

**LA CIUDAD Y LA ESTÉTICA:  
SIETE MANERAS DE PENSAR LA BELLEZA**

**SARA GONZÁLEZ MORATIEL**  
Doctora Arquitecta

*Este documento contiene una parte de la tesis "La belleza en la ciudad contemporánea: un estudio empírico sobre la percepción de "lo bello" en el paisaje urbano europeo", dirigida por los profesores José Fariña Tojo de la Universidad Politécnica de Madrid y José Antonio Corraliza Rodríguez de la Universidad Autónoma de Madrid. La tesis fue leída por su autora el 14 de junio de 2018 en la Universidad Politécnica de Madrid con calificación Sobresaliente Cum Laude.*

Noviembre / Diciembre 2018

<b>Directores:</b>	José Fariña Tojo – Ester Higuera García
<b>Consejo de Redacción:</b>	
<i>Directora</i>	Eva Álvarez Andrés
<i>Jefa de redacción</i>	María Emilia Román López
<i>Vocales</i>	Isabel Aguirre de Urcola (Escola Galega da Paisaxe Juana de Vega, A Coruña), Pilar Chías Navarro (Univ. Alcalá de Henares, Madrid), José Antonio Corraliza Rodríguez (Univ. Autónoma de Madrid), Alberto Cuchí Burgos (Univ. Politécnica de Cataluña), José Fariña Tojo (Univ. Politécnica de Madrid), Agustín Hernández Aja (Univ. Politécnica de Madrid), Francisco Lamíquiz Daudén (Univ. Politécnica de Madrid), María Asunción Leboeiro Amaro (Univ. Politécnica de Madrid), Rafael Mata Olmo (Univ. Autónoma de Madrid), Luis Andrés Orive (Centro de Estudios Ambientales, Vitoria-Gasteiz), Javier Ruiz Sánchez (Univ. Politécnica de Madrid), Carlos Manuel Valdés (Univ. Carlos III de Madrid)
<b>Consejo Asesor:</b>	José Manuel Atienza Riera (Vicerrector de Estrategia Académica e Internacionalización, Univ. Politécnica de Madrid), Manuel Blanco Lage (Director de la Escuela Superior de Arquitectura, Univ. Politécnica de Madrid), José Miguel Fernández Güell (Director del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Univ. Politécnica de Madrid), Antonio Elizalde Hevia, Julio García Lanza, Josefina Gómez de Mendoza, José Manuel Naredo, Julián Salas Serrano, Fernando de Terán Troyano
<b>Comité Científico:</b>	Antonio Acierno (Univ. Federico II di Napoli, Nápoles, ITALIA), Miguel Ángel Barreto (Univ. Nacional del Nordeste, Resistencia, ARGENTINA), José Luis Carrillo (Univ. Veracruzana, Xalapa, MÉXICO), Luz Alicia Cárdenas Jirón (Univ. de Chile, Santiago de Chile, CHILE), Marta Casares (Univ. Nacional de Tucumán, Tucumán, ARGENTINA), María Castrillo (Univ. de Valladolid, ESPAÑA), Dania Chavarría (Univ. de Costa Rica, COSTA RICA), Mercedes Ferrer (Univ. del Zulia, Maracaibo, VENEZUELA), Fernando Gaja (Univ. Politécnica de Valencia, ESPAÑA), Alberto Gurovich (Univ. de Chile, Santiago de Chile, CHILE), Josué Llanque (Univ. Nacional de S. Agustín, Arequipa, PERÚ), Angelo Mazza (Univ. degli Studi di Napoli, Nápoles, ITALIA), Luis Moya (Univ. Politécnica de Madrid, ESPAÑA), Joan Olmos (Univ. Politécnica de Valencia, ESPAÑA), Ignazia Pinzello (Univ. degli Studi di Palermo, Palermo, ITALIA), Julio Pozueta (Univ. Politécnica de Madrid, ESPAÑA), Alfonso Rivas (Univ. A. Metropolitana Azcapotzalco, Ciudad de México, MÉXICO), Silvia Rossi (Univ. Nacional de Tucumán, ARGENTINA), Adalberto da Silva (Univ. Estadual Paulista, Sao Paulo, BRASIL), Carlos Soberanis (Univ. Francisco Marroquín, Guatemala, GUATEMALA), Carlos A. Torres (Univ. Nacional de Colombia, Bogotá, COLOMBIA), Graziella Trovato (Univ. Politécnica de Madrid, ESPAÑA), Carlos F. Valverde (Univ. Iberoamericana de Puebla, MÉXICO), Fernando N. Winfield (Univ. Veracruzana, Xalapa, MÉXICO), Ana Zazo (Univ. del Bio-Bio, Concepción, CHILE)

**Realización y maquetación:**

Maquetación: Raquel Clemente Pereiro. [ciur.urbanismo.arquitectura@upm.es](mailto:ciur.urbanismo.arquitectura@upm.es)

**© COPYRIGHT 2018**

SARA GONZÁLEZ MORATIEL

Fecha de recepción: 28/11/2018

Fecha de aceptación: 28/11/2018

I.S.S.N. (edición impresa): 1886-6654

I.S.S.N. (edición digital): 2174-5099

DOI: 10.20868/ciur.2018.121

Año X, Núm. 121, noviembre - diciembre 2018, 67 págs.

Edita: Instituto Juan de Herrera

Imprime: FASTER, San Francisco de Sales 1, Madrid

## **La ciudad y la estética: siete formas de pensar la belleza**

### ***City and aesthetics: seven ways to think beauty***

DOI: 10.20868/ciur.2018.121.3828

#### **DESCRIPTORES:**

Ciudad bella / Categorías estéticas / Arte urbano / Valor significativo / Belleza dual

#### **KEY WORDS:**

*City beautiful / Aesthetic categories / Urban art / Significant value / Dual beauty*

#### **RESUMEN:**

Conscientes de la complejidad que supone adentrarse en juicios sobre la calidad del paisaje urbano especialmente para una sociedad, como la actual, altamente desvinculada de su medio habitado, el trabajo de tesis doctoral precisó una revisión teórica sobre el papel heredado de la belleza en la formación histórica de las ciudades europeas. Dicho trabajo de investigación es el que aquí se presenta. En él se tratan las cuestiones de definición del concepto de belleza así como sus mutaciones en el plano teórico en paralelo al valor de "lo bello" en la ciudad desde finales de la Edad Media hasta la época contemporánea. Debido al carácter diverso de la belleza, las reflexiones se estructuran en un "espacio de pensamiento" entorno a siete categorías estéticas consideradas por Tatarkiewicz como variedades de belleza. Estas son: la aptitud, el ornamento, la atracción, la gracia, la sutileza, la sublimidad y el concepto de belleza dual. Mediante ejemplos históricos narrativos del espacio público (principalmente de plazas) según dichas categorías estéticas, se concluye que, ya sea desde su concepción amplia (*sensu largo*) o limitada (*stricto sensu*), la belleza ha ido acompañando a la formación histórica de las ciudades, al menos, en estos últimos ocho siglos.

#### **ABSTRACT:**

*Aware of the complexity involved in entering into judgments about the quality of the urban landscape especially for a society, such as the current one, highly disconnected from its inhabited environment, the doctoral thesis work required a theoretical review on the inherited role of beauty in training historic of European cities. This research work is the one presented here. It deals with the questions of definition of the concept of beauty as well as its mutations in the theoretical plane in parallel to the value of "the beautiful" in the city from the end of the Middle Ages to the contemporary era. Due to the diverse nature of beauty, the reflections are structured in a "space of thought" around seven aesthetic categories considered by Tatarkiewicz as varieties of beauty. These are: fitness, ornament, attraction, grace, subtlety, sublimity and the concept of dual beauty. Through historical narrative examples of public space (mainly squares) according to these aesthetic categories, it is concluded that, whether from its broad conception (*long sensu*) or limited (*stricto sensu*), beauty has been accompanying the historical formation of cities, at least, in these last eight centuries.*

\* Sara González Moratiel es Doctora Arquitecto, especialidad en Urbanismo con Doctorado en Sostenibilidad y Regeneración Urbana por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ETSAM (Universidad Politécnica de Madrid); Máster en Diseño y Arquitectura (MDAi) por la ETSAM y Arquitecto por la Escuela Politécnica Superior de Arquitectura de Madrid.

sara@atariarquitectura.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8676-0921> (Sara Gonzalez Moratiel)

**CONSULTA DE NÚMEROS ANTERIORES/ACCESS TO PREVIOUS WORKS:**

La presente publicación se puede consultar en color en formato pdf en la dirección:

*This document is available in pdf format and full colour in the following web page:*

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/ciur/>



Figura 1: Bill Fontana, Trenes lejanos, Berlín, Alemania, 1984.

Fuente: resoundings.org

*"La belleza más conmovedora es la más evanescente."  
Susan Sontag, 2003*

## ÍNDICE

1	HACIA UNA CLASIFICACIÓN REGULAR DE LA BELLEZA EN LA CIUDAD HEREDADA .....	7
1.1	El sentido de la belleza en la ciudad coetánea, ¿algo extinto?.....	7
1.2	Entre el <i>espectador consciente</i> y el <i>ensueño</i> : percepción de la belleza y experiencia estética .....	9
1.3	Cómo cualificar “lo bello” en la ciudad: el símil de los siete colores .....	15
2	APTITUD: LA CONGRUENCIA FORMAL Y LA ADECUACIÓN A UN FIN.....	18
3	ORNAMENTO: <i>HORROR VACUI</i> VERSUS <i>AMOR VACUI</i> .....	26
4	ATRACCIÓN: DE LA ESTÉTICA ACADÉMICA A LA “ESTÉTICA COTIDIANA” .....	31
5	GRACIA: <i>EQUILIBRIO CONSTANTE</i> ENTRE LO FÁCIL Y LO INESPERADO.....	37
6	SUTILEZA: DESCIFRAR EL ENIGMA DE LO OCULTO .....	42
7	SUBLIMIDAD: TRASCENDENCIA A TRAVÉS DE LA FORTALEZA DE “LO BELLO” FRENTE A LA FRAGILIDAD DEL “SER” .....	46
8	LA BELLEZA DUAL: DEL <i>STRICTO SENSU</i> AL <i>SENSU LARGO</i> .....	52
9	CONCLUSIONES .....	56
10	BIBLIOGRAFÍA.....	59

# 1 HACIA UNA CLASIFICACIÓN REGULAR DE LA BELLEZA EN LA CIUDAD HEREDADA

## 1.1 El sentido de la belleza en la ciudad coetánea, ¿algo extinto?

*"Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare, quia pulchra sunt."*<sup>1</sup>  
San Agustín

Hasta hace poco más de un siglo, la belleza era considerada de forma casi unánime como "fin" supremo o meta del arte en cualquier soporte, ya fuera arquitectura, pintura, escultura o música. La belleza era, como nos recuerda Arthur Danto, hasta incluso sinónimo de excelencia artística. Hoy en cambio, prácticamente desterrada de la propia estética, la belleza es frecuentemente utilizada por determinada crítica a modo de escarnio o mofa<sup>2</sup>. Sin embargo, a mediados de la década de los noventa, las cosas comienzan a cambiar y surgen voces como la del crítico de arte Dave Hickey que provocativamente declara la belleza como *problema clave de la década*<sup>3</sup>.

Actualmente, avanzado ya el siglo XXI, la belleza, aunque tal vez con otra semántica, vuelve a ser un tema que preocupa de nuevo a los filósofos, a los artistas y a los críticos, no tanto como su formulación tradicional de canon formal sino más bien como valor significante de vida humana:

*"Aunque la belleza hubiera demostrado ser mucho menos esencial para las artes visuales de lo que la tradición filosófica había imaginado, eso no quería decir que no fuera esencial para la vida humana. La aparición espontánea de los conmovedores altares improvisados por todo Nueva York tras el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001 fue para mí la prueba de que la necesidad de belleza en los momentos extremos de la vida está profundamente arraigada en lo humano. En cualquier caso, comprendí que al escribir sobre la belleza como filósofo estaba apuntando al tema más profundo de todos (...), la belleza es la única cualidad estética que también es valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana."*<sup>4</sup>

Si bien Arthur Danto sostiene que existía cierta razón en la vanguardia moderna al negar que la belleza fuera consustancial con el arte, admite sin ningún pudor que, *la belleza es esencial para la vida humana y no siempre debe ser desterrada del arte*. El "tengo un loco e incontestable deseo de asesinar a la belleza" de Tristan

---

<sup>1</sup> San Agustín, *De vera religione*, XXXII, 59. "Y primero le preguntaré si las cosas son hermosas porque gustan o si, por el contrario, gustan porque son hermosas. Él, sin dudar, me responderá que gustan porque son hermosas".

<sup>2</sup> Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza* (Barcelona: Paidós, 2005).

<sup>3</sup> En opinión de Danto, el ensayo de Dave Hickey, publicado en 1993, no tenía tanto que ver con "la belleza en sí como con que la belleza ocupara el lugar de algo casi extinto en la mayoría de nuestros encuentros con el arte, a saber: el goce y el placer". Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza* (Barcelona: Paidós, 2005), 43.

<sup>4</sup> Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza* (Barcelona: Paidós, 2005), 51.

Tzara, o la “amargura de la belleza”<sup>5</sup> de Rimbaud, promovidos quizá por el abuso de la belleza en la Ilustración o tal vez simplemente en un atrevido intento de disociarse, los artistas, de la sociedad que estos despreciaban<sup>6</sup>, contribuyó a mostrar que efectivamente la belleza no es consustancial al concepto de arte: un objeto podía seguir siendo arte sin que fuera “bello”, purgando así al arte de la belleza. Sin embargo, a diferencia entre la belleza y el resto de cualidades estéticas, Danto, al igual que otros filósofos contemporáneos, sostiene que la belleza es la única que se reivindica como valor, en un mismo plano que la verdad y la bondad.

