» de la filosofía (aunque aquí se corra el riesgo de caer con facilidad en principios únicos con «innumerables efectos», como el *cogito* o el principio de razón suficiente de Leibniz). En cuanto a la belleza relativa o comparada, descansa en la conformidad (unidad) entre original y copia. Una catedral será más o menos magnífica según se acomode a nuestra idea de esa tipología, pero esto no implica que el original tenga obligatoriamente que ser bello, lo que abre la puerta al talento compensador del creador. Esto sanciona la irregularidad del jardín inglés frente a la geometría del francés, o que las columnas tengan un ensanchamiento central para que el ojo las perciba rectas.⁸⁵

Por último, Hutcheson es el introductor de un problema estético que desarrollaran todos los filósofos de su centuria, la *norma del gusto*. En arquitectura y jardinería, artes no imitativas, la unidad y proporción entre las partes y de las partes con el todo permite validar el parecido en obras de estilos distintos como un templo en China frente a otro de Grecia. Aunque haya un sentido de la belleza de carácter universal, los gustos son muy particulares.

En esta tradición inglesa del «sentido» interno, seis décadas después Thomas Reid apuntará que no se tuvo en cuenta la diferencia entre la sensación y la cualidad del objeto que la produce. La excelencia de un objeto no está en el observador, pero el placer sí es propio. La belleza puede ser instintiva o racional (cuando se puede dar razón del juicio de que algo es bello, como podría sentenciar un ingeniero del diseño de su máquina). En este autor no se puede condensar en un principio la norma del gusto puesto que no hay una cualidad que posean todos los objetos bellos. En este sentido, aquellos con un «ojo perspicaz» podrán captar la excelencia, ajustarse a la norma *natural*, y tener así un gusto «justo y racional».⁸⁶

Por citar otras tradiciones, en el caso de Dubos lo bello se trasladaba al factor de la pasión, la intensidad de la excitación suscitada en el espectador. Su posición sensual desatiende la gran lección de Shaftesbury, el reconocimiento de esa «desinteresada complacencia» por la que la belleza conduce al hombre a la intuición del reino de la *forma*⁸⁷ proveniente de una fuerza creadora ya no limitada a la mimesis, sino que genera

⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁷ E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración...*, p. 357.

su propia ley. Cuando Kant hable del genio como el talento que da regla al arte no se separará nada de esas lecciones inglesas.

3.3.2. Soane y la ruptura inglesa del Barroco

En su seminal trabajo sobre la arquitectura de la Ilustración, el historiador Emil Kaufmann remitía a Inglaterra e Italia como los primeros focos en donde se erosionó el «sistema Renacimiento-Barroco».⁸⁸ Para entender a John Soane, el primero de los cuatro arquitectos revolucionarios, hay que acercarse a sus precedentes en la decisiva arquitectura inglesa, en especial John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor, quienes valoraban la arqueología y eran tan eclécticos que no tenían el más mínimo problema en saltar de lo clásico a lo gótico.

Vanbrugh, el más original de los arquitectos ingleses del XVIII, tenía una cara más personal, cuasi excéntrica. Su reacción contra la convención tuvo un momento culminante en Seaton Delaval (Fig. 1), sin rastro de la integración barroca, de jerarquías. Toda esa multitud de elementos que parece competir entre sí configura un artefacto escultórico. El gusto por esos «giros de guion» no debería pensarse tan extraño si se repara en que Vanbrugh era un dramaturgo «radical» de considerable éxito. De formación militar y encarcelado en La Bastilla por su activismo en favor de la Revolución Gloriosa de 1688, fue en Francia donde se interesó por la arquitectura. Años más tarde, la irregularidad de sus masivas creaciones se prestaría a que sus enemigos políticos le atacaran por ser agraciado con encargos tan magníficos como Blenheim Palace, pero lo cierto es que, como apuntó Levine,⁸⁹ la aparición del sujeto arquitectónico moderno se encuentra en estos autores, padres lejanos de la «libertad» *pintoresca* y de la aproximación moderna a la arquitectura desde la indeterminación de la experiencia individual. Liberalismo, nacionalismo y una nueva psicología de la percepción asentada en el asociacionismo tuvieron así su primera traslación al campo arquitectónico. En este sentido, puede citarse el Castillo de Howard como el verdadero pionero a la hora de establecer conexiones a larga distancia entre estructuras arquitectónicas. En los terrenos aledaños se disponen un templo, un mausoleo y una pirámide que remiten a las formas puras del cuadrado, círculo y triángulo; a Grecia,

⁸⁸ E. Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración...*, pp. 75 y ss.

⁸⁹ N. Levine, «Castle Howard and the Emergence of the Modern Architectural Subject», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 62, no. 3, 2003, pp. 326-351. Para explicar cómo un literato ejerce de arquitecto, podemos citar al satírico Jonathan Swift: sin más, «el talento de Van (su apodo en el Club Kit-Cat), sin reflexión ni formación, se volvió hacia la arquitectura». Para Joshua Reynolds, este dramaturgo era «un arquitecto que componía como un pintor».

Roma y Egipto; y al presente, pasado y futuro de los señores de la casa; y los tres exigen a su vez una interpretación activa del espectador a la hora de hallar significados, unos más ricos *mundos de la vida* como se exponía en el apartado previo de fenomenología. Estas estructuras del jardín «en un momento son vistas y al siguiente quedan ocultas por una colina dando al viajero la sensación de ser silenciosamente observado en lugar de ese sentido convencional del *genius loci* de muchos jardines del siglo XVIII, con sus estatuas clásicas y casas de verano».⁹⁰ De hecho, el caso particular de la pirámide (Fig. 2), no accesible por un camino trazado, parece tener como finalidad que el visitante despliegue sus facultades imaginativas en pos de hallar una topología que no podrá comprobar sobre el terreno, una dificultad del *lugar-ballet* a la que se suma una inversión en las escalas de las piezas que tampoco respeta lo esperado.



1. John Vanbrugh, *Seaton Delaval Hall*, 1721

⁹⁰ *Ibid.*, p. 328. Traducción propia sobre una cita de Kerry Downes recogida por Neil Levine.



2. N. Hawksmoor, Pirámide vista desde el Mausoleo en el Castillo de Howard, 1728

Con Vanbrugh y Hawksmoor, la composición en la arquitectura incorporó con éxito la pintura y la poesía. Limitada con anterioridad a imitar la naturaleza «solo» desde los principios del orden, la armonía o la simetría que rigen el mundo natural, superaba aquí la asunción, implícita en la distinción tradicional entre *natura naturata* y *natura naturans*, que cuestionaba su capacidad para representar los *objetos* del mundo, demostrando que incluso podía alcanzar mayor vivacidad que la pintura o escultura.⁹¹ Por otro lado, nacía el problema absolutamente moderno de que una imagen atractiva no se ajuste posteriormente a las realidades de la arquitectura.

Como vemos, la modernidad en arquitectura se inauguraba rompiendo el viejo esquema objeto-sujeto, con el observador pasando a ser el agente protagonista encargado de trazar las conexiones creativas pertinentes que otorgan significado a las construcciones en el terreno. Esta condición escultórica activa de las obras de Vanbrugh y Hawksmoor fue recogida por John Soane (1753-1837), un neoclasicista moderno que representa mejor que nadie las contradicciones de este tiempo. Su conocimiento de la arqueología explica que replicara el Templo de Vesta en Tívoli en una muy modificada esquina del Banco de Inglaterra (Fig. 3). Por situarnos en el contexto temporal, su muy famosa casa-museo sería el perfecto contraste de la Quinta del Sordo de Goya.⁹²

⁹¹ *Ibid.*, p. 346.

⁹² D. Rodríguez, *Del Neoclasicismo...*, p. 103.



3. John Soane, *Banco de Inglaterra*, Londres, 1795

Los primeros intereses de Soane fueron la cuestión de lo sublime y la idea del «carácter» de los edificios, un aspecto que había que vincular a la funcionalidad. Blondel pudo estar detrás de estas consideraciones, pero es acertado pensar en lord Kames (1696-1782), jurista y filósofo de gran trascendencia para la arquitectura con su tratado *Elements of Criticism* (1763), obra inaugural del *asociacionismo* estético inglés, e influencia directa de Thomas Sandby, el teórico que formó a Soane. Muy preocupado siempre por los alrededores del edificio y por crear el *escenario* adecuado para el «carácter», para Soane una construcción era bella si formaba «un todo desde cualquier punto de vista desde el que fuese visto, como una escultura». En un ejercicio de ida y vuelta, es imposible no relacionar esta visión con la definición de Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1927): «La arquitectura es el juego magistral, correcto y magnífico de las masas unidas por la luz. Nuestros ojos están hechos para ver formas en la luz. Los cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las formas primarias que revela la luz; no son solamente formas bellas, sino las formas más bellas».⁹³

3.3.3. La emoción y lord Kames

Kames (cuyo nombre era Henry Home, primo de David Hume) parte en *Elements of Criticism* de la búsqueda de unos principios primeros del arte apoyados en dos puntos,

⁹³ Citado en P. Collins, *Los ideales...*, pp. 17-18.

la naturaleza de la mente y sus estados afectivos.⁹⁴ El inevitable «tren»⁹⁵ de los pensamientos se articula en torno a relaciones como la de causa y efecto (la principal), contigüidad de tiempo y espacio, alto frente a bajo, anterior y posterior, parecido, contraste y un sinfín más de aspectos interconectados que nunca cesan. El orden de conexión de estas ideas, natural, inscrito «en el pecho de cada hombre»,⁹⁶ es el más estricto (uno repara más en su hijo que en un criado; los ejemplos de Kames siempre son apodícticos), pero puede variar si así lo decide la voluntad, un estado de creencias («el tono presente de la mente»⁹⁷), o que en ciertas personas se agolpen pensamientos y circunstancias por las conexiones más mínimas. Para Kames, ingenio y juicio rara vez van unidos.

A continuación, los principios se vinculan a la *emoción*, una agitación interna que configura el placer y el dolor que provocan los objetos externos captados solo por vista y oído (otro filósofo asociacionista, Gerard, hablará de que placer y dolor se *adscriben*⁹⁸ a unos objetos que en verdad no causan sensación alguna; por eso, una desconocida arquitectura china «fea» puede gustar más que otra elegante ya conocida). Hay en Kames emociones desinteresadas, como cuando admiramos un bello jardín, un edificio magnífico o caras agradables en una multitud, y otras determinadas por el deseo. Cuando las emociones aparecen como respuesta a un objeto (una recompensa o alcanzar una fortuna), pasan a ser *pasiones*. Si el objeto es de carácter general (fama, gloria), la emoción se convierte en *apetito*. Del mismo modo, una pasión es «instintiva» cuando impele a actuar ciegamente; «deliberada», cuando interviene la razón; «social», si provoca felicidad en otro sin gratificación propia; «egoísta», si es al contrario; y, por último, «disocial», cuando el deseo solo quiere destruir su objeto.⁹⁹

Tras analizar las pasiones y las emociones, en el apartado dedicado a la belleza se ocupa de los atributos, relaciones y circunstancias que suscitan emociones agradables en las bellas artes. La belleza apunta en modo estricto al sentido de la vista. Cuando intervienen otros sentidos, como con la música de un instrumento o al tocar una superficie suave, los objetos podrán ser agradables, mas no bellos, aunque la fuerza de

⁹⁴ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, p. 97.

⁹⁵ L. Kames, *Elements of criticism*, Nueva York, 1838, pp. 20 y ss.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁸ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, p. 107.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

la belleza conlleva que prestemos ese nombre a todo lo que agrada (un bello acontecimiento, un bello descubrimiento en el campo de la ciencia).

Los objetos percibidos por la vista son los más complejos. Como mínimo, color, figura, longitud, anchura, grosor o movimiento entran en juego en su valoración. El cuidado por el «escenario» en Soane nos remite a la distinción de Kames entre belleza *intrínseca* y belleza *relativa*,¹⁰⁰ similar a la división de Hutcheson. La primera es la que se descubre en un objeto visto por separado, sin relación con otros objetos. La segunda, en cambio, se define por la relación con otros objetos. La belleza intrínseca es puramente sensorial, por un simple acto de visión, mientras que la relativa requiere de comprensión y reflexión. Así, la belleza relativa de un instrumento o una máquina solo se percibirá si se conoce su uso y destino. Por tanto, esta belleza es la de los *medios* relacionados con algún buen fin o propósito.

La utilidad no genera belleza por sí sola, pero cuando percibimos que algo cumple con su fin, sentimos placer, una satisfacción transferida al objeto, que entonces parece bello. Así, la belleza puede percibirse como cualidad de la causa cuando en realidad deriva del efecto que produce. Una vieja torre gótica como las de Vanbrugh en el Castillo de Howard será bella si cumple con su función protectora. Del mismo modo, una casa sin regularidad formal podrá ser bella si es correcta en términos de conveniencia. Kames es consecuente así con lo expuesto páginas antes a propósito de las *pasiones comunicadas*¹⁰¹ entre objetos relacionados. Al contemplar la relación entre un edificio y sus ornamentos, la «vibración de la mente» no va solo del primer al segundo elemento. También debe contemplar la relación comenzando por el segundo aspecto y pasando de ello al primero.

Como es evidente, cuando las dos bellezas confluyen en un mismo elemento el resultado es delicioso. Por su dificultad, cada aspecto de la belleza intrínseca requiere el análisis de sus partes por separado para no perder la noción del conjunto. En la consideración de ese *todo*, la belleza del color es más familiar, pero la de la *figura* es más compleja y proviene de la regularidad y la simplicidad. Uniformidad, proporción y orden en las partes contribuyen a la belleza. Desde la fuerza de las impresiones, para Kames una multitud de objetos que se agolpan en la mente conduce a perturbar la atención. La figura del objeto individual que podría ocupar toda la atención queda diluida en el seno de un conjunto. Por esto, un objeto con múltiples partes no iguala la

¹⁰⁰ L. Kames, *Elements of...*, pp. 103 y ss.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

impresión de uno más simple aprehendido de una vez. Lo complejo debe tomarse por porciones sucesivas, puesto que hay que recordar que un número de impresiones en sucesión, que no pueden unirse al no ser simultáneas, no puede competir con la impresión entera recibida de un golpe. Este es el motivo por el que hay que decantarse por las obras de arte simples, no lo abigarrado. Kames esgrime además otra razón para inclinarse por esa simplicidad relacionada con la dignidad y la elevación. La mente apegada a las bellezas de alto rango no desciende a las inferiores. El empleo de una excesiva decoración es consecuencia de mediocres artistas no dotados del gusto por la sencillez y que tratan de compensar su carencia con excesos injustificados.

Aunque la proporción no contribuye a la utilidad, sí parece responder a un sentimiento universal de agrado. En este punto irrumpe una idea capital en nuestra historia, la gradación que establece Kames en las figuras simples y los efectos que producen¹⁰² para justificar que la simplicidad contribuye a la belleza. Un círculo y un cuadrado son figuras perfectamente regulares, limitados ambos a una forma precisa e invariable. No obstante, para Kames el cuadrado es menos bello porque es menos simple. Las partes del círculo, los puntos que lo forman, no están diferenciadas como los lados del cuadrado, por lo que producen una impresión completa, superior a lo que supone desviar la atención hacia cuatro ángulos y cuatro lados. De igual manera, el cuadrado concentra más la atención que el octógono, por lo que es más bello que este. No obstante, estas cuestiones se abren al factor relación: en un ejemplo maravilloso, el cuadrado es más bello, por simple, que el paralelogramo, pero el factor relativo de la utilidad aplicado al concepto de una ventana o una puerta puede suponer que la forma oblonga supere la belleza intrínseca de la más regular cuadrada. Los ejemplos de Kames son muy inspirados: un triángulo equilátero es más «oscuro» en su orden que el paralelismo nítido del cuadrado, pero es más uniforme que el paralelogramo. Pese a esto, no se le escapa que un exceso de uniformidad puede ser desagradable.

La primacía de la simplicidad puede esgrimirse desde la belleza de los teoremas generales o la molestia de la afectación en los modales. En arquitectura, los órdenes fueron perdiendo simplicidad hasta llegar a las extravagancias del compuesto. La pregunta que plantea Kames versa acerca de la dificultad de volver al tiempo sencillo cuando el exceso se ha apoderado del gusto general. La regularidad analizada es una cualidad *primaria* de los objetos, pero la belleza depende del que percibe y del objeto,

¹⁰² *Ibid.*, pp. 105 y ss.

por lo que no puede ser inherente a ninguno de ellos, sino una percepción mental ocasionada por el objeto. La belleza no es cualidad de la materia, como bien sabe el poeta que ve que no reside en el rostro, sino en los ojos del amante.¹⁰³ El mayor éxito filosófico de Kames es comprender la potencia que tiene la idea, capaz de evocar una realidad igual o más fuerte que el objeto ante la vista.

El factor del tamaño, la grandeza, y la sublimidad es un problema crítico con Kames (en el que no siguió la exitosa distinción establecida por Burke cinco años antes y su mantenimiento en el paradigma de Longino quizá explica su escasa valoración presente). Grandeza y sublimidad son fuentes de placer, que «adquieren su significado propio del tamaño (grande) y la elevación (sublime) a partir de la vista, y los significados figurativos por extensión a objetos que desatan la misma emoción y requieren también de regularidad, proporción, orden y color».¹⁰⁴ Así, un amasijo de piedras de una gran casa podría llegar a ser «agradable», pero San Pedro en Roma, la gran pirámide de Egipto o los Alpes son «grandes».

Para Kames, a mayor tamaño, menos necesidad de regularidad. Lo grande y lo sublime pueden relajar el valor de los aspectos que comparten con la belleza, puesto que una pequeña dosis de deformidad sería asumible. Al mismo tiempo, frente a la belleza, lo grande y lo sublime apuntan tanto a la cualidad del objeto que produce esa emoción como a la emoción misma.¹⁰⁵ La conexión con Locke es patente, la asunción de que esas emociones revelan cualidades primarias del objeto. Por tanto, un ser erguido como el humano debe ser de tal factura a fin de orientarse hacia lo grande, lo elevado, y las emociones implicadas en este ascenso se denominan *grandiosas* y *sublimes*. La grandeza no es una emoción distinta de la belleza o la deformidad, sino una cualidad que la califica. Cuanto más grande sea un monstruo, más terror nos inspira. Un enemigo bello y grande suaviza el resentimiento. En cuanto al horror en lo grande, esto deriva de ver mejor las partes feas, no de la propia magnitud. Con su aplastante sentido común, Kames contrasta la magnanimidad con las bajas pasiones, el genio elevado frente a la pequeñez de espíritu, pero su propuesta adolece de indefinición a la hora de aclarar la distinción entre grandeza y sublimidad. Por ejemplo, en referencia a cuestiones morales, no parece haber mucha diferencia entre las «grandes» o las «elevadas» cualidades que queramos destacar.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁴ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, p. 99.

¹⁰⁵ *Idem.*

Coherente con lo visto en los polígonos, la emoción más fuerte de grandeza es cuando esta se capta de un golpe de vista. La obra de arte debe concentrarse en lo que constituye la figura más grande. En esto consiste la «grandeza de estilo»,¹⁰⁶ que puede articularse con principios tan simples como poner a la luz la figura más grande y noble. El problema de la diversidad de la naturaleza se resuelve indicando que su petición de regularidad disminuye al avanzar de lo pequeño a lo grande, de tal suerte que la emoción de la grandeza acaba dependiendo poco del factor orden. En una gran catedral o en un palacio un defecto pequeño pasa desapercibido igual que unas malas hierbas se disimulan en el conjunto del bosque, aunque esto no sea óbice para descuidar la proporción en la obra de arte.

Arquitectura y jardinería eran las artes favoritas de Kames. Su objetivo para con ellas consistía en mejorar el gusto, atender a las *sensaciones* que producen y no repetir instrucciones mecánicas como se había hecho hasta entonces en los libros arquitectónicos. Este problema del gusto deriva en que son disciplinas en donde se puede abordar la cuestión de la belleza desde ella misma, desde la belleza de lo útil o a partir de la reunión de ambos aspectos. Frente a la poesía —la más apta para suscitar emociones—, la pintura o la escultura, la arquitectura es inferior para expresar las pasiones, por lo que debe confiar en la utilidad para compensar su «defecto». El jardín, por su parte, tiene una virtud que no posee otro arte. Con una extensión suficientemente amplia puede suscitar todas las emociones posibles, desde lo suntuoso a lo lúgubre, algo no posible en los edificios. Regularidad, orden, simetría y simplicidad ayudarán a su belleza, y la adición de tamaño asegurará la grandeza.