Por otra parte, y sin ahondar en la tríada “verdad, belleza, bondad” de amplio recorrido en el pensamiento filosófico occidental<sup>7</sup>, Danto apela a un concepto más primitivo aún que es la cualidad de “gran beneficio” que la belleza otorga. En esa misma línea, el filósofo inglés Roger Scruton, en su célebre documental “*Why beauty matters*”, nos intenta persuadir sobre la importancia de la belleza como *una necesidad universal del ser humano*, argumentando que *sin la belleza vivimos en un desierto espiritual*<sup>8</sup>.

Y es que, en efecto, la apreciación estética -el interés por un objeto producido por uno mismo u otro individuo- parece ser exclusivo del género *Homo*. Los chimpancés y los gorilas, nuestros “parientes más próximos”, son capaces de realizar tareas pictóricas como aplicar pintura sobre un lienzo. Sin embargo, este comportamiento, también observado en otras especies como los elefantes, únicamente *se da tras mucho entrenamiento* y cuando los animales, criados en cautividad, han recibido *gran influencia de la cultura humana*<sup>9</sup>. Investigadores como Camino J. Cela-Conde, Marcos Nadal y Albert Flexas sostienen que “la capacidad para apreciar la belleza de ciertas formas, colores y objetos apareció en algún momento de la evolución humana, tras la divergencia entre los linajes chimpancé y humano, hace alrededor de 7 millones de años”. Y, al igual que hizo Tomás de Aquino al diferenciar en el siglo XII la actitud estética de la biológicamente condicionada<sup>10</sup> cuando postulaba que *in ipsa pulchritudine sensibillium secundum se ipsam*<sup>11</sup>, estos investigadores sostienen que “nuestra capacidad para apreciar la belleza parece ser un fenómeno único en el mundo natural y omnipresente en la

<sup>5</sup> Arthur Rimbaud, “Une saison en enfer”, 1873.

<sup>6</sup> Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza* (Barcelona: Paidós, 2005), 89.

<sup>7</sup> Desde el “La belleza es el esplendor de la verdad” de Platón hasta el “*Siempre he creído que lo bueno no era sino lo bello puesto en acción*” de Jean-Jacques Rousseau pasando por el “la belleza que conmueve y suavemente deleita el humano Intelecto no es sino una Luz o un Rostro resplandeciente de la verdad” de Muratori muestran como la preocupación por la tríada verdad-belleza-bien, que asocia lo ético, lo estético y lo moral, ha estado presente en la tradición filosófica abarcando un amplio periodo que va, al menos, desde Sócrates hasta nuestros días.

<sup>8</sup> Roger Scruton, “Why beauty matters”, dirigido por Louise Lockwood (Londres: BBC Two, 2009).

<sup>9</sup> Marcos Nadal, Albert Flexas y Camilo J. Cela-Conde. “La capacidad para la apreciación estética: una evolución en mosaico”. En A. Martín Araguz (Ed.), *Neuroestética* (Madrid: Saned, 2010), 15-28.

<sup>10</sup> “A un león le agrada percibir u oír a un venado que es la presa del león. Pero un hombre se deleita con otros sentidos, no sólo con la comida, sino también con la congruencia de las impresiones sensoriales” Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* (IIa II-ae q. 141 a. 4 ad 3).

<sup>11</sup> “Solo el hombre se deleita con la belleza de los objetos sensibles”, Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* (IIa II-ae q. 141 a. 4 ad 3).



vida de los seres humanos, que se manifiesta por conductas muy diversas: desde la ornamentación de nuestros cuerpos y hogares hasta la creación de grandes obras de arte”<sup>12</sup>.

También estos primeros años del siglo XXI han sido especialmente prolíficos en hallazgos relevantes sobre la apreciación estética y especialmente la percepción de lo bello, desde disciplinas más empíricas, cuyos objetivos se distancian, en parte, de la psicología del arte o la sociología. Así, desde que en el año 2004 Hideaki Kawabata y Semir Zeki utilizan la resonancia magnética funcional para registrar la actividad cerebral en participantes que valoraban la belleza de una serie de estímulos mostrados, el interés ha ido creciendo por entender el fenómeno de la belleza desde las bases neuronales del cerebro dando lugar además a una neociencia llamada *neuroestética*.

En suma, según la literatura revisada y los trabajos de investigación publicados en estos primeros 18 años del nuevo siglo, se aprecia como existe un creciente interés por parte tanto de filósofos, como historiadores, críticos, antropólogos o incluso neurocientíficos, por reivindicar, de nuevo, el valor de la belleza como necesaria para la condición humana<sup>13</sup>, por “obsoleto” o vacío que el concepto pudiera parecer en nuestros días. En este marco descrito solo cabe preguntarse ahora por ese valor en la ciudad, es decir, en el entorno cotidiano del ser humano del siglo XXI.

## 1.2 Entre el *espectador consciente* y el *ensueño*: percepción de la belleza y experiencia estética

*“id cuius ipsa apprehensio placet”  
Tomás de Aquino*

En el último siglo, la mayoría de las publicaciones revisadas sobre la idea de la belleza y el arte han tenido un marcado carácter psicológico, centrando su estudio a la respuesta humana dada ante los estímulos percibidos, sobre aquello que se denomina sensación o experiencia estética, mostrando así el *gran hallazgo*. Sin embargo, la historia de la filosofía nos muestra como ya en la época clásica existía el concepto de experiencia estética pese a que el término fue muy posterior<sup>14</sup>, utilizando para describir estas sensaciones el de *percepción de la belleza*.

En efecto, aunque hubiera enunciados anteriores, fue probablemente Pitágoras el primero en asumir lo que hoy llamamos experiencia estética al identificar esta con

<sup>12</sup> Nadal, Flexas y Cela-Conde, “La capacidad para la apreciación estética”, 15.

<sup>13</sup> “ La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor”. Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza* (Barcelona: Paidós, 2005), 223.

<sup>14</sup> Como es sabido, el término “estética” fue empleado por primera vez por Alexander Baumgarten en 1750, identificando *cognitio sensitiva* (conocimiento sensible) con *cognitio aesthetica* (conocimiento de la belleza). El término, en cuya etimología no quedaban rastros ya ni de belleza, ni arte, ni deleite, no se asumió por completo hasta entrado el siglo XIX.

la actitud del *espectador*<sup>15</sup>. La antigua noción de *percibir y observar* tenía un ámbito más extenso que el actual, pues comprendía tanto la actitud del estudiante como la del espectador, siempre y cuando este último, tal y como expone Tatarkiewicz, “observara atentamente y viera de un modo exacto”. Dicho de otro modo, el enunciado de Pitágoras es el primero en condicionar la percepción de la belleza -ya fuera en la naturaleza o en el arte- a la concentración de los sentidos, es decir, al mirar y ver (u oír), intuyendo lo que, junto con la memoria, después sería la condición necesaria para la experiencia del paisaje.

Pero quien realmente vislumbró lo característico de la experiencia estética fue Aristóteles. Dos mil años antes de que el término adquiriese su significado actual, en su obra la *Ética de Eudemo* describe seis rasgos de la sensación que se experimenta al asumir el rol de *espectador* al percibir belleza<sup>16</sup>; (1) se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva del observar o escuchar, un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él; (2) esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por así decirlo, “encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad”; (3) la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultado a veces “excesiva”; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de experiencia; (4) la experiencia es característica del hombre y sólo de él; otras criaturas tienen sus placeres, pero estos se derivan más bien del gusto y del olfato que de la vista y la armonía percibida; (5) la experiencia se origina en los sentidos, sin embargo no depende de la agudeza: los animales son más agudos que los hombres, pero no tienen este tipo de experiencia; (6) este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones.

Posteriormente, mientras los pensadores medievales se centraron en definir la capacidad humana para percibir belleza (*interior sensus amini*<sup>17</sup>) y no tanto la formulación de esta, Tomás de Aquino<sup>18</sup> aceptó y desarrolló la teoría aristotélica proponiendo una definición para “lo bello” como lo que *se aplica a aquello cuya percepción misma complace*<sup>19</sup>. En aquella definición lapidaria para la estética queda

<sup>15</sup> Pitágoras, en su texto traducido al latín por Diógenes Laercio, expone lo siguiente: “La vida es como una competición atlética; algunos son luchadores, otros vendedores ambulantes, pero los mejores aparecen como espectadores”.

<sup>16</sup> La lista que a continuación se detalla ha sido extraída de la propuesta por W. Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 7ª ed. (Madrid: Editorial Tecnos, 2002), 351-52.

<sup>17</sup>A diferencia de Aquino que conservó la teoría de Aristóteles, los escritores medievales desarrollaron las ideas de Platón (belleza ideal) y de Plotino que afirmaba que “ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella”. Con esto Plotino pensaba que para poder experimentar emociones estéticas era preciso, no solo tener un *sentido especial* para la belleza, sino, sobre todo, poseer ciertas cualidades morales y espirituales, tema que fue ampliamente desarrollado en el pensamiento medieval desde el “sentido interior del alma” de Juan Escoto Erígena a la “visión espiritual” de San Buenaventura.

<sup>18</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II La estética medieval*, ( Madrid: Ediciones Akal, 1989).

<sup>19</sup> Pertenece a la naturaleza de la belleza aquello cuya visión o conocimiento colma el deseo. Por eso, también aquellos sentidos que son más cognoscitivos- como la vista y el oído, que sirven a la razón- aspiran principalmente a la belleza: así hablamos de bellas visiones y bellos sonidos; sin embargo, para las percepciones de los demás sentidos no usamos el término “belleza”: no decimos bellos sabores y olores. Y así sucede que la belleza añade al

implícita ya, en el siglo XIII, la idea del concepto empírico en la belleza, es decir, de la experimentación como aprehensión directa del objeto tanto para la complacencia del mundo sensible como la del intelectual.

Sin duda otra aportación importante para el mundo de la estética o, como ellos la llamaban entonces, la experiencia de la belleza, fue dada por los teóricos del Renacimiento al precisar que para que esta tuviera lugar se precisaba no solo de la *belleza de un objeto* sino también de la *facultad mental del sujeto*. Dicha actitud se concibió de dos modos diferentes, y de ahí la novedad. Unos, siguiendo la tradición platónica, consideraban que, para percibir la belleza de los objetos, la mente debe poseer previamente la idea de belleza (“la belleza atrae cuando se corresponde con nuestra *idea inherente de belleza*”<sup>20</sup>), dando lugar así a una actitud activa. Sin embargo que para otros (como más tarde afirmaría Leon Battista Alberti) esta facultad solo necesitaba de una *lentezza d’animo*, es decir, de la concentración pausada en el objeto como aprehensión, una sumisión pasiva cuyas bases se asientan en la experiencia, siguiendo la idea aristotélica.

Pero el germen del gran cambio se produjo en el barroco tardío, y cuando ocurrió, como sostiene Tatarikiewicz, *fue con venganza*<sup>21</sup>. Hasta entonces las preocupaciones estéticas se centraban, principalmente, en términos de definición de la belleza, de la facultad perceptiva y de los sentimientos de agrado o beldad pero siempre desde un enfoque netamente racionalista. Así, cuando Gian Vincenzo Gravina, en 1708, identificó la respuesta a la belleza por parte del individuo como un *estado de euforia que se encuentra al borde del frenesí* (delirio) como cuando “la gente sueña con los ojos abiertos”<sup>22</sup>, acabó con la unanimidad de la comprensión racional de las experiencias estéticas dando paso definitivo a las emociones irracionales<sup>23</sup> que rigieron gran parte de la estética de la Ilustración.

Así bien, hasta principios del siglo XVIII, las cuestiones de tradición estética (desde el *espectador* de Pitágoras, la *belleza ideal* de Platón, la *experimentación y aprehensión* de Aristóteles y después de Aquino, hasta la *lentezza* de Alberti o el *delirio* de Gravina) estaban limitadas a qué se deben las experiencias de las emociones (cuales son las facultades o actitudes necesarias). Con la entrada de la Ilustración se amplió al cómo han de definirse tales emociones, puesto que hasta entonces esa pregunta tenía una respuesta sencilla: la experiencia estética (la emoción estética) era la experiencia de la belleza.

---

bien una ordenación a la facultad cognoscitiva, de manera que se llama “bueno” aquello que colma el deseo, mientras que “bello” se aplica a aquello cuya percepción misma complace. Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I-a II-ae, q.27 a 1 ad 3.

<sup>20</sup> Marsilio Ficino, *Commentarium in Plotini Enn.*, I.

<sup>21</sup> Tatarikiewicz, *Historia de seis ideas*, 354-5.

<sup>22</sup> Gian Vincenzo Gravina, *Della ragion poetica*, 1708.

<sup>23</sup> Platón ya había introducido el tema de la locura para explicar la esencia del arte pero en lo referido a la experiencia creativa, Gravina lo incluyó también para el receptor de la belleza, es decir, para la experiencia estética. Antes que él Molière en su *Critique de l’École des femmes* (1663) también se refirió a la primacía del sentimiento sobre la razón como modo de conocimiento: “*Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles et ne cherchons pas des raisonnements pour nous empêcher d’avoir du plaisir*”, aunque fue Gian Vincenzo Gravina quien finalmente plasmó esa intuición en una teoría estética entrado ya el siglo XVIII.

Locke, Shaftesbury, F.Hutcheson, y posteriormente Hume y Burke, anticiparon que la experiencia estética no sólo era una experiencia de "lo bello" sino también la experiencia de "lo emocional" y que aquello no siempre respondía a unas reglas de universalidad introduciendo, así, la respuesta subjetiva de estímulos objetivos<sup>24</sup>. Para Alexander Baumgarten, creador del término "estética" tal y como lo conocemos hoy día, la experiencia estética sí seguía siendo conocimiento, en el sentido de aprehensión, pero se trataba de un conocimiento exclusivamente sensual (*representatio sensitiva*) que llamó "oscuro"<sup>25</sup> introduciendo una dualidad nueva. Como resume Tatarkiewicz, *este concepto se acercaba a la tradición, pues daba cuenta del conocimiento de la experiencia estética pero en otro aspecto se apartaba de la tradición, pues aceptaba la idea de un conocimiento irracional*<sup>26</sup>. Aquello supuso un cambio importante que tuvo numerosos adeptos hasta la llegada de la obra Immanuel Kant.

En la *Crítica del Juicio*, Kant sintetizó el concepto inglés sobre la subjetividad del gusto estético y el concepto alemán de conocimiento irracional. Para él *el juicio del gusto no es cognoscitivo, y por tanto no es lógico, sino estético, lo que significa que su base solo puede ser subjetiva*<sup>27</sup>. Pese a que la experiencia estética no era para Kant un acto de cognición, se trata de algo más que mera experimentación de placer y que además, aún siendo subjetiva -individual y propia de cada observador-, aspiraba a una clase de universalidad bajo el razonamiento de la semejanza de las mentes humanas, es decir, un objeto que agrade a una persona muy posiblemente agradará a otras. Pero pocos años pasaron y la compleja, y paradójica según algunos autores, teoría de Kant fue remplazada por la de Schopenhauer mediante una fórmula más sencilla conocida como la *teoría de la contemplación*<sup>28</sup>. Según esta teoría, el individuo experimenta esta sensación cuando se centra en lo que tiene frente a él, abandonando la actitud normal y práctica hacia las cosas. Este estado de la mente, esta sumisión pasiva a los objetos la denominó como *contemplación o placer estético* y como "actitud estética" entrelazándola además dentro de un sistema metafísico: *la contemplación como consuelo de una voluntad incansable. El sujeto se convierte en una reflexión del objeto, desapareciendo en su conciencia la división en espectador y lo observado*<sup>29</sup>. Se retoma así la idea del *espectador*, de percepción pasiva y concentrada.

<sup>24</sup> El empirismo propio del siglo XVIII requería del tratamiento psicológico de las experiencias estéticas y como tal el tema de la subjetividad fue muy recurrente, sin embargo no todos los autores tenían opinión unánime al respecto. Así Shaftesbury consideraba que la belleza era una cualidad objetiva de los objetos, mientras Hutcheson opinaba que la belleza era una cualidad sensible, al igual que Hume que entendía el subjetivismo de modo extremo, en su obra *Sobre la norma del Gusto*, consideraba que la belleza no es una propiedad de los objetos en sí mismos, sino que existe sólo en la mente que la percibe. Por el contrario Burke opinaba que *la belleza no es una creación de nuestra razón, es en su mayor parte, alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana por medio de la intervención de los sentidos*.

<sup>25</sup> *Verworren* ( *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735, 115-6).

<sup>26</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*. 359.

<sup>27</sup> Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, 1790, parte I, cap. 1.

<sup>28</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 1819 (libro III, caps. 34, 37, 38).

<sup>29</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 361.

Si bien en los grandes sistemas filosóficos la *belleza* fue el principal concepto de la estética hasta la primera mitad del siglo XIX, en la segunda mitad la *experiencia estética* llegó a dominar la estética más aún que en la Ilustración<sup>30</sup>. En parte aquello se debió a que la estética se convirtió en tema predominante no sólo de la filosofía sino también de la psicología. A partir de las obras de Gustav T. Fechner se transformó en una ciencia empírica y experimental mediante la aplicación de métodos psicológicos y métricos, dando paso a la conocida como *estética experimental*. Durante los prolíficos siglos XIX y XX los estetas intentaron incluir ese nuevo y valioso material empírico en una teoría general de la estética.

Pese a los esfuerzos realizados, ninguna teoría estética resultó ser adecuada con lo que se dieron numerosas teorías como, por ejemplo, la *teoría hedonista* en la que la experiencia estética no es más que un sentimiento de placer (con filósofos como Jorge Santayana), las *teorías cognoscitivas* donde la experiencia estética no es más que un tipo de conocimiento (Benedetto Croce observó, por ejemplo, que la experiencia estética es una "intuición", una "síntesis espiritual", una ilustración de la mente, mientras que K. Fiedler fue aún más original afirmando que la mente halla en la experiencia estética del arte una explicación de la esencia del mundo visible), el *ilusionismo* donde las experiencias estéticas se producen en un mundo de ilusiones de imaginación, la *empatía* según la cual la experiencia estética tiene lugar únicamente cuando el sujeto transfiere su propia actividad al objeto, atribuyendo al objeto estético unas propiedades que no posee por sí mismo, o la *teoría de la contemplación* que, a diferencia del concepto de sumisión pasiva de Schopenhauer, entendía la contemplación activa pues incluía funciones mentales como la memoria al contemplar un cuadro. Esta última teoría tuvo varios corolarios interesantes como fueron la *teoría del aislamiento* (separación objeto-sujeto), la *teoría de la distancia psíquica* (nivel de atención consciente), la *teoría del desinterés* (carácter no práctico de la experiencia estética), la *psicología de la Gestalt* que explicaba la naturaleza holística de la experiencia estética o la *teoría de la euforia* que entiende la experiencia estética como algo puramente emocional eliminando todo elemento intelectual.

Por otra parte, estetas más recientes dudan de la existencia misma del sentimiento estético tal y como C.W. Valentine se refería en este sentido cuando decía que "no existe una única emoción que podamos catalogar como emoción estética"<sup>31</sup>, considerando así que lo que determina la experiencia estética es la unión armoniosa de una serie de sentimientos diferentes junto con una cierta actitud mental. Posiblemente esta idea fue la que llevó al artista conceptual Robert Morris a manifestar que la diferencia entre una experiencia estética y una moral era de tipo cuantitativa y no cualitativa<sup>32</sup>.

Como se ha podido observar, las diversas teorías formuladas en los últimos cien años han sido extremas y, en muchas ocasiones, antagónicas lo ha provocado el fracaso de cualquier intento de reconciliación entre ellas. Actualmente, sobre todo

---

<sup>30</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 362.

<sup>31</sup> C.W. Valentine, *The Experimental Psychology of Beauty*, 1962, 9.

<sup>32</sup> M. Tucker, *Robert Morris*, 1970.

desde el marco más complejo y pluralista de teorías alternativas, existen intentos de acercamiento hacia una teoría global. Una de ellas es la propuesta por Roman Ingarden que explica el carácter diverso de la experiencia estética relacionada con el tiempo. Así bien propone una teoría según la cual la experiencia estética se constituye de tres etapas; la primera tiene un carácter de excitación, de lo que él denomina "emoción inicial" -actitud emocional-, la segunda etapa ocurre cuando, una vez captado el interés por el objeto, se centra la atención en él –contemplación- y la tercera etapa se produce con la "aprehensión concentrada" en la que el observador se enfrenta al objeto que ha creado estableciéndose una relación emocional. De tal manera que la experiencia estética se da de un modo sucesivo en el tiempo: la pura excitación por parte del observador –irracional-, la formación del objeto por el sujeto –racional-, y finalmente la experiencia perceptiva del objeto. Las dos primeras etapas son de carácter más emocional y dinámico, es decir más activo, y la tercera se acerca más al carácter contemplativo ante el estímulo.

Otro concepto pluralista contemporáneo propuesto por, entre otros, Wladyslaw Tatarkiewicz, es que existen experiencias estéticas de diferentes tipos<sup>33</sup>. El concepto propone que ambas experiencias son de carácter activo y pasivo, dándose todas en el concepto común de la experiencia estética. Si bien en la teoría de Ingarden la experiencia estética es sucesivamente concentración y ensueño, la segunda teoría puede tratarse de un compuesto de concentración y ensueño o bien ser solo ensueño o solo contemplación.

En suma, a lo largo de este breve revisión, el concepto de la experiencia estética se configura como general e indeterminado y, posiblemente, solo mediante la descripción aportada por teorías alternativas se pueda aprehender. Esto se debe a que la actitud estética es de naturaleza dual: comprende experiencias de carácter pasivo (estado de contemplación y paz) y experiencias de carácter activo (estado de intensa emoción), experiencias racionales (que tienden a la universalidad) e irracionales (propias de un "je ne sais quoi"), experiencias que pasan de ser sobrio intelectualismo a antiintelectualismo poético, experiencias explicadas por la memoria y experiencias explicadas por la intuición. En definitiva, experiencias todas ellas que provocan un placer desinteresado, un placer estético, que se producen en esa indeterminado estado regido entre la *contemplación* y el *ensueño*.

Por tanto, la experiencia estética es un concepto que ha llegado a nuestros días fruto de una amplia tradición estética cuyas ideas se han ido reformulando a lo largo de, al menos, dos mil años. Y no hay que olvidar, además, que muchas de esas ideas acerca de "lo bello", aunque actualmente descartadas por parte de la estética moderna, quedan presentes en la cultura popular y en el imaginario colectivo. Ya que, después de todo, en la percepción de la belleza de los objetos, personas, paisajes o simplemente "cosas", sigue estando el rastro inherente de la actitud pitagórica del "espectador" activo, es decir, la del *espectador consciente*.

---

<sup>33</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie* (Drukarnia: St. Niemiry Syn) 1935.

### 1.3 Cómo cualificar “lo bello” en la ciudad: el símil de los siete colores

Cuando en 1984 Bill Fontana presentó su instalación sonora *Trenes Lejanos* en el histórico solar de la *Anhalter Bahnhof* del centro de Berlín y enterró ocho potentes altavoces frente a los restos ruinosos de la que fuera la estación más grande de la Alemania nazi (figura 2), posiblemente no pensaba en absoluto en la belleza. Sin embargo el sonido de aquellos potentes altavoces reproduciendo la concurrida estación de Colonia sobre un descampado ahora inerte provocaban una gélida atmósfera de emoción y recuerdos lejanos de una ciudad aún sin dividir. Cabe ahora preguntarse si aquella enorme fuerza sugestiva y efímera que actuaba sobre los espectadores tenía algo que ver con lo sutil, lo sublime o lo bello.

Y es que, en efecto, el carácter de la belleza es muy diverso, incluso según algunos autores es tan diverso como factores haya<sup>34</sup>, y comprende no sólo objetos, personas o paisajes bellos sino que incluso puede suponerse que *su belleza sea de diversos tipos*<sup>35</sup>. Aunque, si bien a lo largo de la historia se han encontrado loables distinciones entre la belleza de la naturaleza y belleza diferente del arte, la belleza musical y la de las artes visuales, o la belleza de las formas reales y la belleza de las formas abstractas, en la historia de la estética ha habido pocos intentos por clasificar la belleza, y cuando los ha habido se trataban de la misma división pero con diferente nombre. Como por ejemplo, cuando Charles Perrault en el siglo XVIII separó la belleza necesaria de la contingente, o como cuando Henry Home diferenció la *belleza relativa* de la *absoluta*, o cuando años más tarde en el XIX Gustav Theodor Fechner dividió la *belleza propiamente dicha* de la *belleza asociada*. Por otra parte, en la historia de la estética puede encontrarse cierta variedad de belleza, como pudiera ser la agudeza, la gracia o la elegancia, que no ha sido incluida en ninguna clasificación regular. Según Wladyslaw Tatarkiewicz, la diferencia que existe entre estas vagas variedades de belleza y la clasificación regular de la belleza puede *aclararse aún más comparándola con los colores*, y expone así:

*"(...) disponemos de una serie de divisiones regulares de los colores de acuerdo con un principio dado: una división en siete colores del arco iris, divisiones en colores puros y mixtos, simples y complejos, saturados y no-saturados. Además disponemos de colores individuales, como por ejemplo el escarlata, púrpura, carmesí y coral, imposibles de reunir en un sistema y, habiendo hecho tal cosa, abarcar todo el universo de los colores. Algo parecido sucede con la belleza: utilizamos sus divisiones, por ejemplo sensual y mental, pero separamos también sus variedades, por ejemplo la gracia o la agudeza."*<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Autores como L.N. Stolovich (1959) entendía que existían tantas categorías estéticas como relaciones entre los factores ideales y reales. En una línea parecida, J.S. Moore (1948) proponía en su texto *The Sublime* que existen tantas categorías como tipos de armonía-mente y objeto.

<sup>35</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 185.

<sup>36</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 186.