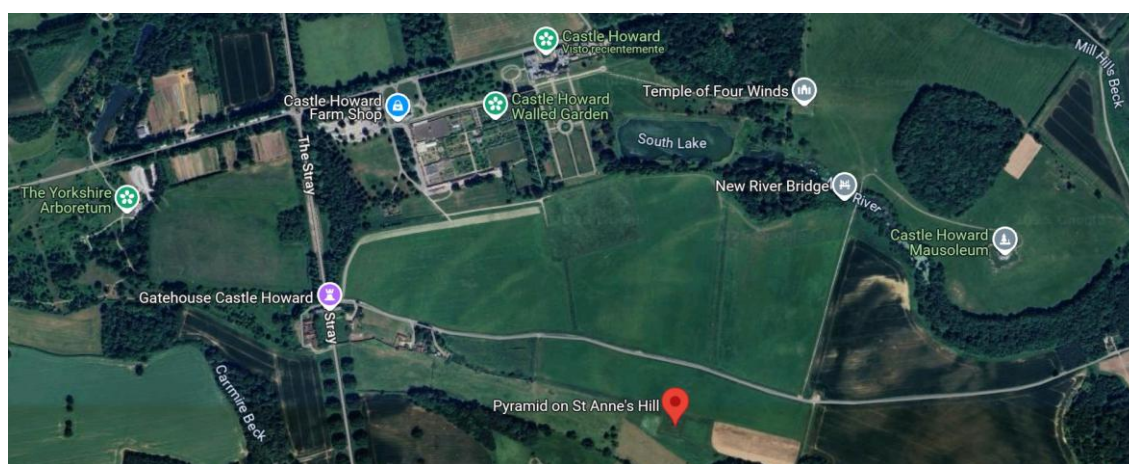
Descuidando la regularidad, la naturaleza es atrevida¹⁰⁷ al disponer sus elementos. Adornar la naturaleza es la perfección a la que está llamada la arquitectura. El arquitecto que trata de imponer rigidez y control a lo grande se equivoca puesto que no se puede controlar tal tamaño desde una simple vista.

El terreno baldío es bárbaro, de salvajes, mientras que los jardines son un territorio fértil para esa fenomenología *avant la lettre* que predica Kames, que busca animar la mente del paseante y conducirlo a la bondad del Creador que expresa su esplendor en la naturaleza. Con el jardín chino como referencia por sus contrastes, misterio y juegos de luz y sombra, las atmósferas más ricas se consiguen cuidando una

¹⁰⁶ L. Kames, *Elements of...*, p. 119. Ninguna disciplina logra esta grandeza mejor que la poesía, capaz de conseguir que un evento rememorado nos embargue de emoción incluso más que si lo hemos visto.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 443.

adecuada sucesión «emocional» y no agolpando sensaciones opuestas. Una ruina melancólica no se puede ver desde un parterre pleno de color y alegría. En cambio, el tránsito paulatino, con sorpresas, de una a otra ayudará a contrastarlas y amplificará su carácter, igual que si dos emociones similares se unen. La unidad de diseño debe sobrevolar la concepción general del proyecto, no la dispersión de un «depravado» Versalles con sus jardines inconexos en su contigüidad antinatural. Como vimos, Vanbrugh y Hawksmoor en sus artefactos del jardín de Howard ya se habían adelantado directamente a estas consideraciones del filósofo, sin geometrías definidas, como la habitual forma radial estrellada, y «aberturas en el bosque a diversas distancias, que, al caminar, acerquen sucesivamente a la vista todos los objetos como por accidente. Algunas aberturas muestran objetos individuales, otras una pluralidad en una línea y otras una rápida sucesión de ellos».¹⁰⁸ Como se aprecia en la Fig. 4, Kames sancionaría esos accesos oblicuos a los pabellones en lugar de los caminos rectos, rutinas espacio-temporales que permiten aumentar la hospitalidad con la que las piezas reciben a los caminantes. La *verstehen* filosófica, considerar los significados que otorgan los sujetos a sus acciones, puede entrecruzarse en este ejemplo arquitectónico.



4. Vanbrugh y Hawksmoor, Plano de situación de los jardines del Castillo de Howard, 1714-1745

En jardinería es sencillo aunar la belleza intrínseca con la belleza relativa, pero en arquitectura esta cuestión es más compleja. Un edificio funcional, como los destinados a oficinas, ha de responder solo al factor de la utilidad.¹⁰⁹ El monumento conmemorativo únicamente contemplará la belleza, y el problema se plantea con los casos en los que valor artístico e instrumental deben conciliarse. Si la superficie lo

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 446.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 452.

permite, se puede respetar la regularidad. Si no hay ese lujo, la utilidad primará si lo regular no es conveniente. En arquitectura, el aprecio de la belleza intrínseca no puede obrar en menoscabo de la utilidad. Las puertas deben ajustarse al flujo esperado, las ventanas deben iluminar de forma suficiente los espacios, las escaleras se hacen para el pie humano, que es el mismo en palacios y chamizos, y hay que considerar que el clima inglés no es el mediterráneo. El cubo es más regular que el paralelepípedo, pero la utilidad determina que prefiramos este último, más superficie sobre rasante. Para el programa de viviendas, Kames vaticina que no es posible que coincidan con precisión la conveniencia y la regularidad,¹¹⁰ belleza y utilidad. El arquitecto se afanará en conectar los dos aspectos, pero para el filósofo no es posible el equilibrio ideal.

Kames sabe de los peligros de la dictadura de la proporción, palpables al ver que las maquetas engañan. Mientras que el oído es implacable detectando cualquier fallo en las armonías, la vista es más dúctil y permite hacer los ajustes pertinentes con un poco de sentido común, sin necesidad de exactitud absoluta; basta con no hacer grandes habitaciones en casas pequeñas o estancias diminutas en palacios. No hay recetas fijas cuando un intercolumnio depende de la altura de la fila de columnas. Por otro lado, cada edificio y cada sala se han de ajustar a su *propiedad*, el propósito para el que se construye. Como avisará después la fenomenología arquitectónica,¹¹¹ la sintaxis espacial no recomienda un recibidor inmenso, siempre inferior respecto del exterior, sino un pórtico, una sala de espera (columnata más sala octogonal en las grandes casas), y la experiencia final de un ámbito mayor dedicado a la conversación, a la compañía. Mientras Wolff en Alemania se mantenía muy fiel a Vitruvio, estas concesiones «emocionales» de Kames en Inglaterra ya apuntaban sin saberlo el cierre de una época. Había que dejar atrás esa belleza y utilidad vitruvianas en las que, como vemos, aún articulaba su discurso, y llegar a las «ideas estéticas»¹¹² kantianas, esto es, encaminarse a la expresión de ideas racionales que permiten infinidad de posibilidades desde el juego libre de la imaginación.

En este sentido, el capítulo de la arquitectura de Kames se cierra, como no podía ser de otra manera, con el ornamento también clasificado en función de que sea bello,

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 453-454.

¹¹¹ D. Seamon, «Architecture, Place...», p. 14. Seamon recoge los estudios de Christopher Alexander sobre *patrones* del lenguaje arquitectónico que influyen en la transición psicológica de los sujetos al atravesar los distintos espacios.

¹¹² P. Guyer., «Kant and the Philosophy of Architecture», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, no. 1, 2011, p. 7.

útil o las dos cosas, como un pilar. El círculo es superior al cuadrado, lo que explica la primacía de la columna sobre la pilastra. Como hay que evitar la contradicción, la solidez esencial de un pedestal no demanda excesos escultóricos, sino sincera manifestación de firmeza. Y como siempre, al final de todo proyecto filosófico se divisa una cuestión ética: «El gusto por la regularidad y la pulcritud, que va cobrando fuerza, se extiende insensiblemente a la vestimenta e incluso al comportamiento y las costumbres».¹¹³ De hecho, el problema de la norma del gusto lo identifica el autor con la moralidad.¹¹⁴ No se trata de lo que hace la gente, sino de lo que deberían hacer en el modo más perfecto del que son capaces.

3.3.4. Boullée, Ledoux y Durand: los arquitectos de la Revolución

Emil Kaufmann¹¹⁵ presentó en 1952 a sus «tres arquitectos revolucionarios»: Boullée, Ledoux y Lequeu. Padres del clasicismo romántico los dos primeros, en ellos será patente el afán por mostrar la independencia de la arquitectura.

Figura central de la estética francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, el filósofo Charles Batteux¹¹⁶ interpretó en *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), desde el modelo clasicista, las artes como imitación de la naturaleza. Seleccionando y elaborando lo bello de la naturaleza, las *Beaux Arts* tenían como fin último el placer. Y al igual que la elocuencia, la arquitectura debía responder a la utilidad. No obstante, hacia 1780 el arquitecto Nicolas Le Camus de Mézières sostiene que:

Nadie ha escrito aún sobre la analogía de las proporciones de la arquitectura con nuestras sensaciones [...] Son, pues, las disposiciones de las formas, su carácter, su conjunto, lo que se convierte en el fondo inagotable de las ilusiones. Es necesario partir de este principio cuando en arquitectura se pretende producir impresiones, cuando se quiere hablar al espíritu, conmover el alma.¹¹⁷

Esta afinidad con la *Einfühlung*, la proyección de sentimientos del sujeto al objeto, enlaza con el inquietante Etienne-Louis Boullée (1728-1799), quien nos dejó en *Architecture. Essai sur l'art* un pensamiento en el que prima la idea sobre la

¹¹³ L. Kames, *Elements of...*, p. 465.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 470 y ss.

¹¹⁵ E. Kaufmann, «Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu», *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 42, no. 3, 1952, pp. 431-564.

¹¹⁶ R. Masiero, *Estética...*, pp. 141 y ss.

¹¹⁷ Citado en M. Tafuri, «Símbolo e ideología...», p. 97.

construcción. Para él no era posible definir la arquitectura como lo hacía Vitruvio, el arte de construir. Eso sería confundir causas con efectos, y estos son causados por la luz.¹¹⁸

Por su condición formal, expresionista, Boullée apuntará a la modernidad del siglo XX. Con el uso de la gran escala y geometrías puras, en especial la esfera, se despliegan corbusieranos juegos de luces y sombras en una multiplicidad de elementos que debe ser captada de una vez. Es casi seguro que tuvo en cuenta las ideas de Kames: su rechazo al ornamento desatento a la función; su descripción de la esfera como la figura más agradable, con la mayor variedad visual y uniformidad, y con esa simplicidad que proporciona a la mente el conocimiento directo y unitario; y, sobre todo, esa llamada a la grandiosidad¹¹⁹ que es la mayor emoción que puede despertar el arquitecto.