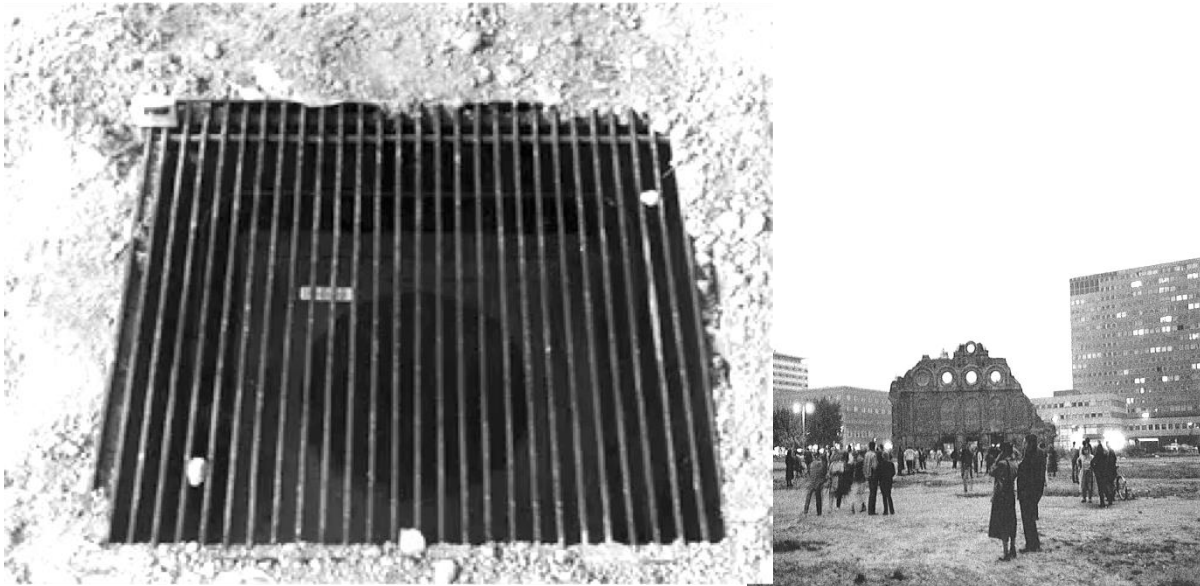


Figura 2: Bill Fontana, *Trenes lejanos*, Berlín, Alemania, 1984.  
Fuente: resoundings.org

Así pues, desde la época antigua ha habido una preocupación por clasificar la belleza en categorías. En Grecia, por ejemplo, éstas eran clasificadas como la belleza geométrica de las formas, el afinamiento o la belleza subjetivamente condicionada. En Roma adquirió forma, gracias a los retóricos, la elocuencia superior, *sublimis*. En el latín medieval también se encuentran muchos términos para referirse a las variedades de belleza: "pulcher", "bellus", "decor", "excellens", "exquisitus", "mirabilis", "delectabilis", "preciosus", "magnificus" o "gratus". Posteriormente, en el Renacimiento se valoró especialmente la gracia, mientras que en el Manierismo era la agudeza y luego, en la estética académica del siglo XVII, el decoro. Al igual que el símil de los colores que proponía Tatarkiewicz, también ha habido categorías individuales que han sido estudiadas por escritores individuales como la categoría de *utilidad* para Durero o la de *novedad* en Vincenzo Galilei<sup>37</sup>.

En otras ocasiones la lista era más modesta como la tripartita propuesta por Joseph Addison compuesta de "lo grande", "lo raro" y "lo bello" o el binomio "belleza" y "sublimidad" propuesto años más tarde por Edmund Burke. Pero hasta Kant, que fue quien preparó el proceso de inclusión del término categoría en la estética, las variedades de belleza más que estar reunidas en un sistema se trataron principalmente por separado. No obstante, es fácil observar como todos ellos consideraron que la belleza es un concepto supraordenado<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> " Los músicos de nuestra época, igual que los epicúreos, pensaban que la novedad era superior a todo, pues ello proporciona placer en los sentidos." Vincenzo Galilei, *Diálogo*, 1581.

<sup>38</sup> Así por ejemplo Addison escribió que algunos poemas son bellos debido a su sublimidad, otros por su delicadeza, y otros por su naturalidad.



Así, ya en el siglo XIX, aparecieron inventarios de categorías estéticas más extensos como el propuesto por Friedrich Theodor Vischer que distinguió entre las cosas trágicas, bellas, sublimes, patéticas, maravillosas, cómicas, grotescas, encantadoras, agraciadas y bonitas. Tras él, el esteta francés C. Lalo distinguió nueve categorías: bello, magnífico, agraciado, sublime, trágico, dramático, divertido, cómico, humorístico<sup>39</sup>. Posteriormente, otro esteta francés, Etienne Souriau<sup>40</sup> añadió las siguientes: lo elegíaco, patético, fantástico, pintoresco, poético, grotesco, melodramático, heroico, nobles, lírico. J.S. Moore<sup>41</sup> distinguió seis categorías, la belleza -una armonía completa- y las armonías parciales sublimidad, magnificencia, bonito, pintoresco y monumentalidad.

Más recientemente, Anne Souriau<sup>42</sup> termina concluyendo que resulta imposible clasificar las categorías sistemáticamente en una lista definitiva argumentado que se trata de un dominio ilimitado puesto que depende de la actividad creadora de los artistas y de las reflexiones de los estetas.

En cualquier caso, este breve repaso por la historia de las categorías estéticas deja claro que estas tratan de *variedades*, algunas de ellas además propias más bien del habla cotidiana que académica -como ocurre por ejemplo con el concepto bonito<sup>43</sup>-, que como *tipos* de belleza, puesto que, como se ha venido diciendo, la belleza es un concepto supraordenado. Por otra parte, algunas categorías listadas evidencian posturas sin fundamento como puede ser la fealdad como categoría independiente. Ya que, si bien es cierto que la reacción a la fealdad es una reacción estética (en ocasiones tan fuerte como pudiera ser la reacción a la belleza) se trata de la misma categoría en una estructura bipolar (de ser una categoría distinta, habría que pensar que, por ejemplo, la ausencia de sublimidad o de gracia sean también categorías independientes).

En suma, conscientes de la complejidad que supone adentrarse en los juicios subjetivos y valorativos de la calidad del paisaje urbano para una sociedad, como la actual, altamente desvinculada de su medio habitado, a continuación se desarrolla una revisión teórica sobre el papel de la belleza en su concepción amplia (*sensu largo*) en el espacio público y en la creación de ciudades en paralelo con las diversas conceptualizaciones y mutaciones del concepto académico, recogiendo un amplio periodo que abarca desde finales de la Edad Media hasta la época contemporánea.

Con una clara intención de evidenciar la ciudad como testigo cultural, es decir, la "crónica de piedra"<sup>44</sup> a la que Victor Hugo se refería en *Notre-Dame de Paris*, la breve revisión diacrónica se sistematiza en un "espacio de pensamiento" entorno a

<sup>39</sup> Charles Lalo, *Notions d'Esthétique* ( Paris: Presses Universitaires de France, 1925).

<sup>40</sup> E. Souriau, *La correspondance des arts* (Paris: Flammarion,1947).

<sup>41</sup> Jared S. Moore, "The sublime, and other subordinate esthetic concepts", *The Journal of Philosophy*, vol. 45, n 2 (1948): 42-47.

<sup>42</sup> Anne Souriau, "La notion de catégorie esthétique", *Rev. Esthét*, vol. 19 (1966): 225-242.

<sup>43</sup> Tatkiewicz define bonito como propio del habla cotidiana y referido a una cosa que, a pesar de su trivialidad, es agradable por su forma externa.

<sup>44</sup> "Ce n'étais pas alors seulement une belle ville; c'était une ville homogène, un produit architectural et historique du Moyen Age, une chronique de pierre." Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1832.

7 de las variedades de belleza definidas por Tatarkiewicz como son la *aptitud*, el *ornamento*, la *atracción*, la *gracia*, la *sutilidad*, la *sublimidad* y el concepto de *belleza dual* mediante ejemplos históricos narrativos del espacio público (principalmente de plazas).

## 2 APTITUD: LA CONGRUENCIA FORMAL Y LA ADECUACIÓN A UN FIN

*"La belleza es la promesa de la función."*<sup>45</sup>  
Horatio Greenough

Aunque la *aptitud* como categoría estética ha ido cambiando a lo largo de los siglos, principalmente en lo referido a su terminología, hoy en día se entiende, desde la estética académica, como lo relativo a la adecuación, conveniencia, finalidad y funcionalidad, es decir como *la cualidad de ciertas artes y la causa del placer que se haya en ellas*<sup>46</sup>.

Desde los inicios de la filosofía se ha pensado que la *aptitud* es una variedad de la belleza, así bien los griegos la denominaron *πρεπον*, los romanos *decorum*, en el latín medieval utilizaron frecuentemente el nombre de *aptum*, volviendo a utilizar *decorum* en el Renacimiento y los franceses del siglo XVII *bienséance*. Pese a que la terminología ha ido variando hasta nuestros tiempos, el concepto de belleza como aptitud de las cosas respecto a la tarea que se proyecta que cumplan (el fin al que sirven) ha estado presente de una forma u otra tanto en la estética académica como en la cultura popular, aunque esto ha ocurrido con cierto dualismo. Dicho dualismo depende, principalmente, del modo en que se entienda la belleza: de un modo amplio o de un modo limitado.

Así bien, Sócrates puede parecer contradictorio cuando distingue, en la *Memorabilia* (III.8.4) de Jerofonte, entre lo bello en sí mismo y lo bello que se adecúa a un fin, aunque en el fondo distinguía entre la aptitud como belleza (si esta se entiende como a todo lo que resulta agradable) y la aptitud como oposición a la belleza (si esta se entiende como la belleza pura de la forma). Más tarde San Agustín también incluye la aptitud en el debate estético con su obra *De pulchro et apto* y, al igual que Isidoro de Sevilla, distingue la belleza de la aptitud en el sentido más limitado (*"El ornamento se basa en la belleza o en la aptitud"*<sup>47</sup>). Dicha formulación de aptitud y belleza fue asumida también por los escolásticos hasta la llegada de Ulrico de Estrasburgo quien vuelve al concepto de la belleza en sentido amplio como formulación incluyente de la belleza en el sentido más limitado (*pulchrum*) y la aptitud (*aptum*), como una *"communis ad pulchrum et aptum"*<sup>48</sup>. Poco después, la predilección por la *concinnitas* (la belleza de la forma o la belleza de la perfecta proporción) que alcanzó su culmen en el Renacimiento, hizo que el

<sup>45</sup> Horatio Greenough, *Form and Function*, 1851.

<sup>46</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 192.

<sup>47</sup> Isidoro de Sevilla, *Sententiae*, I. 8.18, ca. 634.

<sup>48</sup> Ulrich de Estrasburgo, *De pulchro*, en *Summa*, 1248-1277.

concepto de aptitud descendiera a un rol secundario en el debate estético, aún estando presente en autores como Alberti cuando condiciona explícitamente la belleza en un edificio si este responde al fin que aspira. En el clasicismo francés del siglo XVII, el concepto de aptitud da un giro, al enfatizar en el sentido social de la aptitud. No se trataba ya de que los objetos u edificios se adecuaran a un uso determinado sino que las cualidades del hombre se adecuaran a su categoría social, aportando al debate términos como “*convenance*”, “*justesse*” y, principalmente “*bienséance*”<sup>49</sup>.

La vuelta al concepto de aptitud como utilidad en el sentido griego<sup>50</sup> se produce durante la Ilustración principalmente en Inglaterra. Hume afirma que *la belleza de muchas obras humanas tiene su origen en la utilidad y en la adecuación al fin al que aspiran*<sup>51</sup>, Adam Smith escribe que *la efectividad de cualquier sistema o máquina al producir el fin para el que fueron diseñados, confiere belleza al objeto en su totalidad*<sup>52</sup>. Archibald Alison, en la misma línea, dice que *no existe forma alguna que no sea bella si se adecúa perfectamente a su fin*<sup>53</sup>. Y otros autores, como Henry Home, vuelven a distinguir belleza propia de la forma y belleza gracias a la utilidad, *un objeto que carezca de belleza propia adquiere su belleza de la utilidad*<sup>54</sup>.

Más recientemente, pensadores como el filósofo anglo-indio Ananda Coomaraswamy pone el acento de nuevo sobre la vinculación existente entre belleza y uso cuando dice que:

*“ una catedral no es en sí misma más hermosa que un aeroplano (...) ni un himno lo es más que una ecuación matemática (...) Una buena espada no es más bella que un bisturí bien acabado, aunque la una está hecha para dar muerte y el otro para curar. Las obras de arte sólo son bellas o no en sí mismas en la medida en que sirven para su cometido.”*<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Según el Dictionnaire de l'Académie Française, edición de 1787, la “*bienséance*” se define como la conveniencia de lo que se dice, de lo que se hace con respecto a la edad, al género, al tiempo o al lugar.

<sup>50</sup> Edward de Zurko, *Origins of Functional Theory* ( Nueva York: 1957).

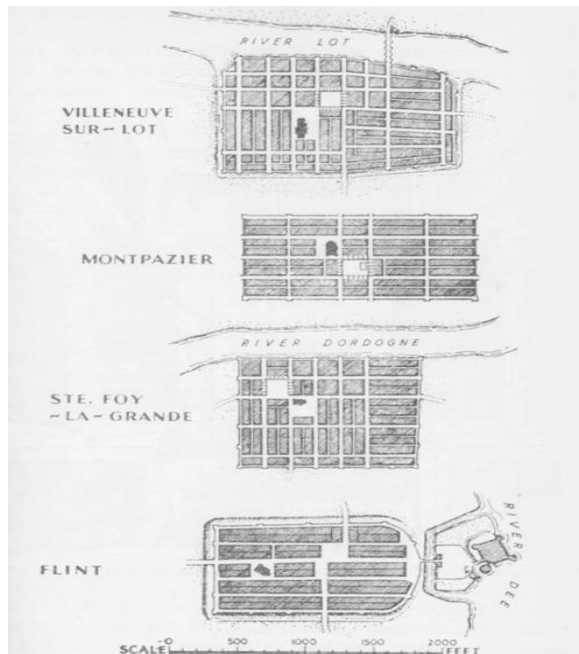
<sup>51</sup> David Hume, *Tratado*, vol. II, 1739.

<sup>52</sup> Adam Smith, *Of the Beauty wich the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, 1759, parte IV, cap. I.

<sup>53</sup> Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Tastes*, 1790.

<sup>54</sup> Henry Home, *Elements of Criticism*, 1762.

<sup>55</sup> Ananda Coomaraswamy, *Sobre la doctrina tradicional del arte* (Palma: Editorial Olañeta, 2001), 75.



Las bastides francesas que a diferencia de las galesas normalmente no contaban con la protección de un castillo, estaban defendidas por una muralla y un foso ( bastide en provenzal se asemeja al significado de plaza fuerte) y son el caso más conocido de "urbanismo" medieval planificado.