Con la teoría de Blondel se había planteado la cuestión de conciliar componentes y, muy importante, las cualidades del espacio arquitectónico.¹²⁰ Ahora, una nueva concepción espacial, ligeramente esbozada por los espejos enfrentados del Rococó, recurrirá a la proliferación de columnatas para aumentar los efectos de paralaje¹²¹ y la consecución de perspectivas más románticas. Las ruinas habían enseñado la belleza de los espacios que se extienden sin muros y el gusto por la columnata exenta. Ante esas nuevas sensaciones, de poco importa la imposibilidad económica y constructiva de «proyectos-monumentos-poemas» como el cenotafio para Newton (Fig. 5) o el teatro de la Ópera (1784). El sensismo de Condillac, para el que todo procede de la sensación, sin presencia de ideas innatas, y los desarrollos posteriores de estas ideas por los teóricos ilustrados conducían a que Boullée reencuentre con lo simbólico la relación con la naturaleza, asegurando una autonomía suficiente a la estructura de la imagen arquitectónica, y así es como lo expresó:

Los objetos exteriores producen en nosotros diversas impresiones, según su mayor o menor analogía con nuestra organización. Añado que calificamos de bellos a los objetos que tienen más analogía con nuestra organización y que rechazamos a aquellos que, desprovistos de tal analogía, no convienen a nuestra manera de ser [...] No se aprecia lo bastante el hecho de que la poesía multiplica nuestros poderes por los medios más

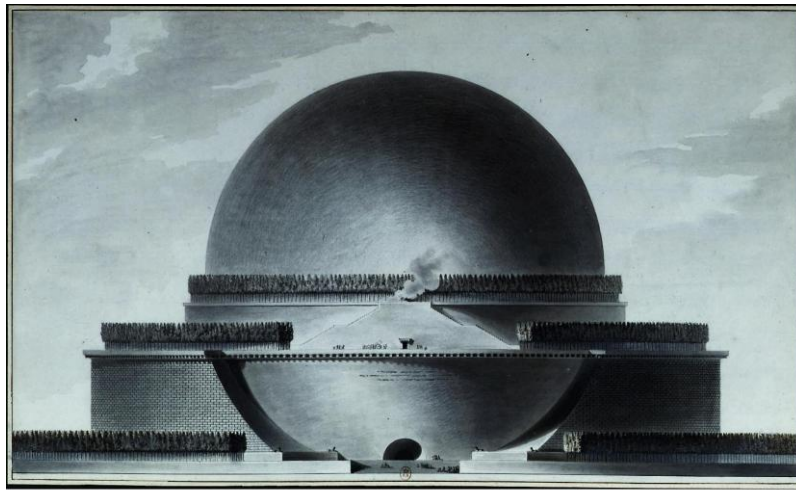
¹¹⁸ P. Collins, *Los ideales...*, p. 18.

¹¹⁹ L. Kames, *Elements of...*, p. 459.

¹²⁰ P. Collins, *Los ideales...*, p. 20.

¹²¹ *Ibid.*, p. 21. El paralaje consiste en el desplazamiento aparente de los objetos causado por un cambio de punto de vista. Acero, hormigón, vidrio y espejos facilitan infinitas secuencias paraláticas.

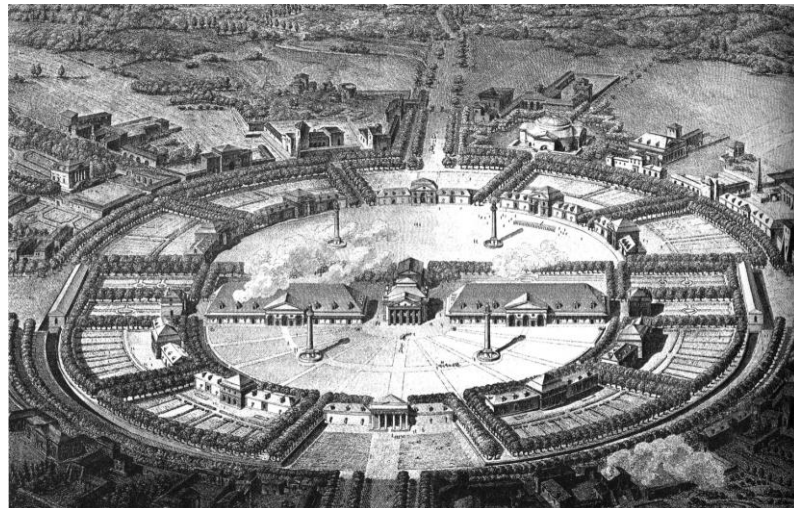
seguros. Nuestros edificios públicos deberían ser, de algún modo, verdaderos poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían excitar en nuestros corazones sentimientos análogos a su destino.¹²²



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

5. Etienne-Louis Boullée, *Cenotafio de Newton*, 1784

Tafuri califica la utopía de estos arquitectos como «revolución fallida»,¹²³ valiosa por detectar la distancia entre lo ideal, que es actual por *pensarse*, y el insuficiente instrumental a disposición del técnico.



6. Claude-Nicolas Ledoux, *Proyecto para la villa de Chaux*, 1804

Discípulo de Boullée, Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) llevó al límite el clasicismo. Relacionado claramente con lo sublime de Burke, los órdenes y la arqueología quedaban atrás. En *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des*

¹²² Citado en M. Tafuri, «Símbolo e ideología...», pp. 97-98.

¹²³ M. Tafuri, «Símbolo e ideología...», p. 100.

moeurs et de la législation (1804), el simbolismo¹²⁴ de Ledoux se ajusta a unos utópicos edificios temáticos para una ciudad ideal en la que «doblaban» sus Salinas de Chaux (Fig. 6). Allí, la gruta del acceso remitía a un origen mineral de la arquitectura, no a la cabaña laugieriana. Ejercicio focalizado de control, para Michel Foucault es el precedente del Panóptico, ese artefacto de control que a su juicio combinaba el lirismo de la sociedad transparente ansiada por Rousseau con la vigilancia desde esa torre central que es la clave del «huevo de colón» político armado por el utilitarista Jeremy Bentham.¹²⁵

Para Ledoux, la arquitectura tiene tintes arcádicos, es la herramienta con la que lograr aquella inmersión rousseauiana¹²⁶ de la sociedad en la naturaleza, la posibilidad de transformar las costumbres desde el lenguaje simbólico. El formalismo funcional de las «arquitecturas parlantes» de Ledoux será el precedente claro del expresionismo de E. Mendelsohn o E. Saarinen. El edificio como símbolo expresa su función para Ledoux:

Cuando se construye una ciudad; cuando se levantan monumentos perdurables, el príncipe que dirige al artista no puede permanecer indiferente; si es instruido, apela a la depuración de las costumbres mediante ejemplos que mueven a la masa; se rodea de todos los medios necesarios para conferir a todos los establecimientos que concibe el carácter de utilidad que honra el presente y perfecciona el futuro.¹²⁷

Ledoux reinó mientras a nivel teórico se pasaba de Blondel, antes de la Revolución francesa, a Durand, después de la Revolución.¹²⁸ En el marco del Racionalismo, y sin despreciar la figura de Jean Rondelet, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), discípulo de Boullée y del ingeniero Perronet, defendía igualmente la forma esférica, pero por motivos muy diferentes: por la *conveniencia* funcional y por la (difícil en Francia) *economía*¹²⁹ de medios. Con una mentalidad ingenieril, el control aplicado desde la planta, con módulos y retículas (Fig. 7), será vital para los historicismos y eclecticismos, y base del funcionalismo y racionalismo. Dubut y Durand, tan próximos a Ledoux y Boullée, muestran la continuidad del fenómeno en el siglo XIX. Los textos de Durand se expandirán por la Europa napoleónica como el

¹²⁴ P. Collins, *Los ideales...*, pp. 18-19.

¹²⁵ J. Bentham, *El panóptico*, Madrid, 1979, p. 11. La introducción de esta obra es una entrevista a Foucault en la que recuerda su investigación sobre el panoptismo en *Vigilar y castigar*.

¹²⁶ M. Tafuri, «Símbolo e ideología...», p. 101.

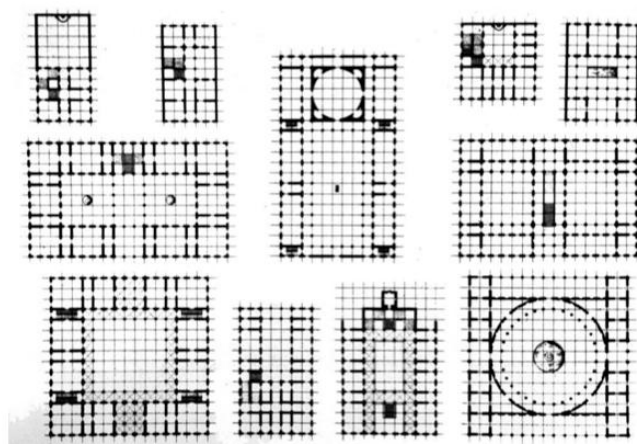
¹²⁷ Citado en M. Tafuri, «Símbolo e ideología...», p. 102.

¹²⁸ G. Teyssot, «Ilustración y arquitectura. Intento de historiografía», en Francastel, P. *et al.*, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1987, p. 108.

¹²⁹ D. Rodríguez, *Del Neoclasicismo...*, p. 66.

fundamento de la modernidad neoclásica. No habrá en ellos búsqueda de trascendencia, solo pura racionalidad. Con Durand, la calidad funcional, la *utilitas*, eclipsa por completo a la *venustas*. La belleza viene sola si se satisfacen necesidades privadas y públicas. Como recogerá Philippe Ariès, la casa, un espacio indiferenciado hasta el siglo XVIII, se irá especificando hacia lo *funcional*. Es muy interesante la valoración foucaultiana acerca de cómo:

En el momento en el que comenzaba a desarrollarse una política reflexiva de los espacios (finales del siglo XVIII), las nuevas adquisiciones de la física teórica y experimental desalojaron a la filosofía de su viejo derecho de hablar del mundo, del cosmos, del espacio finito o infinito. Esta doble ocupación del espacio por una tecnología política y por una práctica científica ha circunscrito a la filosofía a una problemática del tiempo. Desde Kant, lo que el filósofo tiene que pensar es el tiempo — Hegel, Bergson, Heidegger—, con una descalificación correlativa del espacio que aparece del lado del entendimiento, de lo analítico, de lo conceptual, de lo muerto, de lo fijo, de lo inerte.¹³⁰



7. Jean-Nicolas-Louis Durand, Estudios de patios, 1805

Foucault nos recuerda igualmente la importancia de los médicos¹³¹ en arquitectura, en el dibujo de residencias y ciudades. Se ignora que fueron cruciales al plantear cuatro problemas: *emplazamientos* (estudio de los condicionantes del clima y suelo en las enfermedades), *coexistencias* (de los hombres con los hombres, con los animales, con las cosas y con los muertos), *residencias* (hábitat, urbanismo) y *desplazamientos* (de los hombres y de las enfermedades).