Se asentaban en un área rectangular o cuadrada que a su vez se dividía en parcelas de igual tamaño, que, a diferencia de otros asentamientos medievales (con formas radiales o en estrella) que no podrían haber derivado en crecimientos radioconcéntricos.

Figura 3. Planos de *Bastides*<sup>56</sup> francesas

Fuente: Cecil Stewart (A Prospect of Cities: Being Studies Towards a History of Town Planning, 1952).

Pero no sólo en el pensamiento filosófico sino también en la ciudad encontramos ejemplos donde la *aptitud*, entendida como congruencia formal y adecuación a un fin, ha sido una herramienta de proyección de la forma urbana, ya sea con intención estética o sin ella. Así, por ejemplo, uno de los casos más notables en la construcción de ciudades medievales según principios de rigor y aptitud formal y organizativa son las bastidas (figura 3).

En estas nuevas ciudadelas de eminente carácter defensivo, el fundador, normalmente perteneciente a la nobleza, se ocupaba de proveer el emplazamiento y las murallas dejando a sus ocupantes la responsabilidad de la construcción de sus propias casas a nivel individual y de la iglesia y el ayuntamiento a nivel colectivo.

Entorno a estos dos edificios surgían las dos plazas públicas de la ciudadela que normalmente correspondían al espacio vacío de una de las parcelas adyacentes que constituían el verdadero foco neurálgico del asentamiento. La cesión de cada parcela estaba condicionada a la construcción de la casa ocupando la totalidad del frente de fachada dando lugar a la imagen urbana tan característica de estas ciudadelas. No obstante sería erróneo suponer, como constata Morris, que *este hecho correspondiera a consideraciones de orden estético; es más probable que obedeciera a necesidades de carácter defensivo*<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> En estas ciudades de gran rigor geométrico, que comenzaron a surgir a partir del siglo XIII, está el esbozo de la urbanística hispanoamericana. Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1968), 106-7.

<sup>57</sup> A.E.L. Morris, *Historia de la forma urbana* (Barcelona, 1984), 133.

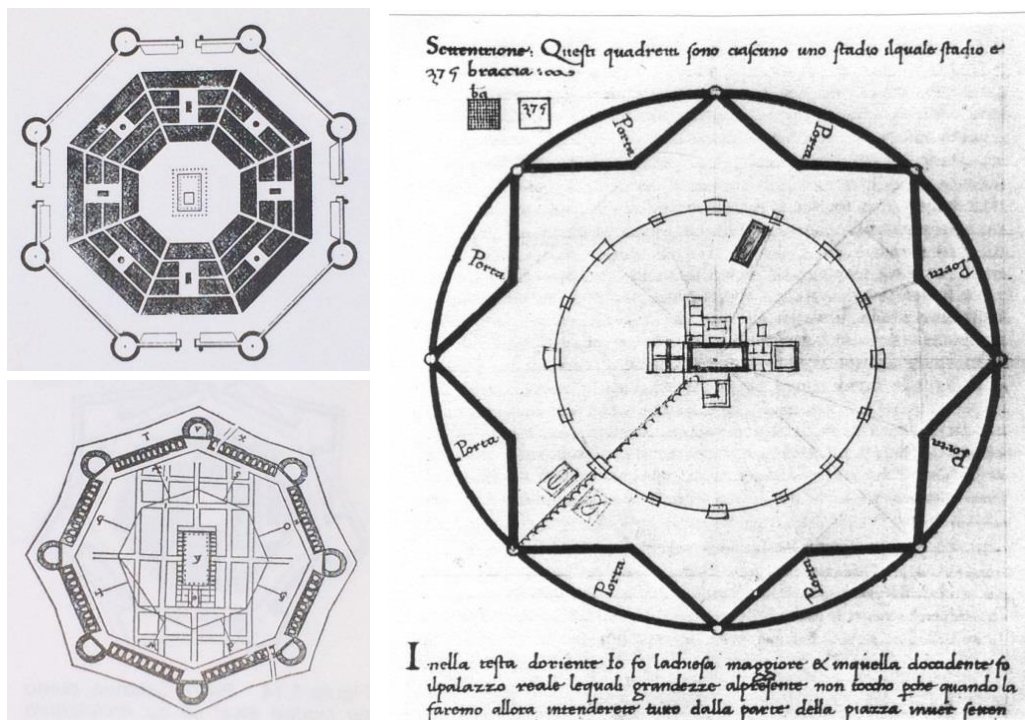


Figura 4. Izquierda arriba: plano de la Ciudad Ideal descrita por Viruvio. Izquierda abajo: plano de la Ciudad Ideal por Danueli Barbaro. Derecha: Plano de Sforzinda<sup>58</sup>.

Fuente: Filarete, C.A. 1460-64.

Poco tiempo después y a diferencia de las bastidas, consideradas hoy un monumento cuya dimensiones estéticas y semióticas son muy valoradas no solo por los historiadores sino por gran parte de la población<sup>59</sup>, se busca ya de manera explícita la idea de belleza en la imagen de la ciudad. *Firmitas, utilitas, venustas* constituyen los principios básicos para el nacimiento de la nueva ciudad, la ciudad-ideal del Renacimiento (figuras 4.1, 4.2 y 4.3). La idea de la belleza y la forma adecuada a un fin, tan experimentada tanto en el pensamiento escolástico como en la estética antigua, comienzan a ir de la mano también en el plano urbano. Surgen entonces, auspiciadas por las interpretaciones de los principios vitruvianos, ciudades donde los planos rectores no responden solo a características defensivas sino también a criterios de protección bioclimática – a los vientos principalmente- y de vida urbana entorno a plazas dedicadas fundamentalmente al comercio.

Aunque aquellas primeras ciudades regidas por los principios renacentistas pertenecieron principalmente al pensamiento utópico (salvo casos como Palmanova pocas fueron las ciudades que se llevaron a término), sentaron las bases para el debate iniciado por Camilo Sitte pero fundamentalmente desarrollado por

<sup>58</sup> Spiro Kostof, *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*. (Londres: A Bullfinch Press Book/Little, 1991).

<sup>59</sup> Patrick Fraysse, Gérard Régimbeau. *Signes et formes dans la revalorisation d'un modèle urbain du Sud-Ouest de la France: quand les bastides se refont un beauté*. 2007 Hal Id: hal 00606370. En: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00606370>.

planificadores urbanos de finales del siglo XIX y principios del XX como Ebenezer Howard y posteriormente Raymond Unwin. Estos reivindican una ciudad donde lo agradable, lo humano y, en definitiva, lo bello tenga cabida desde la congruencia formal del paisaje urbano. Este último en concreto expresa :

*"El profesor Lethaby ha dicho justamente: El arte consiste en hacer bien aquello que se debe hacer. Nosotros hemos hecho de una manera en cierto modo mezquina aquello que era necesario hacer, pero mucho de lo que hemos hecho ha carecido de la intuición, de la imaginación y de la generosidad de tratamiento que habría constituido la obra bien hecha, y es de este bien hacer de donde nace la belleza. Es la falta de belleza, de las cosas agradables de la vida, más que de ninguna otra cosa, lo que nos obliga a admitir que nuestro trabajo de construcción de la ciudad en el siglo pasado no se ha realizado adecuadamente."*<sup>60</sup>

Pero, si bien en el siglo XIX, el siglo de las máquinas y las fábricas, los avances tecnológicos alcanzan niveles nunca vistos hasta entonces y donde el concepto de la belleza utilitaria podía haberse extendido, en la sociedad occidental se produce una singular dicotomía: la *producción mecanizada no logra incluir la arquitectura ni el medio que el hombre habita*<sup>61</sup>.

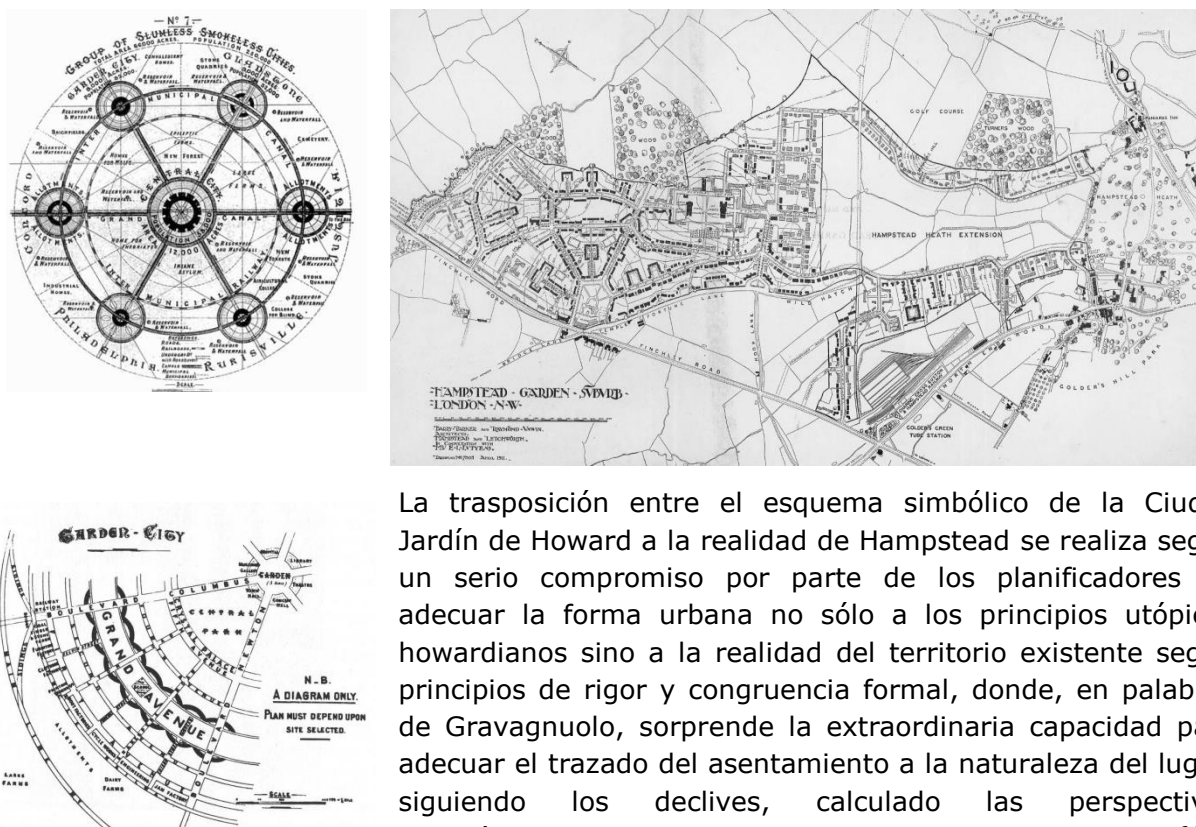
Así bien, no fue hasta finales del siglo cuando finalmente la arquitectura y por ende la ciudad, se supedita teórica y en la práctica a los principios del funcionalismo. La máquina se convierte en un modelo para el arte donde la máxima de Greenough " la belleza es la promesa de la función"<sup>62</sup> se constituye como uno de los principios de la arquitectura del cambio de siglo. La belleza es aptitud desbancando por completo del diseño urbano y arquitectónico cualquier otro debate. Referido a aquel tiempo Tatarkiewicz lo expresa de la forma siguiente: "*Los guerreros del funcionalismo del siglo XX- los arquitectos de la Bauhaus, Van de Velde y Le Corbusier- lucharon igualmente con la pluma; no solo construyeron funcionalmente, sino que lucharon por justificar teóricamente la idea que tenían de la belleza arquitectónica- y su causa pertenece no solo a la historia de la arquitectura, sino a la historia de las ideas. (...) Ninguna corriente, ningún periodo de la estética había atribuido tanta importancia al lema de la aptitud. En expresiones extremas toda belleza se reducía a ella. Podría haberse pensado que se había descubierto una estética definitiva, que al evolución de las ideas había llegado a su fin.*"<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Raymond Unwin. *La práctica del urbanismo: una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 13-14 .

<sup>61</sup> Al hilo de la mencionada dicotomía Schaefer enfatiza en como "la sociedad burguesa realizaba milagros en lo referente a la creación racional realizada por el hombre, la industria y el comercio, pero rodeándose de baratijas sin sentido con unos diseños ornamentados en exceso" ( H. Schaefer, *The Roots of Modern Design*, Londres, 1970), 161.

<sup>62</sup> Horatio Greenough, *Form and Function*, ( Berkeley: University of California Press, 1958).

<sup>63</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 195.



La trasposición entre el esquema simbólico de la Ciudad Jardín de Howard a la realidad de Hampstead se realiza según un serio compromiso por parte de los planificadores de adecuar la forma urbana no sólo a los principios utópicos howardianos sino a la realidad del territorio existente según principios de rigor y congruencia formal, donde, en palabras de Gravagnuolo, sorprende la extraordinaria capacidad para adecuar el trazado del asentamiento a la naturaleza del lugar, siguiendo los declives, calculado las perspectivas panorámicas, exaltando las vocaciones formales del topos<sup>64</sup>.

Figura 5. Diagramas Garden-City, Ebenezer Howard, 1902 y Hampstead Garden Suburb, Raymond Unwin y Barry Parker, 1906.

Fuente: Cornell University, Ithaca, New York y Oxford & Londres Building Company.

Pero aquella convicción de que las formas proyectadas desde la funcionalidad pura poseen un “valor eterno” comienza a derrumbarse durante los años 20-30 del siglo pasado principalmente debido a dos causas. La primera porque demostró ser un axioma ilusorio: la necesidad de innovación y evolución tanto de las formas y nuevos materiales como de las ideas provoca una preferencia por la liberación de todo dogma, incluso del dogma del funcionalismo, puesto que estos, en cierto modo, restringen la invención, la imaginación o la creatividad. Así Max Bill decía: “Si atribuimos una importancia particular a la belleza de las cosas, es porque a la larga, y en el sentido estricto del término, la funcionalidad pura no nos es de ninguna utilidad.”<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Benedetto Gravagnuolo, *Historia del Urbanismo en Europa* (Madrid: Akal, 1998), 121.

<sup>65</sup> “Belleza de la función, belleza como función”, Conferencia impartida por Max Bill en 1948 traducido del alemán “*schönheit aus funktion und als funktion*” publicado en *Werk*, Zurich, vol. 36, no 8, 1949, 272-274.



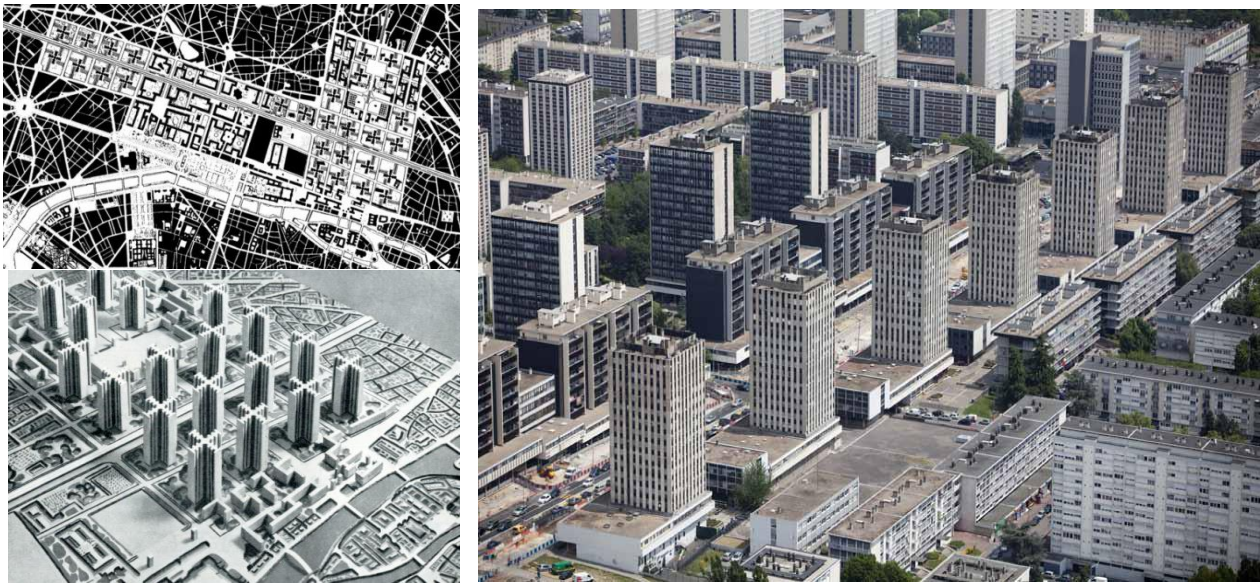


Figura 6. Izquierda: "Plan Voisin" para París, Le Corbusier, 1925. Derecha: Sarcelles, Ciudad al norte de París (vista aérea del barrio de "Lochères" en la actualidad, 2015).

Fuente: Izquierda: Fundación Le Corbusier . Derecha: Le Parisien.

En contraposición a la Ciudad Jardín, donde como expone José Fariña una de las bestias negras es el tema de las densidades<sup>66</sup>, desde el funcionalismo se propone un modelo de ciudad eficiente en la que "comprimir en una aglomeración de extrusiones verticales en un emplazamiento limitado" depurando lo sobresaturado, dejando solo lo esencial, práctico y funcional. Sin embargo, la experiencia urbana hace que hoy sepamos que parámetros aparentemente saludables y aptos derivados de los primeros CIAM, como sol, espacialidad y verde no resultan suficientes para proyectar la ciudad, confinando así a los habitantes a un grado de insatisfacción que deriva en importantes patologías psicológicas y médicas como la denominada "sarcellite"<sup>67</sup>. En suma, la categoría estética de aptitud, entendida como congruencia formal y adecuación a un fin, en estos casos de ciudad o suburbio, cuya forma responde a una cierta congruencia formal según los preceptos funcionalistas, no cumple con el fin al que sirve: la ciudad deja de ser lugar de convivencia y libertad para convertirse en un espacio percibido como jaula<sup>68</sup> en la que el desarrollarse como ser humano (social) resulta difícil.

<sup>66</sup> José Fariña, "Sir Raymon Unwin: "La práctica del urbanismo"", *El blog de José Fariña, Urbanismo, Territorio y Paisaje*, 10 de noviembre de 2008, <https://elblogdefarina.blogspot.com.es/2008/11/sir-raymon-unwin-la-prctica-del.html>.

<sup>67</sup> Claude Mezrahi en su libro "*Regards et témoignages sur Sarcelles*", describió los síntomas como manifestaciones alérgicas y depresivas, estados ansiosos e hiperactivos que llevaban en ocasiones hasta incluso el suicidio, actitudes que desembocaban en alcoholismo, tabaquismo y utilización abusiva de tranquilizantes. A partir de los años 60, las patologías descritas en los habitantes de estos nuevos barrios se les denominó con el neologismo de "la sarcellite", siendo de aplicación no sólo en el entorno de Sarcelles sino también para el resto de *grands ensembles* franceses.

<sup>68</sup> *Le Parisien*, a raíz de la problemática surgida en Francia por entorno a la insatisfacción ciudadana en los *grands ensembles*, lo describía de la siguiente manera: " las primeras víctimas fueron las mujeres, más concretamente las madres de familia que sufrían al quedarse en un espacio de vidrio y hormigón *sin alma y sin vida* durante el día: sus maridos se marchaban a trabajar, el vacío era una monotonía que les daba miedo". Val-D'Oise, " *La "sarcellite", maladie locale*", *Le Parisien*, 30 de Julio de 2004.



La segunda causa del fin del reinado del funcionalismo tiene que ver una ausencia notable en la época de la máquina: el anhelo de lo humano. Tanto desde el mundo de la arquitectura como del urbanismo surgen fuertes críticas al modelo urbano basado en un funcionalismo puro, así Unwin enfatiza en la importancia de lo emocional y no solo de lo funcional en el diseño de la ciudad:

*"Por importantes que sean todas estas previsiones para las necesidades materiales y las condiciones higiénicas de la vida humana, no resultan suficientes. Es indispensable el toque vivificante del arte que les dará plenitud y aumentará diez veces su valor; es indispensable precisamente aquel tratamiento imaginativo que pueda transformar el conjunto."*<sup>69</sup>

Actualmente, la belleza como aptitud sigue presente como valor en la ciudad pero cuando incluye no sólo la *congruencia formal* sino también el *fin al que sirve*. Es decir, el satisfacer a los ciudadanos tanto en los aspectos meramente prácticos en cuanto al uso de la ciudad –servicios generales, comunicaciones, etc.- como en las *necesidades o deseos del individuo* .

En este sentido, filósofos contemporáneos como Crispin Sartwell, rebate el postulado de Coomaraswamy respecto a la belleza sólo en la correspondencia con su uso cuando dice que "a veces la belleza excede abrumadoramente un uso cualquiera, y aunque una espada sea útil para matar puede ser hermosa" y prosigue, "estamos rodeados de un mundo de artefactos diseñados para satisfacer deseos. Si estos objetos están fabricados con precisión y cuidado -sean edificios, muebles, recipientes o herramientas- nos parecen hermosos porque *nos ayudan a satisfacer los deseos*"<sup>70</sup>.

En definitiva, ya sea desde una concepción de la belleza en sentido amplio o en sentido limitado, tras el breve repaso a los datos históricos presentados se puede concluir al menos dos hechos. En primer lugar que la aptitud es una de las formas de la belleza desde tiempos antiguos en la ciudad, y en segundo lugar que para que esta tenga lugar en la travesía estética del paisaje urbano ha de entenderse como el resultado de dos factores: la *congruencia formal* y la *adecuación a un fin* (de lo humano). Es ahora cuando surgen las preguntas: ¿reside en la corrección formal la esencia de lo bello en la ciudad?, ¿es el hecho de que un espacio urbano haya sido diseñado y ejecutado con precisión lo que hace que sea considerado como bello?, ¿cuál es, por tanto, el rol de la congruencia entre forma y uso en la travesía estética del paisaje urbano?, ¿es necesario que una plaza esté cuidada, al hilo de las reflexiones de Sartwell, para que sea agradable?, ¿y para que sea bella?

---

<sup>69</sup> Raymond Unwin, *La práctica del urbanismo*, 13.

<sup>70</sup> Crispin Sartwell, *Los seis nombres de la belleza* (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 32.

### 3 ORNAMENTO: *HORROR VACUI* VERSUS *AMOR VACUI*

*"La belleza se entiende de dos modos: existe una belleza de la naturaleza, y otra adventicia (adventizia), que significa que algunos cuerpos son bellos por naturaleza y la disposición de sus miembros y colores, mientras que otros son bellos por los esfuerzos que han sido realizados en ellos."*<sup>71</sup>  
Gian Trissino, 1592

En las creaciones humanas, se distinguen a menudo dos componentes: la estructura y el ornamento<sup>72</sup>, es decir, la estructura y la decoración. En algunos periodos de la historia esta oposición (con fuerte presencia tanto en arquitectura como en otras disciplinas artísticas ligadas al diseño) se ha mantenido un equilibrio entre ambos, en otros periodos ha primado la estructura sobre el ornamento, mientras que otras veces se ha sentido una especial preferencia por el ornamento.

Ya desde la Edad Media a estos dos valores estéticos se les confiere una terminología propia. Así bien los escolásticos denominan a la belleza de la estructura "*formositas*" (derivado de forma) y también "*compositio*", mientras que para la belleza del ornamento emplean "*ormamentum*" u "*ornatos*", así como "*venustas*" en el sentido ornamental y decorativo. Durante el Renacimiento temprano se retienen las categorías de estructura y ornamento separadas como cuando poetas como Boccaccio hablan de "*componunt et ornant*" o Alberti que distingue entre *pulchritudo* y *ornamentum* (o *bellezza* y *ornamento*), enfatizando en como este último es *complementum* de la belleza. En esta misma línea un siglo más tarde, Gian Trissino explica la distinción entre ambos debido a que algunos poemas son bellos por "*la correspondencia de le membre e dei colori*" mientras que otros lo son por "*ornamento extrínseco*". Es decir existe una belleza debida a la naturaleza y otra debida a los esfuerzos puestos en ellos por el hombre, a esta última, el ornamento, la denomina *belleza adventicia*.

En este sentido, Alberti explica la naturaleza de los edificios según lo siguiente; *un edificio es un cierto tipo de cuerpo, tal que consta de proyecto y materia como los otros cuerpos, elementos que pertenecen, el uno, al ámbito de la inteligencia; el otro, al de la naturaleza. Y defiende que a aquel hemos de aplicar el intelecto y la elucubración, a este otro el aprovisionamiento y la selección; acciones ambas que, no obstante, hemos observado que no bastan por sí solas para el objetivo*<sup>73</sup>. Finalmente el poeta Torcuato Tasso escribe al respecto que una creación tiene derecho a una "*forma eccelente*" pero sin renunciar a "*vestirle con qué piu esquisiti ornamenta*"<sup>74</sup>. Así bien, hasta el Barroco, existe un cierto equilibrio en los pronunciamientos teóricos sobre estructura y ornamento, siendo ambos valores necesarios en la experiencia de la belleza, sin primacía notable de uno sobre otro.

<sup>71</sup> Gian Trissino, *La Poetica*, 1529, p.V.

<sup>72</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 198.

<sup>73</sup> Prólogo, traducción española citada, 60.

<sup>74</sup> Torcuato Tasso, *Discorsi*, 1569.

A mediados del Quattrocento, tras la caída de Constantinopla e influenciada Italia por el temor de invasión otomana, el Papa Pío II reconstruye su villa natal Corsignano en un entendido intento<sup>75</sup> por consolidar el tejido territorial de la Italia central.

El trazado trapezoidal de la plaza responde a la particular topografía existente y no tanto a una intención de focalidad. Para muchos autores, en este trazado está el germen de la plaza renacentista más venerada: la plaza del Campidoglio de Roma.

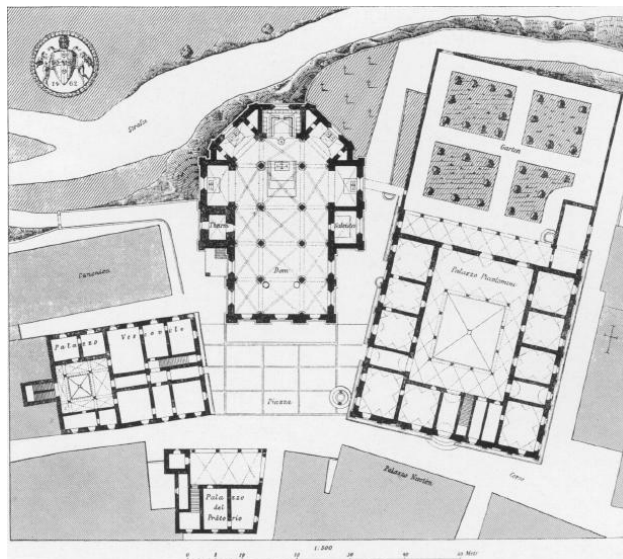


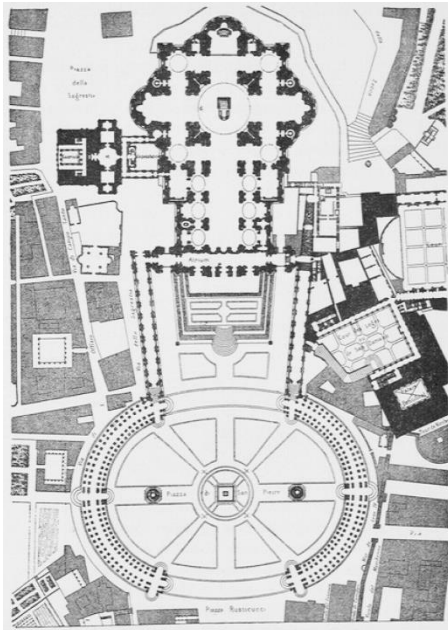
Figura 7. Pienza, Plaza de la Catedral.