¹³⁰ M. Foucault, «El ojo del poder», en Bentham, J., *El panóptico*, Madrid, 1979, pp. 12-13.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 13-14. Foucault se burla de aquellos que sostengan que el pensamiento sociológico se rastrea con Montesquieu o Comte. Estudiar praxis como la de los médicos es el saber sociológico.

En relación con estas cuestiones, cabe recordar que la ciudad era sospechosa para los fisiócratas inspirados por François Quesnay. Su tercera máxima («La tierra es la única fuente de riquezas, y es la agricultura lo que las multiplica»¹³²) es atendida por Pierre Patte, el ayudante de Blondel, quien contiene su ciudad ideal, expuesta en 1769, en un polígono sin uniformidad interna y con cuidadas dotaciones urbanas que se ajustan a su máxima arquitectónica: es el *juicio*, el cálculo, no el gusto, lo que tiene que determinar las proporciones de los elementos.

4. Las amistades peligrosas: lo sublime y lo pintoresco

No es nuevo que el hombre ansíe lo superior. En el Helenismo se avistó la sublimidad cuando, quizás por influencia oriental, las grandes dimensiones de las *stoá*¹³³ eliminaron la comparación largo-ancho con una primera vocación de infinitud. Galileo introdujo el cálculo estructural en vigas, la primera separación respecto de las proporciones y la tradición vitruviana, camino del racionalismo estructural.¹³⁴ La ciencia con el cálculo había llegado a operar con el infinito, capturado en una geometría proyectiva que vuelve interesantes a las transformaciones.

El gran problema de la Ilustración fue conciliar una «*raison* tecnológicamente expresada y *raison* como referencia operativa ideal». ¹³⁵ En Kant, los juicios sobre lo bello se caracterizan por ser desinteresados (puros e imparciales), universales, con una finalidad «sin fin» y necesarios. Contemplar desde fuera las fuerzas abrumadoras de la naturaleza remite a lo sublime «dinámico»,¹³⁶ ese atractivo por lo temible que eleva las facultades del alma hasta que, comprobada la debilidad del yo empírico, esta descubre la capacidad de resistencia de la voluntad; que el hombre puede obrar autónomamente sin estar determinado por la propia naturaleza. En definitiva, la dignidad del hombre en cuanto ser moral.

Arthur Schopenhauer planteará la inactividad como única opción ante un mundo implacable. De hecho, el darwinismo posterior a Darwin parecía darle la razón al presentar una naturaleza ingrata sin aparente propósito. La libertad radica solo en observar esos fenómenos y dedicarse al arte, que no es sino la contemplación de las ideas inmanentes, superiores, que luchan por aflorar en los fenómenos inferiores. Esa

¹³² G. Teyssot, «Ilustración y arquitectura...», pp. 134 y ss.

¹³³ L. Benevolo, *Introducción a la Arquitectura*, Madrid, 1992, p. 46.

¹³⁴ R. Masiero, *Estética...*, Madrid, 2003, p. 123.

¹³⁵ M. Tafuri, «Símbolo e ideología...», p. 104.

¹³⁶ M.C. Beardsley y J. Hospers, *Estética: Historia y Fundamentos*, Madrid, 1990, p. 61.

preeminencia de las ideas permite una jerarquización de las artes en función de su número de ataduras espacio-temporales (se puede entender así el desprecio hacia la ciencia): frente a la escultura, la gravedad de lo arquitectónico es peor por tener que responder a una *utilitas*; la escultura, tridimensional, es inferior a la pintura, plana; y, por supuesto, la pintura vale menos que la poesía, más libre en el uso de su material, las palabras. Con este esquema es lógico pensar en la música como la triunfadora entre las artes, al no representar solo *Ideas*, sino la misma *voluntad*.¹³⁷ Repasadas estas dos luminarias continentales, vayamos a una Inglaterra precursora de la cuestión.

4.1. La imaginación: Addison y Hume

Un nuevo goce desde lo imaginado se articuló por primera vez en *The Spectator*, periódico de Joseph Addison, en 1711. El énfasis subjetivo va más allá de lo bello «canónico», de lo objetivo, y empieza a seducir lo desmedido, lo extraño y hasta lo feo.

Addison considera la imaginación como la facultad que recibe las cualidades primarias de un objeto (presente o no a la vista) para dar lugar a una sensación que se puede llamar placer.¹³⁸ El placer primario (grandeza, rareza o belleza) viene del objeto, especialmente las maravillas naturales; y el secundario descansa en la *comparación*, un mecanismo espontáneo por el que una idea de un objeto recordado o inventado es comparada con aquella que suscita una obra, siendo el placer generado (desde una suerte de «visión interior», expansiva) independiente de la cognición del entendimiento.

La grandeza en arquitectura es especialmente singular para Addison a la hora de entender cómo se extiende la imaginación.¹³⁹ El tamaño (Jardines Colgantes de Babilonia) o el poder religioso (Torre de Babel) imprimen fealdad o reverencia en la mente, pero también puede ocurrir con independencia del tamaño, puesto que las estatuas del Partenón de tamaño natural tienen más grandeza que una catedral gótica. En este sentido, lo cóncavo y lo convexo son muy interesantes ya que, como ocurre en Santa Sofía, los espacios abovedados consiguen una grandeza mayor de la que cabía esperar del edificio por su imagen exterior. El gusto es la capacidad del alma que distingue la belleza de un autor con placer y las imperfecciones con desagrado.¹⁴⁰ Esa facultad se puede adquirir si se está expuesto a los estímulos intelectuales adecuados, y

¹³⁷ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, 2009. La comparación de las artes se desarrolla en el Libro III, §30-§52.

¹³⁸ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, pp. 38 y ss.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

su mayor o menor desarrollo explicará la disparidad de opiniones. Archibald Alison¹⁴¹ profundizaría en la «emoción del gusto» en arquitectura en sus *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790). La belleza estará en la mente inteligente que perciba, por ejemplo, que un templo griego también puede remitirnos a Platón.

Para David Hume (1711-1776), la belleza es una pasión (principalmente un sentimiento calmo), una impresión secundaria que proviene de una sensación, o de la idea de esa sensación, y provoca placer en un ser humano con «aptitud» para experimentar el vínculo con un objeto del que se valora su estructura y también la bondad con la que da respuestas a algún fin. En todo caso, el cultivo del gusto particular determinará el grado de una capacidad que merece la pena ejercitar en la vida. La norma del gusto es universal, pero esto parece discutible porque en la vida estética Hume distingue dos tendencias en lucha, similar a la antinomia del gusto kantiana:¹⁴² el lenguaje, cuya norma explica que Homero siga cautivando hoy como hace dos mil años, o que todo el mundo acepte que un Cervantes sea superior a cualquier novelista de medio pelo; y el problema de la diversidad, por el que la variedad en los gustos puede acabar en considerar las preferencias como una cuestión personal. Un «juez verdadero»,¹⁴³ educado y sin prejuicios, superaría esta tensión, aunque al final hay que conceder que el público siempre transgredirá una norma estética.

Como en Addison, en Hume el poder de representación del arte puede evocar ideas más poderosas que las suscitadas por la naturaleza. El artista ha de saber movilizar las emociones, pero es el auténtico genio quien controla las herramientas a su disposición para no caer en el artificio inane. Frente a la sabiduría de Atenas y Roma, la sencillez de la naturaleza, todo lo posterior se ha visto arrebatado por el afán de novedad, una gratuidad que ejemplifica bien ese ornamento gótico que diluye la noción global al concentrarse en los detalles.

4.2. Burke y lo sublime

En la tradición de Longino, Shaftesbury fue el primero en introducir un tratamiento filosófico de lo *sublime*,¹⁴⁴ un concepto referido a la florida abundancia de «grandes» metáforas literarias que solo un Homero podía controlar sin perder la unidad de la Naturaleza en cada particular. El «desinterés» kantiano tuvo en el conde a su precursor,

¹⁴¹ P. Collins, *Los ideales...*, p. 41.

¹⁴² T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, pp. 52 y ss.

¹⁴³ D. Hume, «Sobre la norma del...», p. 54.

¹⁴⁴ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, pp. 18 y ss.

desde tres nociones: la Belleza (platónica, *real*) es algo que se aprehende desde una visión interna, no una gratificación por los sentidos; la experiencia estética no depende de cuestiones prácticas ni formas reconocibles; y, por último, el disfrute racional no es compatible con la posesión del objeto. En cuanto a Reid, consideraría lo sublime en el espectador, no una cualidad del objeto. La transmutación hacia lo material es la causa de que se atribuyan a lo sublime aspectos de la mente humana como el terror. Asimismo, se puede hablar de belleza *original*, la que emana del objeto, y belleza *derivada*, cuando se traslada al objeto lo que es sublime, el concepto de la obra (por ejemplo, la idea de Homero detrás de la *Iliada*).

En el caso de Addison, lo sublime puede identificarse con lo que etiquetaba como grandeza, aquella totalidad que rebasa la imaginación. La ruda magnificencia de las formas de la naturaleza (montañas, desiertos, grandes masas de agua) en su caso provocan calma y claridad,¹⁴⁵ una libertad exultante más que horror. Por esta razón, el confinamiento y el encierro provocan desazón. Para Gerard, la sublimidad proviene de asociaciones que evoquen amplitud con similaridad entre las partes. En arquitectura se consigue con columnas.¹⁴⁶

En el año 1757 Edmund Burke (1729-1797) presentó *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our ideas of the Sublime and Beautiful*, obra compuesta con poco más de veinte años, en un tema al que no volvería por concentrarse en la política, pero cuya influencia es aún muy vigente (Kant organizó su obra estética a partir de Burke, invirtiendo el orden del irlandés a la hora de presentar los *irreconciliables* conceptos de sublimidad y belleza). Seguidor de Locke en su teoría de la mente, Burke rechaza que los niños estén condicionados a sentir miedo por la oscuridad.¹⁴⁷ La falta de luz es desasosegante por sí misma, y eso es una experiencia real y universal.

La obra de Burke no tiene vocación sistemática (aunque lo sea), pero advirtió con ella de una carencia en la doctrina estética. Lo *informe*, lo *incommensurable*, también genera atracción y esto fue caracterizado como lo *sublime*, una noción que con él abandonaba al fin toda relación con la literatura y que, yendo más allá de lo expuesto por Addison, se igualaba en entidad a la propia belleza: «Lo sublime se ríe de la exigencia estética de proporción, pues precisamente el trascenderla constituye su

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 40 y ss.

¹⁴⁶ P. Collins, *Los ideales...*, p. 43.