Fuente: Giovannoni, *Questioni di Architettura*.

Referido a la imagen urbana en la Edad Media y en gran parte del Renacimiento, el valor estético de la estructura y el valor del ornamento son valores equilibrados al igual que ocurre en el plano teórico. Encontramos así ejemplos de espacios urbanos fundamentados en el mencionado equilibrio como la experiencia pionera de arquitectura y ciudad realizada en Pienza (figura 7). Pese a que el proyecto diseñado por Rossellino no se completó debido a la prematura muerte de Pío II, la plaza de Pienza con sus tres edificios ( la Iglesia, el palacio y la casa comunale), constituye según muchos autores<sup>76</sup> el primer signo del planeamiento urbanístico renacentista. En elle convergen parte de las ideas albertianas de arquitectura y urbanismo. Así, por ejemplo, la iglesia cuya fachada en forma de arco triunfal recuerda a los templos antiguos tiene, a pesar de las influencias goticistas de la época, un interior de paredes blancas y sin frescos siguiendo los principios establecidos en cuanto a decoración. El palacio Piccolomini también responde a criterios estéticos donde convergen estructura y decoración disponiendo los tres pisos de forma articulada mediante pilastras y entablamentos entre los cuales se distribuyen los vanos.

<sup>75</sup> Para muchos autores la transformación del pueblo de Corsignano en Pienza –que toma el nombre de Pío– no tiene otro sentido que el conmemorativo del Papa Pío II. En esta línea podemos encontrar citas como la de Alberti, coetáneo de Pío II, en su *De re aedificatoria* cuando dice, *¿y qué gobernante ha habido, entre los más importantes e inteligentes, que no haya considerado el arte de la construcción entre sus prioridades a la hora de dar fama a su nombre y a su recuerdo en la posteridad?*. Pero no debemos olvidar que la época de Pienza es también la época del Tratado Lodi (4 de abril de 1454) propulsor de la Liga Itálica ( 2 de marzo de 1455), que constituye un periodo de 40 años de relativa calma y concordia facilitando grandes avances y desarrollos del conocimiento humanista, y donde mantener la paz entre los diferentes territorios italianos se revela crucial.

<sup>76</sup> " Pienza was the first ideal city of the Renaissance to take on visible form" L.H.Heydenreich and Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1400-1600* (Baltimore, 1974),43.



En este dramatismo barroco de contrastes y claros oscuros en el que la arquitectura actúa de colosal escenografía, Bernini plantea dos plazas, la primera cercana a la Basílica de planta trapezoidal y la segunda de planta oval, quedando atrás ya las formas ideales del Renacimiento. Proyectó la plaza con un tercer brazo que nunca se llegó a construir, quería provocar en el espectador que se adentraba por las callejuelas intrincadas del borgo el efecto sorpresa al toparse con un gran esponjamiento urbano.

Este efecto se pierde definitivamente tras las demoliciones y la apertura de la Via della Conciliazione, ordenada en 1936 por Mussolini que partió en dos el tejido urbano acabando con el shock emocional que quería Bernini. Shock que tiene sus orígenes lejanos en el efecto de sorpresa de las plazas romanas Piazza Navona y la plaza del Panteón.

Figura 8. Plaza del Vaticano, San Pedro (dibujo de Camilo Sitte).

Fuente: Camilo Sitte, *Construcción de Ciudades según Principios Artísticos*, 1889.

La loggia de este palacio orientada al campo lo convierte en un híbrido de palacio urbano y villa, estableciendo una enriquecedora relación entre la ciudad y el campo. En efecto, todo el proyecto busca ese nexo ciudad-campo, edificios-naturaleza con cuya elección de emplazamiento en el territorio hace que sea fácilmente observable desde la plaza un paisaje urbano híbrido que se abre a la naturaleza por ambos lados de la catedral.

Aunque, si bien es al final del Renacimiento cuando se decide aumentar los elementos decorativos, es, en el Barroco donde belleza y ornamento encuentran su apogeo y donde impera un verdadero *horror vacui*<sup>77</sup> en la planificación urbana. Parte de la razón de este cambio, en cuanto a preferencias estéticas se refiere, se encuentra en las condiciones socio-políticas de la época, concretamente al cambio de modelo entre las ciudades-estado y el Estado-nación con su capital permanente. Chueca Goitia expresa al respecto que *después de haberse producido la nación como consecuencia de ese continuum campesino feudal de la Edad Media, la capital tiene que ser algo representativo; imagen y condensación de la realidad nacional*<sup>78</sup>. Recordemos que, hasta entonces, los cambios que se producen en la ciudad no son sustanciales, la ciudad del Renacimiento sigue *siendo la misma* y sigue teniendo la

<sup>77</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 197.

<sup>78</sup> Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, 18ª ed. ( Madrid: Alianza Editorial, 1968), 137.

*misma estructura* tal y como lo describe el historiador<sup>79</sup>. Y esa ciudad nueva, la ciudad absoluta, ha de *materializarse plásticamente en una forma visible*<sup>80</sup>.

*La ley, el orden y la uniformidad*, escribe Mumford, *son productos esenciales de la capital barroca*; la ley existe para confirmar el estatuto y asegurar la posición de las clases privilegiadas; el orden es un orden mecánico, que se basa no en la sangre, la vecindad o propósitos y afectos comunes, sino en la sumisión al principio regente; y en cuanto a la uniformidad, es la uniformidad de los burócratas, con sus archivos, sus expedientes y sus numerosos procedimientos para regular y sistematizar la percepción de impuestos<sup>81</sup>. Una de las formas de materializar tal propósito, es mediante un instrumento heredado del Renacimiento aunque sólo ahora puesto en valor en lo referido al trazado y a la composición de las ciudades: la perspectiva, la ciudad concebida como *vista*. Y es aquí donde el ornamento, en connivencia con los trazados estructurales de las alineaciones barrocas, encuentra su absoluto apogeo. La columnata de Bernini (figura 8), el palacio de Versalles, las plazas reales parisinas –Place Dauphine, Place Vendôme o la Plaza de la Concordia–, Nancy, Dresde o Aranjuez, cuyas escenografías tienen una marcada intención de expresar la exaltación del poder reinante, constituyen magníficos ejemplos en los que se muestra el mundo como *panorama*<sup>82</sup>, un panorama con buscados dramatismos logrados, principalmente, gracias al recurso del ornamento y los efectos de la perspectiva. En definitiva, la ciudad barroca se asemeja a un drama escénico ornamentado por lo que es, en incontables ocasiones, considerada bella; parte de esa belleza se debe, como decía Trissino dos siglos antes, a la belleza adventicia, a *los esfuerzos que han sido realizados en ella*.

Como reacción a las fuertes emociones estéticas de las escenografías barrocas, surge a partir de 1800 cierto rechazo al ornamento, principalmente debido a dos factores; la influencia de las excavaciones griegas y a los movimientos intelectuales que posteriormente dieron lugar a estilos artísticos y arquitectónicos como el *Biedermeier* en Europa central. Pero si bien el siglo XIX es un periodo en el que aumenta la repulsión por la decoración del neorrenacentismo y el neorrocó, el ornamento no se rechaza de forma unánime, sino más bien al contrario: tiene lugar, dice Tatarkiewicz, una *época de "estilos históricos"*, *siendo los ornamentos que existían en las reliquias del pasado más fáciles de imitar de lo que era la estructura del Renacimiento*<sup>83</sup>. Y no es hasta finales de ese siglo cuando se produce la pugna definitiva entre ornamento y estructura.

---

<sup>79</sup> "La ciudad sigue la misma y sigue siendo la misma estructura, se van transformando, por decirlo así, las fachadas, principalmente de los nobles y los príncipes, en lo que alienta un deseo de belleza y de imitación de la antigüedad." Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, 135.

<sup>80</sup> Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, 138.

<sup>81</sup> Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*, Vol. 11. Emecé, 1945.

<sup>82</sup> A este respecto Chueca Goitia sostiene que " el barroco constituye, ordena el mundo, como panorama. Por esta sencilla razón es por lo que tenía fatalmente que *descubrir el urbanismo como arte* y encontrar un instrumento que facilitara la posibilidad de crear el panorama donde antes no existía". Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, 146.

<sup>83</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 199.



Figura 9. Michaelerplatz, Viena, 2012.

Fuente: Gugerell.

El mítico edificio de Adolf Loos, la Sastrería Goldman & Salarsch, con el zócalo de las tres primeras plantas forrados en mármol y las cuatro plantas siguientes completamente lisas y sin ornamento, es el único edificio de la plaza que actualmente tiene flores en la fachada. Posiblemente sus nuevos dueños, una entidad bancaria, motivados en “dulcificar” la desnudez de la fachada han encargado colocar elementos sin utilidad aparente como las llamativas jardineras rojas en una plaza sin flores ni árboles. ¿Contribuye esta pequeña intervención efímera a resolver la dualidad horror-amor vacui? Lejos de ahondar en el viejo postulado atribuido a Confucio<sup>84</sup>, ¿podría el individuo ser feliz en una ciudad desornamentada?, y, de ser negativa la respuesta, ¿qué tipo de ornamento sería el adecuado?, ¿la respuesta sería en términos cuantitativos, o por el contrario, correspondería más bien a un tema cualitativo?

En lo que a categorías estéticas se refiere, por un lado están las escuelas de decoración como la conocida Secesión, por otro el nacimiento del estilo funcional donde la ornamentación era un tema secundario frente a la estructura de los edificios. Arquitectos como Greenough que aboga por la “majestuosidad de lo esencial”, o Sullivan que afirmaba no temer a la desnudez, abrían el camino al rechazo absoluto que se produce a la ornamentación en el arte. El *desarrollo de la cultura*, dice Adolf Loos, *se identifica con la supresión del ornamento de los objetos que tienen alguna utilidad, como por ejemplo la arquitectura, el mobiliario o la ropa*. Para él (figura 9), el ornamento que había sido apropiado en niveles de cultura inferiores, debía desterrarse del *hombre moderno*<sup>85</sup>.

Es el golpe definitivo al *horror vacui* de las épocas anteriores frente a un *amor vacui* fuertemente promulgado en el *movimiento moderno* que aún, casi un siglo

<sup>84</sup> “ ¿Me preguntas por qué compro arroz y flores? Compro arroz para vivir y flores para tener algo por lo que vivir.” Atribuido a Confucio, 551 AC- 478 AC.

<sup>85</sup> Al respecto Adolf Loos en *Ornament und Verbrechen* (1908) dice lo siguiente: “El papú se tatúa el cuerpo, el barco, el remo y todo aquello con lo que tiene contacto. No es un criminal. Pero un hombre moderno que se tatúa es o bien un criminal o un degenerado.”

más tarde del “menos es más” de Mies, sigue arraigado en las preferencias estéticas de los diseñadores de lo urbano.

Realizado entonces un somero repaso entorno al tema del ornamento como categoría estética en la ciudad según la dualidad *horror vacui / amor vacui*, convendría cuestionarse ahora si existe una preferencia certera por la sobriedad en el paisaje urbano. Es decir, si el axioma del viejo profesor sigue vigente o si por contrario, en estos comienzos del siglo XXI, el observador y usuario de la ciudad considera que, en la travesía estética del paisaje urbano, menos es, simplemente, menos.

#### 4 ATRACCIÓN: DE LA ESTÉTICA ACADÉMICA A LA “ESTÉTICA COTIDIANA”

*“El vértigo es algo diferente del miedo a la caída. El vértigo significa que la profundidad que se abre ante nosotros nos atrae, nos seduce, despierta en nosotros el deseo de caer, del cual nos defendemos espantados.”<sup>86</sup>*  
Milan Kundera, 1984.

Tomado en un sentido laudatorio, la atracción como categoría estética es hoy en día un término envejecido<sup>87</sup> que si bien en la época escolástica tuvo aportaciones muy relevantes, como forma de *gracia dulce, armoniosa y conmovedora*, en la estética académica contemporánea se designa principalmente para la calidad de lo que es solamente agradable.

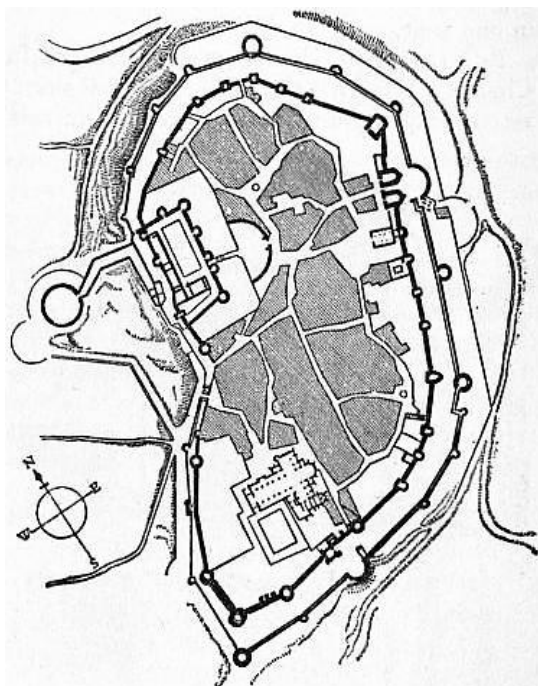
Sin embargo en términos de estética urbana, la atracción y sus corolarios se constituyen como una de las categorías estéticas que mejor explican la forma urbana. Esto último posiblemente sea debido a la cualidad intrínseca de la atracción como lo que afecta a la sensibilidad, más que a la inteligencia, pues responde de manera directa una necesidad de placer y plenitud por conveniencia del objeto, la ciudad, con el sujeto atraído. En última instancia, como subraya Zeraffa, una obra es atractiva cuando *está concebida para no encontrar resistencia*; la obra atractiva, frente a la provocativa donde reina el exceso, es *“humana” y obedece al “principio de deseo”*. Así la atracción ha sido uno de los principios rectores en el medio urbano, con especial importancia en la formación de ciudades tal y como se verá a continuación.