¹⁴⁷ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, p. 69.

carácter».¹⁴⁸ Superando a la *forma* de Shaftesbury, en Burke afirmarse ante lo enorme no limita al yo finito, sino que, al contrario, ofrece una visión nueva de la propia infinitud humana. Asomarse al universo supone un placer íntimo, solitario, que redefine una *eudaimonia* limitada hasta entonces a lo bello compartido en el marco de una comunidad. Por tanto, lo sublime es la superación de esa convención social que suplanta el lugar de la ley universal de la razón.

La primera parte de la obra estudia las pasiones en términos de causas finales, los fines a los que apunta cada una en términos de placer y dolor. Al contrario de lo que sostiene Locke,¹⁴⁹ placer y dolor no están conectados en el sentido de que el cese de uno supone la aparición del otro. La experiencia estética genera placeres, dolores y distintas pasiones. Las asociadas a la autopreservación (que suscitan el *interés* de no sucumbir) corresponden a lo sublime y las relacionadas con la sociedad son ideas de la belleza.

Lo sublime es la emoción placentera más intensa. Si en Kant será el respeto procedente del reconocimiento de la razón sobre la imaginación, la comprensión de la dimensión moral del hombre ante el universo, en Burke el deleite proviene del estremecimiento ante la grandeza de un monumento o la vastedad del infinito. Si la pequeñez, la suavidad, la delicadeza o la movilidad son las cualidades de la belleza, frente a estas se disponen otras con autonomía respecto a la idea de belleza y erigidas desde la subjetividad de las emociones,¹⁵⁰ como las relacionadas con el terror, el miedo, la oscuridad (física o metafórica), sensaciones de poder (animal o de un rey) o impotencia, la sucesión, la uniformidad (las naves de una catedral), la dificultad o la magnificencia. El color cuando se desplaza hacia la oscuridad o la penumbra de un edificio son también causa de lo sublime.

La proporción atañe al entendimiento, no a la imaginación. Es el amor lo que genera la belleza, asociada a la fragilidad, la levedad y la luz. Pese a la potencia de sus posiciones, las debilidades aparecen con facilidad y el mismo autor se sonreirá de ellas en la madurez. Burke tiene una explicación fisiológica¹⁵¹ para justificar que las reacciones oscilen hacia la belleza o lo sublime, algo bastante incoherente porque con solo ponerse gafas de sol entraríamos en el terreno de la sublimidad. Con una

¹⁴⁸ E. Cassirer, *La filosofía de la Ilustración...*, pp. 360 y ss.

¹⁴⁹ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, pp. 71 y ss.

¹⁵⁰ R. Masiero, *Estética...*, pp. 134-135.

¹⁵¹ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, p. 74. Burke saldrá también mal parado por la incoherencia que supone celebrar la naturaleza democrática de lo sublime cuando es recordado como gran censor de la Revolución francesa.

explicación psicológica, Gerard solucionará esta cuestión mediante una imaginación que combina elementos de los objetos para que susciten diferentes sensaciones.

Para Burke, el gusto es la facultad de la mente que forma juicios sobre la imaginación y el arte. No hay diversidad en los sentimientos, pero sí en las preferencias y es el distinto grado en el que los objetos afectan a los individuos el motivo de discordia. Para ello, el entendimiento será esencial. Sin un buen uso, el juicio será deficiente. Por último, Burke se adelanta al Romanticismo con una noción de representación en la que la labor del artista no consiste solo en la imitación, sino en conmover la mente del espectador por simpatía, sabiendo las pasiones que afectan a los sujetos y en las que el lenguaje, la opinión de los demás, es determinante para el sentimiento de uno mismo.

Armados con esta sensibilidad, de la búsqueda de la belleza clasicista se pasó a la persecución romántica de la sinceridad. Las proporciones se entenderán ahora desde la adecuación y la función, no desde el antropomorfismo.¹⁵² Huir de la simetría, una lógica asumida desde Vitruvio a Claude Perrault¹⁵³ y entendida como una ayuda intelectual para la comprensión de la totalidad según Montesquieu,¹⁵⁴ solo se pudo plantear al principio en las villas inglesas hasta que pudo extenderse a las tipologías «serias» a mediados del siglo XIX.

4.3. Lo natural y lo artificial

La dificultad de replicar la magnificencia de lo sublime provocó un giro hacia un fundamento estético más influyente, ya apuntado en su día por Francis Bacon:¹⁵⁵ el aprovechamiento del potencial energético de la naturaleza con el *pintoresquismo*; la colocación de piezas entre rocas y cascadas planificadas, como si un pintor compusiera un cuadro de paisaje.¹⁵⁶ Trabajos como *Design of Chinese Building* (1757), de William Chambers,¹⁵⁷ condensaron estos planteamientos. Con mentalidad moderna, estas arquitecturas de la hibridación se ubicarían según las formas, proyecciones y sombras más convenientes al paisaje, y luego la estructura y distribución interior se ajustarían a la fachada previa. Gravitando sobre los límites de la idealidad, el platónico pintoresco

¹⁵² P. Collins, *Los ideales...*, pp. 42-43.

¹⁵³ Recordemos que la arquitectura se asentaba en tres patas para Denis Diderot: solidez, conveniencia y simetría. Cfr. D. Diderot., *Pensamientos...*, p. 49.

¹⁵⁴ P. Collins, *Los ideales...*, p. 50.

¹⁵⁵ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, p. 138. Tan pronto como 1625, en su obra «Of Gardens».

¹⁵⁶ P. Collins, *Los ideales...*, pp. 44-45.

¹⁵⁷ R. Masiero, *Estética...*, p. 138.

acabaría derivando en la libertad y la multiplicidad de estilos, desde la *variedad* expuesta en *The Analysis of Beauty* (1753) de William Hogarth o el *Essay on Criticism* de Alexander Pope. En la villa de Strawberry, Walpole exponería la asimetría y lo chinesco desde el principio del *sharawadgi*, diseño orgánico de jardines. Lo pintoresco reunía arte y naturaleza, hombre y lugar, arquitectura con sociedad, historia y geografía.¹⁵⁸

El origen filosófico de lo pintoresco se ubica en la teoría de William Gilpin. El objeto pintoresco ofrece rugosidad en la superficie y aspereza en el contorno.¹⁵⁹ Entre lo bello y lo sublime, hay una pausa del intelecto, un desmayo del alma, cuando uno se enfrenta al paisaje. El espectador es el artista que de manera autoconsciente compone la imagen, igual que seleccionaba escenas el paseante con el espejo de Claude, un espejo convexo y tintado usado por los pintores ingleses para hacer bocetos. No obstante, Gilpin representa la paradoja pintoresca: admiración por una naturaleza que se puede manipular, e indiferencia ante los marginados que se refugian en las ruinas. En la línea de Burke, Uvedale Price matiza a Gilpin y atiende al placer pintoresco y las cualidades de los objetos que lo provocan: la rugosidad, variación súbita e irregularidad (la belleza será lo opuesto). Es el artista el que debe manipular la simetría de una arquitectura griega para componer con ella un escenario irregular, algo que el gótico lleva de serie. Al mismo tiempo, en Price la vastedad de lo sublime, uniforme e infinito, no guarda relación con lo pintoresco, variado e indiferente respecto al tamaño. Para Richard Payne Knight, en cambio, lo pintoresco es «un tipo de belleza que pertenece exclusivamente al sentido de la visión, o a la imaginación, guiada por ese sentido».¹⁶⁰ La vista solo ofrece imágenes bidimensionales, y son el hábito y la experiencia, *asociaciones* en la mente, las que logran percibir distancia y profundidad. Con habilidad, el artista dotado podrá presentar fealdad disimulada mediante un hábil juego de luz y color. Fuera de la filosofía, Humphry Repton, el sucesor de Capability Brown como gran jardinero inglés, aunó pintura y jardinería con sus famosos *Red Books*, en donde mostraba a los clientes bocetos con el antes y el después de su acción, que él definía como *landscape gardening*¹⁶¹ y se basaba en cuatro puntos: ocultar defectos, disimular los límites de los terrenos, ocultar el artificio y eliminar lo que no se mezcle con la naturaleza o no sea

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹⁵⁹ T. M. Costelloe, *The British aesthetic...*, p. 141.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 161.

ornamental. El genio del lugar aconsejaría cómo jugar con formas y especies de árboles, sombra y luz, y saber lidiar con líneas horizontales góticas y las perpendiculares griegas.

Hogarth, un gran pintor, planteó un método mental para acercarse a los objetos artísticos: vaciarlos y considerar solo una «cáscara» en su perímetro formada por hilos muy finos que podrían percibirse, similar a la estructura alámbrica de AutoCAD. Desde ese extraño mecanismo de la imaginación pasa a identificar seis principios fundamentales¹⁶² de la belleza: *adecuación* de las partes con el todo; *variedad*, para evitar la monotonía; *uniformidad*, que aporta simetría; *simplicidad* para ayudar a la percepción; *complejidad*, que agrada si se comprende; y, por último, lo *sublime* (cantidad), que añade grandiosidad. Estos principios están presentes en multitud de ejemplos, incluso de manera no premeditada, y en casos como en la cúpula de la Catedral de San Pablo de Wren aparecen con toda su magnificencia.

El principio fundamental para entender esa cáscara de hilos es la variedad (vista a través de los «hilos» de la cáscara). Si las líneas de esa estructura alámbrica adoptan una forma de serpentina, el resultado es de mayor belleza y gracia. La serpentinata miguelangelesca consiste en esta torsión, el modo de alcanzar lo *sublime*, que Hogarth defenderá para el lago inglés. Más allá del Barroco, es discutible que esta lección sea válida, lo que nos traslada a la historiografía.

5. El poder de la historiografía

El pasado es una carga para el Nietzsche de la segunda de las *Consideraciones intempestivas*.¹⁶³ El olvido es lo no-histórico, la posibilidad de la felicidad. La más fuerte naturaleza es la que ignore el sentido histórico y solo lo recupere cuando sea menester. La energía de la vida del individuo que da respuesta a su tiempo no queda paralizada por la carga histórica.

El hombre que forja los episodios inmortales nos remite a la problemática de la *historia monumental* de la humanidad, esa que pueden esgrimir los mediocres no creativos para impedir su actualización en el presente, evitando que el creador histórico pueda engancharse a esa cadena de grandeza a la que está llamado. Por otro lado, una visión desde la *historia anticuaria* es tranquilizadora, aporta seguridad, pero acorta la

¹⁶² *Ibid.*, pp. 65 y ss.

¹⁶³ F. Nietzsche, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, Madrid, 2004, pp. 39 y ss.

mirada: conserva, pero no crea. Por último, juzgar la historia nos dirige al modo *crítico* de abordarla, con el peligro de construir un pasado del que se querría proceder.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel estableció un sistema con una estructura estética y la historiografía de las artes.¹⁶⁴ Toda obra del *Espíritu* del hombre es superior a la naturaleza. En *Filosofía de las Bellas Artes*, la Idea, el concepto en su más alto estadio de desarrollo dialéctico, se encarna con la materia en lo que supone la Belleza.¹⁶⁵ Cada obra es hija de su tiempo: la simbólica oriental, primitiva y asociada a la más matérica arquitectura; la clásica, con el «concepto», la unión de contenido y forma, y que se reconoce en la escultura; y la romántica, la etapa subjetiva y del sentimiento, con las espirituales pintura, música y poesía.



8. Charles Robert Cockerell, *El sueño del profesor*, 1848

Historicismo y eclecticismo fueron los extremos más formales en los que se movería el panorama arquitectónico de una centuria como el XIX de *revivals*. Por ello, Charles Robert Cockerell en *El sueño del profesor* (Fig. 8) concentró la historia de la arquitectura después de que el XVIII que hemos estudiado hasta ahora legara toda la cultura arquitectónica.¹⁶⁶

La nueva conciencia de los *estilos*, de las variaciones dentro de un arte llegó de la mano de las ruinas y los dibujos de Piranesi y Hubert Robert. La arqueología, la diplomática y la paleografía, el conocimiento más profundo de Vitruvio e imitar lo romano serán las claves de un nuevo énfasis en la cronología de los estilos.¹⁶⁷ Con Rousseau y Montesquieu cuestionando que haya habido progreso, diferentes vías se

¹⁶⁴ R. Masiero, *Estética...*, pp. 173-175.

¹⁶⁵ M.C. Beardsley y J. Hospers, *Estética...*, p. 64.

¹⁶⁶ D. Rodríguez, *Del Neoclasicismo...*, p. 142.

¹⁶⁷ P. Collins, *Los ideales...*, p. 61.

abrían al arquitecto: confiar en la propia evolución de la arquitectura, el idealismo de volver a los orígenes clásicos (desde ahí también se podría tomar impulso para una evolución más pura¹⁶⁸), recurrir a las tradiciones nacionales, el eclecticismo, y finalmente también cabía lanzarse a por un nuevo lenguaje.

5.1. La vuelta al mundo clásico

Solo una época que conoce la abstracción puede valorar el Neoclasicismo.¹⁶⁹ Etapa compleja, entre la razón y la sensibilidad, ese equilibrio queda expresado en dos retratos que Tischbein le hizo a Johann Wolfgang von Goethe en 1787.¹⁷⁰ En *Goethe en la campiña romana*, pieza típica de viajero del *Grand Tour*, un Goethe pensativo está recostado sobre los restos clásicos, un instrumental *a la mano* para afrontar el futuro con confianza. Frente a esa superioridad, el retrato doméstico de *Goethe en la ventana* ofrece una imagen informal, un momento subjetivo, de complicidad entre los dos compañeros del apartamento romano.

Diez años antes, cuando estaba al servicio del duque de Weimar, Goethe había proyectado para su jardín el *Altar de la Buena Fortuna*. Consta de dos figuras geométricas (Fig. 9), un cubo (Hermes, las artes, la sabiduría) que sostiene una esfera (Fortuna, inestable) en un equilibrio imposible. Quizás el reflejo de lo que Goethe le indicó a su amigo Johann Peter Eckermann: «A lo clásico lo llamo lo sano y a lo romántico lo enfermo».¹⁷¹



9. Goethe, *Altar de la buena Fortuna*, 1777

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 64-65.

¹⁶⁹ E. Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración...*, p. 3.

¹⁷⁰ D. Rodríguez, *Del Neoclasicismo...*, p. 9.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

5.2. Cárceles y cabañas: Paestum y el mito griego

El estudio de Roma otorgó conciencia histórica a los arquitectos. Las lecciones romanas no son solo el patrimonio común, sino la posibilidad de dotar de sentido a las tradiciones nacionales y canalizar las nuevas ambiciones.¹⁷² Discípulo de Baumgarten, padre de la arqueología y de la Historia ¿social? del Arte, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) evoca el ideal de la belleza clásica como fruto de la relación entre el arte y la libertad espiritual (democrática),¹⁷³ como el resultado de imitar y perfeccionar la naturaleza. Winckelmann aportó una nueva forma de mirar y planteó recrear históricamente la imitación de la imitación griega, no proponer sin más modelos que copiar.¹⁷⁴ El arte de los griegos era grande y sencillo al tiempo; una búsqueda hacia el interior de lo inefable.¹⁷⁵ Distinguiendo entre lo esencial (materiales, construcción y tipología) y la gracia, la belleza, el alemán ubicaba a la decoración en relación con lo esencial. Otra reivindicación es el valor del blanco y de la luz. El arte debía crear una naturaleza ideal superior a la realidad, y por ello valía la pena convertirse al catolicismo solo para que le abrieran las puertas de Roma y conocer de primera mano un arte que había que ofrecer a los hombres en su sentido *finalista*,¹⁷⁶ para procurar felicidad.

Anticipando en su sabiduría la revolución que estaba por llegar, Goethe reflexionó sobre cómo ese arte se hace naturaleza y, a propósito de la estructura y de la forma, introdujo el concepto estético de la morfología, el análisis del fragmento para entender el todo.¹⁷⁷ El interés por las ruinas griegas de Paestum, con su orden dórico de gruesas columnas sin basa, las presentará como referente de los orígenes en la segunda mitad del siglo XVIII y hasta bien entrado el XIX: «Masas obtusas, cónicas y densas de columnas, parecen molestas, terribles incluso», que terminarían siendo la «última y, casi podría decir, la más noble imagen que pude llevarme intacta al norte».¹⁷⁸

Un *outsider* visionario, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) percibía todos los valores de unas ruinas que «destruyó» en el papel para comprenderlas sin necesidad de verosimilitud constructiva. En una de sus «sublimes» y muy inglesas cárceles

¹⁷² P. Francastel, «La estética...», p. 52. Obviamente, para algunos pueblos tradicionales la lección romana será recuerdo de una era mejor que no volverá, y para otros un acicate intelectual, inspiración de los nuevos bríos propios surgidos desde la revisión permanente de los valores clásicos.

¹⁷³ D. Rodríguez, *Del Neoclasicismo...*, p. 36.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁵ R. Masiero, *Estética...*, pp. 152-153.

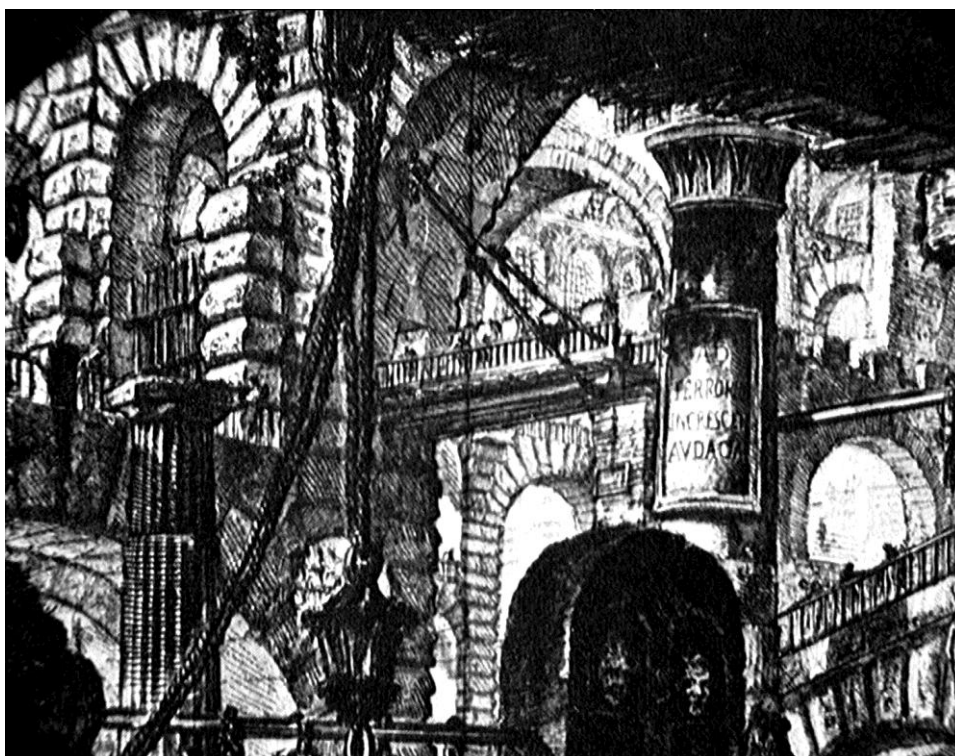
¹⁷⁶ R. Assunto, «Los teóricos del neoclasicismo», en Francastel, P. *et al.*, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, 1987, p. 60.

¹⁷⁷ R. Masiero, *Estética...*, p. 155.

¹⁷⁸ D. Rodríguez, *Del Neoclasicismo...*, p. 10.

imaginarias, *Le Carceri d'invenzione*, encerró esa columna de Paestum (Fig. 10), en lo que era una crítica a la racionalidad desde sí misma. Aunando capricho y fantasía, Piranesi anticipó que tanto la autoridad de los clásicos como la de la naturaleza, cualquier orden o medida, iban a dar paso a un nuevo mundo con la Revolución Industrial y la masa decidiendo el gusto.¹⁷⁹

Con el proyecto arquitectónico hecho palimpsesto, discurso abierto, palabra, las yuxtaposiciones extrañas de fragmentos en Piranesi recuerdan a ese Derrida que afirmará que en la aparente racionalidad de un texto se inaugura la «destrucción, no la demolición sino la desedimentación, la deconstrucción»¹⁸⁰ de su propia argumentación. Frente a la teoría de la correspondencia del lenguaje, Derrida expresa que el significado de un signo lingüístico en un enunciado es huidizo o forma parte de cadenas de otros referentes. *Todo es texto* (aquello que *significa*) y depende de un contexto ilimitado, interpretable solo mediante una continua recontextualización. Ese signo de la columna se *diferencia* de los otros presentes en la cárcel, y *difiere* en el tiempo por su uso diacrónico fuera de un templo. Ese apartamiento, «huella», es la *différance* derridiana.¹⁸¹



10. Giovanni Battista Piranesi, Lámina 16 de *Le Carceri d'Invenzione*, 1761

¹⁷⁹ R. Masiero, *Estética...*, pp. 149-150.

¹⁸⁰ Citado en R. Coyne, *Derrida for Architects*, Nueva York, 2011, p. 10.

¹⁸¹ G. Spivak, *Crítica de la razón poscolonial*, Madrid, 2010, p. 408.

El jesuita Marc-Antoine Laugier (1713-1769) establecía en 1753, en *Essai sur l'architecture*, la *cabaña primitiva* (Fig. 11), una referencia vitruviana, como modelo esencial. Para Laugier la belleza era absoluta e independiente de costumbres y convenciones. Un orden dórico de piedra no es sino la representación labrada de una anterior construcción dórica de madera.¹⁸² El ornamento introduce ambigüedad como la de esa lengua natural de la que desconfiará el positivismo lógico. Con el análisis de la cabaña —vuelta al *tectum*, la construcción original como refugio cubierto de ramas entrelazadas—, la columna, el arquitrabe y el tímpano pasan a ser elementos naturales, *racionales* y funcionales (como el sujeto-objeto-verbo de toda gramática que detectó Chomsky), y la proporción importa porque permite una comparación con el mundo real, al igual que sostendrá Wittgenstein,¹⁸³ para el que la estructura del lenguaje refleja la estructura del mundo, y la figura es *modelo* de la realidad al compartir la misma *forma* inteligible. La lógica de la construcción antepondrá los procedimientos al mismo arquetipo. Sancionar racionalismos como el del gótico es una actitud, una decisión ética.¹⁸⁴

¹⁸² J. Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1991, p. 18.

¹⁸³ L. Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Madrid, 2009, Proposición 2.18: «Lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera —correcta o falsamente— figurarla, es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad».

¹⁸⁴ R. Masiero, *Estética...*, pp. 147-148.



11. Marc-Antoine Laugier, Frontispicio de *Essai sur l'architecture*, 1755
(La alegoría de la cabaña de Vitruvio es de Charles-Dominique-Joseph Eisen)

6. Conclusiones. Un camino difícil

Universalidad y relativismo. Ciencia y arte. Natural y artificial. Sociedad e individuo. La filosofía se pregunta por estas cuestiones supremas, y la arquitectura no anduvo a la zaga, como con la dupla Naturaleza-Tradición, las dos fuerzas sobre las que giró la reflexión arquitectónica de la segunda mitad del siglo XVIII.

En la era clásica primaba el tema y la composición, como si la obra estuviera dominada por la literatura, por la narrativa. Una aceleración de las etapas artísticas (el Neoclasicismo duró cincuenta años; el Realismo, veinte; el Impresionismo, diez) nos trasladará a las Vanguardias, cada una entre dos y cinco años. Allí triunfó un nuevo arte que no estará ya supeditado a una historia, a un tema, sino que los propios elementos (color, materiales, hasta un muro liso) son suficientes para hacerlo valioso. Dejar la

tradición camino de lo *racional* necesitó de mucho tiempo, hasta que se impuso lo artificial sobre lo natural, aunque siga sobrevolando la complejidad del equilibrio entre arte y tecnología que bien puede evocar la estatua del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe.

Decía Hegel que la filosofía, como la lechuza de Minerva,¹⁸⁵ alza su vuelo al anochecer. Solo cuando una época ha acabado es fácil sacar conclusiones que permiten comprender lo que ocurrió. El siglo XVIII estudiado en estas páginas se quedó lejos, el XIX no supo tampoco hacerlo, pero el siglo XX tuvo pronto la arquitectura propia de su tiempo, con nuevos materiales y sin decoración. Desde la filosofía, las dudas ilustradas o los fracasos de los «neos» historicistas son fáciles de reconocer en un tiempo marcado por la reflexión sobre la historia; y la resolución final de las Vanguardias (mezcla de razón y sentimiento), expresada en el edificio de Gropius para la Bauhaus en Dessau o la estética primigenia del Neoplasticismo, resulta hasta banal si se contempla desde la fenomenología de Husserl: con su método de descubrir *esencias*, las «variaciones imaginativas», ese mínimo no poder ser de otra manera. La idealidad ansiada, la mínima arquitectura, eran esos elementos básicos (pilares, ventanas, forjados que vuelan y muros cortina), que cumplen su función y satisfacen a nivel estético al hombre contemporáneo, funcionalismo de ingeniero y artista.

La necesidad de abordar estos aspectos explica el tema elegido para este Trabajo Fin de Grado, conocer una matriz estética, el pensamiento filosófico que presidió el inicio de la lucha de unos arquitectos por mostrar ideales que expresaran el sentir de su tiempo. Los dos siglos que abarcan desde 1750 hasta el apogeo del Movimiento Moderno, y especialmente ese siglo XVIII en el que se ha concentrado este texto, resultan la etapa más delicada por romperse desde entonces toda una tradición de constructores que sabían con certeza qué reglas conocidas de la tradición debían manejar. Para comprender esta etapa de crisis se diseñó un modelo conceptual que ha probado su validez. La hipótesis de una estructura temática por corrientes y conceptos estéticos se ha demostrado adecuada para la revisión filosófica de las diferentes vías de soluciones arquitectónicas que adoptaron los atribulados artífices. Pese a la complejidad de la bibliografía sobre el tema, con distintos tipos de fuentes y manuales historiográficos y estéticos, las obras seleccionadas han permitido articular con éxito un esquema como el planteado en los objetivos, en especial ese análisis profundo de la

¹⁸⁵ G. F. Hegel, *Principios de Filosofía del Derecho*, Buenos Aires, p. 20.

estética inglesa que era el gran anhelo oculto del trabajo, y además han suscitado la posibilidad de nuevos estudios sobre los aspectos insinuados en el quinto capítulo, que lleven la cuestión estética hasta Derrida pasando por Wittgenstein.

A título personal, este trabajo culmina el ansiado deseo de fundir mis conocimientos de arquitectura previos con las herramientas adquiridas en el Grado de Filosofía, las que deben permitirnos reunir datos y efectuar una crítica de los mismos, interpretar las producciones culturales de nuestro mundo, y transmitir las con un criterio metodológico y didáctico. En el caso que nos ocupa, esta enseñanza me permitió afrontar con otra mirada la enorme complejidad de la historia arquitectónica en su etapa más difícil mediante una perspectiva diacrónica, de consideración de los cambios históricos, característica de las humanidades y, en especial, de la filosofía.

7. Bibliografía

7.1. Fuentes

- ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991.
- BENTHAM, J., *El panóptico*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta, 1979.
- CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- D’ALEMBERT, J. L. R., *Discurso preliminar de la Enciclopedia*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2020.
- DESCARTES, R., *Discurso del método*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- DIDEROT, D., *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, Tecnos, 1988.
- , *Escritos filosóficos*, Madrid, Nacional, 1983.
- , *Escritos sobre arte*, Madrid, Siruela, 1994.
- HEGEL, G. F., *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989.
- , *Principios de Filosofía del Derecho*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014.
- HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2010.
- , «Construir Habitar Pensar», <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf> (Consulta: 21-2-2025).
- HUME, D., *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, Valencia, MuVIM, 2008.
- KAMES, L., *Elements of criticism*, Nueva York, Abraham Mills, 1838.
- NIETZSCHE, F., *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, Madrid, Edaf, 2004.
- POPPER, K., *El mito del marco común. En defensa de la ciencia y la racionalidad*, Barcelona, Paidós, 2005.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2009.
- SPIVAK, G., *Crítica de la razón poscolonial*, Madrid, Akal, 2010.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*, Madrid, Gredos, 2009.

7.2. Estudios

- ASSUNTO, R., «Los teóricos del neoclasicismo», en Francastel, P. *et al.*, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987.
- BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J., *Estética: Historia y Fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BENEVOLO, L., *Introducción a la Arquitectura*, Madrid, Celeste, 1992.
- , *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- CALATRAVA, J., «La referencia francesa: arquitectura y arquitectos desde la mirada enciclopedista», *Cuadernos dieciochistas*, 17 (2016), pp. 187-202.
- CALDERÓN, F. y CALDERÓN, T., «Francis Hallé's Project for a Large Primary Forest in Western Europe and a New Understanding of Our Relationship with the Biosphere», en Valera, L. (ed.), *Pantheism and Ecology. Ecology and Ethics*, vol. 6, Suiza, Springer Cham, 2023, pp. 357-366.
- COLLINS, P., *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- COSTELLOE, T. M., *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*, Nueva York, Cambridge, 2013.
- COYNE, R., *Derrida for Architects*, Nueva York, Routledge, 2011.
- DE BOTTON, A., *La arquitectura de la felicidad*, Barcelona, Lumen, 2008.
- ELIADE, M., *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2009.
- FRANCASTEL, P., «La estética de las luces», en Francastel, P. *et al.*, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987.
- FOUCAULT, M., «El ojo del poder», en Bentham, J., *El panóptico*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta, 1979, pp. 9-26.
- GUYER, P., «Kant and the Philosophy of Architecture», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, no. 1, 2011, pp. 7-19.
- HITCHCOCK, H. R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 2008.
- KAUFMANN, E., *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- , «Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu», *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 42, no. 3, 1952, pp. 431-564.
- LEFEBVRE, H., *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1972.
- LEVINE, N., «Castle Howard and the Emergence of the Modern Architectural Subject», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 62, no. 3, 2003, pp. 326-351.

- MASIERO, R., *Estética de la Arquitectura*, Madrid, Antonio Machado Libros (Léxico de Estética), 2003.
- PULEO, A., *Ideales ilustrados. La Encyclopédie de Diderot, d'Alembert y Jaucourt: un legado emancipatorio para el siglo XXI*, Madrid, Plaza y Valdés, 2023.
- RODRÍGUEZ, D., *Del Neoclasicismo al Realismo*, Madrid, Cambio 16, 1996.
- , «Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII», en Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Madrid, Visor, 1996, pp. 99-110.
- RODRÍGUEZ, L^a P., «El lugar como paisaje habitado: la fenomenología del habitar de Heidegger y su influencia en la arquitectura», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*.
- SEAMON, D., «Body-subject, Time-Space routines, and Place-ballets», en A. Buttimer y D. Seamon, *The Human Experience of Space and Place*, Londres, Croom Helm, 1980, pp. 148-165.
- , «Architecture, Place, and Phenomenology: Lifeworlds, Atmospheres, and Environmental Wholes» (2016, *forthcoming*).
- SUMMERSON, J., *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- TAFURI, M., «Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración», en Francastel, P. et al., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987.
- TAYLOR, R., *Los constructores romanos: un estudio sobre el proceso arquitectónico*, Madrid, Akal, 2006.
- TEYSSOT, G., «Ilustración y arquitectura. Intento de historiografía», en Francastel, P. et al., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987.