Así bien, y como es sabido, tras la caída del Imperio Romano, la población europea se disemina por el territorio hacia un modelo de población rural fundamentado en un sistema económico de base principalmente agraria. Este nuevo modelo de asentamiento y modelo productivo da lugar a que todo el territorio sea objeto de cultivo, transformando y antropizando el paisaje según un *continuum*<sup>88</sup> topográfico.

<sup>86</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser* ( Barcelona: Tusquets Editores, 1984).

<sup>87</sup> Michel Zeraffa, *Diccionario de Estética* ( Madrid: Akal, 1998), 148.

<sup>88</sup> Luis Diez del Corral, *El rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo* (Madrid: Revista de occidente, 1954), 140.



La ciudad, situada en un cerro entre la Montaña Negra y los Pirineos, constituye un lugar estratégico en el sur de Francia para controlar la principal ruta de comunicación del eje del Mediterráneo a el Océano Atlántico. Carcassonne, que ha sido un asentamiento en la protohistoria, un pueblo galo-romano, un condado feudal y finalmente una ciudad medieval, conserva a través de los edificios todos los pasos de su historia.

En la etapa medieval se distinguen claramente los dos polos de actividad de la villa, la Iglesia con su plaza y el Castillo, mientras que el resto de las edificaciones, de marcado trazado medieval apenas tienen importancia morfológica salvo su unidad formal.

Figura 10. Plano de Carcassonne en el S XIII, reproducido por Viollet-le-Duc.

Fuente: Encyclopædia Britannica, vol. 10 pp. 682-724, 1911.

En este nuevo y vivo tejido geográfico la función rectora de la sociedad deja de corresponder a las grandes ciudades (como en el mundo antiguo y el mundo islámico) frente al labriego. Cuando, finalmente, a partir del siglo XI la organización feudal agraria en Europa pierde parte de su primacía, comienzan a surgir pequeñas agrupaciones urbanas, fundamentalmente de tipo mercantil y artesano, que se "engarzan" dentro del sistema de asentamiento continuo de una manera orgánica en el territorio.

Por sus necesidades de defensa, estas pequeñas ciudades o villas medievales (figura 10) se sitúan en lugares de difícil acceso como meandros de ríos, colinas o islas que se amurallan constituyéndose como un área de libertad en el medio rural circundante. En el centro de estas pequeñas ciudades se construyen edificios, normalmente de uso eclesiástico, entorno a la plaza principal, que focalizan la estructura urbana. Pierre Lavedan explica el plano de la ciudad medieval de la forma siguiente:

"afirman dos ideas directrices, envolvimiento y atracción. Envolvimiento por una serie de casas de un edificio particularmente precioso, sea por su valor moral, sea por su solidez material en vista de la defensa: en general, la iglesia. Atracción de la circulación por este edificio y el nacimiento de una serie de vías dirigidas a él."<sup>89</sup>

Estos grandes monumentos, Catedrales, centros de peregrinación o Abadías, y sus plazas circundantes tienen, por tanto, una doble función; no sólo contribuyen de

<sup>89</sup> Pierre Lavedan, *L'Architecture Française* (Paris: Larousse, 1944), 202.



manera decisiva sobre la morfogénesis de la nueva ciudad, sino que han de ejercer, en parte mediante su valor estético, una fuerza de atracción de los campesinos hacia la ciudad o villa medieval como focos de especial atracción dentro del mencionado *continnum* topográfico.

Por otra parte y como una de sus principales características, estas nuevas ciudades<sup>90</sup>, ya sean de trazado irregular, radioconcéntrico o regular como las ciudades *ex novo* de las *bastides* francesas, inglesas y galesas, poseen en cuanto a valores visuales se refiere, un carácter definitorio común que es el medio homogéneo y a la vez identificable en todas sus partes. Esto es, morfológicamente hablando, están concebidas para *no encontrar resistencia perceptiva entre las partes y el todo*, facilitando así una gracia armoniosa que busca de manera simpática el placer de la atracción. A este respecto, Chueca Goitia expresa lo siguiente:

*"ninguna plaza o plazuela deja de tener su propia identidad, ningún edificio deja de hablar su propio lenguaje, eso sí, perfectamente jerarquizados y sometidos por su significación y su valor simbólico a los grandes monumentos representativos que dominan en volumen, escala y excelencia. Esa identidad sin romper la armonía del todo es algo que muy pocas veces en el curso de la historia ha caracterizado el fenómeno de lo urbano."*<sup>91</sup>

Encontramos así, en la ciudad medieval, el valor de lo estético no aún como placer o deleite, como ocurrirá más tarde, pero sí como medio de atracción, admiración y, en cierta manera, esplendor. Este valor estético plasmado en la ciudad medieval se podría entender que tiene una concordancia directa con la concepción de belleza de los principales escolásticos del siglo XIII. Así, por ejemplo, Ulrico de Estrasburgo concebía que la belleza era *consonantia cum claritate* al igual que Aquino entendía que la belleza resulta de la concurrencia de la claridad y la debida proporción<sup>92</sup>.

Recordemos que, a nivel teórico, el concepto de belleza en la estética medieval consistía en "*proporción y esplendor*". Esta teoría estética dualista, establecida por Pseudo-Dionisio en el siglo VI en su tratado *Nombres Divinos*, recuperaba la crítica de Plotino a la Gran Teoría de la Belleza, formulada en tiempos antiguos, afirmando que *la belleza consistía en la proporción y la disposición de sus partes pero mantenía que no solo consistía en eso. Si fuera así solo las cosas complejas podrían*

---

<sup>90</sup> En base a sus orígenes, las ciudades en la Europa Medieval de los siglos XI y XV, se puede clasificar en cinco grandes categorías; ciudades de origen romano, los burgos- construidos como bases militares fortificadas y más tarde adquirieron funciones comerciales-, las ciudades de crecimiento orgánico-normalmente desarrolladas a partir de aldeas-, las ciudades *bastides* y las ciudades de nueva planta. A.E.J. Morris, *Historia de la forma urbana*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1984).

<sup>91</sup> Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, 102.

<sup>92</sup> "*ad rationem pulchri sive decori concurrunt et claritas et debita proportio*"; la tesis de que lo bello resulta de la proporción y la claridad es una fusión del medieval de dos tesis antiguas opuestas: la helénica, según la cual la belleza consiste en la *proporción* y la helenística de que lo bello consiste en un "*resplendor*" interpretado como claridad.

ser bellas. Además, la belleza de las proporciones no surge tanto de las proporciones como del alma que se expresa a través de ellas "iluminándolas"<sup>93</sup>.

Así bien, a partir de los escolásticos, comenzaron a forjarse ciertas "convicciones" concernientes a la teoría de lo bello y de la percepción - fundamentalmente visual (arte y arquitectura) y auditiva (música)- desde la atracción entendiendo como bellas las cosas que gustan, que causan admiración, complacencia y que fascinan. Se establece de esta forma una división clara entre la atracción (*venustas*), o belleza exterior, frente a la belleza interior más ligada al concepto romano de *pulchrum interior, pulchrum in mente*. De tal manera que, a nivel de la estética académica, la atracción adopta el sentido de belleza exterior, - ver, por ejemplo, la *Poëtria* de John de Garlande-, más propio de la belleza visual, frente a la belleza interna y a la espiritual. Así, la tricotomía *dignitas, venustas y elegantia* persistió como categorías esenciales en los humanistas del Quattrocento constituyéndose la belleza como un gran bien. Tal y como reivindica Lorenzo Valla: " El que no ensalza la belleza es ciego del alma o del cuerpo, y si tiene ojos, habría que quitárselos porque no siente que los tiene".<sup>94</sup>

Poco después, mientras el sistema de conceptos de belleza como *dignidad, atracción y elegancia* alcanzaba su auge en los académicos del Quattrocento, en el campo del planeamiento urbano León Battista Alberti sienta los primeros pasos hacia la trasposición de la categoría estética en elementos formales en su proyecto para el nuevo Borgo Leonino entre los barrios de San Pedro y el Castillo de Sant'Angelo con un marcado carácter de atracción muy cercano a aquellos conceptos de la estética académica.

Pero posiblemente la intervención en el plano de la ciudad que mejor recoja esta categoría estética, tanto por lo que fue como por todo el trazado urbano que vino después en la ciudad barroca, sea la Piazza del Poppolo (figura 11). La remodelación del área, iniciada en 1516 en el papado de León X, con las tres vías principales - Tridente- que penetran en el centro de la ciudad hacia el sur, alzan una nueva entrada a Roma, en palabras de Morris, "más impresionante"<sup>95</sup>. Aunque la plaza no terminó hasta principios del siglo XIX con la integración todos los elementos en una composición global, la apertura de la tercera calle -Via Babuino- junto con la edificación de las dos iglesias gemelas coronando los ejes del Tridente supuso un recurso escénico que fue muy utilizado en la era de las ciudades absolutas para proyectar *esplendor y atracción*, alcanzado su ejemplo más magnánimo en la ciudad de Versalles.

---

<sup>93</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 158.

<sup>94</sup> R. Wittkower, *The Artist and the Liberal Arts*, 1952, 12.

<sup>95</sup> A.E.L. Morris, *Historia de la forma urbana* ( Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 206-7.

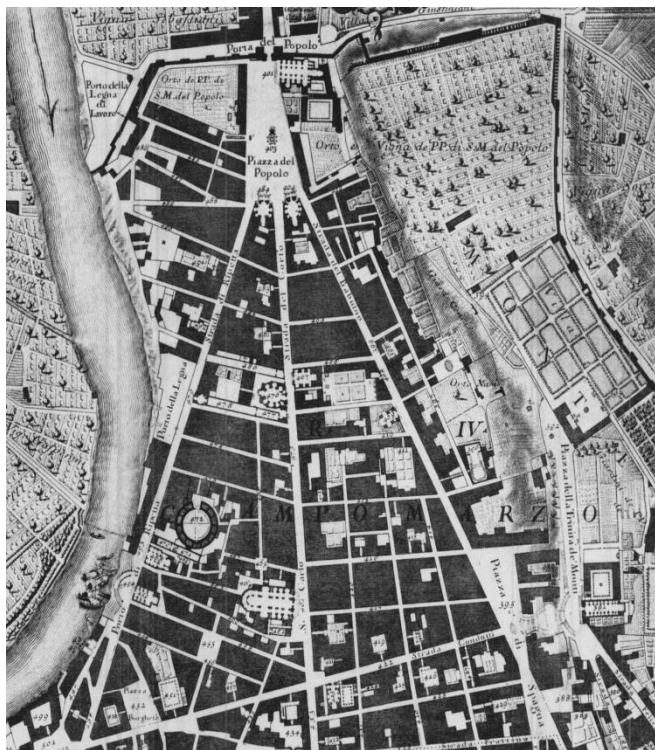


Figura 11. Fragmento de la *Nuova Topografia di Roma*, de Giovanni Battista Nolli, ca. 1748.

Fuente: La ciudad viva.

La obra que Sixto V llevó a cabo para sistematizar la grande y antigua ciudad de Roma está considerada como de las más relevantes de las intervenciones urbanas en el Renacimiento. La intención de unir la Basílica Santa María la Mayor con la Piazza del Popolo obliga a trazar una red de diagonales para unir los puntos más significativos de la ciudad sobre el trazado medieval irregular por medio de alineaciones rectas.

Esta morfología se lleva a cabo mediante una clara intención focal para que el discurrir por la ciudad se realizara sin oponer resistencia, más bien al contrario, la Plaza del Popolo actúa como un potente imán sobre el tejido urbano<sup>96</sup>.

Posiblemente debido al uso abusivo de la *atracción* como categoría estética, comenzó, con el paso de los siglos, a dejar de interesar y fue abandonada por la gran parte de la estética académica<sup>97</sup> hasta que a principios del siglo XX, filósofos como George Santayana al definir la belleza como un *placer objetivado* y, sobre todo, el norteamericano John Dewey comenzaron a devolver el valor propio de la experiencia estética en los procesos normales de la vida. En este sentido Dewey decía así: *"No tenemos que viajar hasta el fin de la tierra, ni retroceder muchos milenios para encontrar pueblos para quienes todo aquello que intensifica el sentido de la vida inmediata es objeto de intensa admiración. (...) Los utensilios domésticos útiles de la casa, mantos, esteras, jarros, platos, arcos, lanzas, eran decorados con tanto cuidado que ahora vamos en su búsqueda y les damos un lugar de honor en nuestros museos. Sin embargo, en su propio tiempo y lugar, tales cosas eran medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana."*<sup>98</sup>

<sup>96</sup> A este respecto el historiador Chueca-Goitia expresa que la intervención se realiza "con vistas a las grandes peregrinaciones, una obra de urbanismo estético-religioso". Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, 18ª ed. (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 118.

<sup>97</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Editorial Tecnos, 1986), 201.

<sup>98</sup> John Dewey, *El arte como experiencia* (Barcelona: Editorial Paidós, 2008), 7.

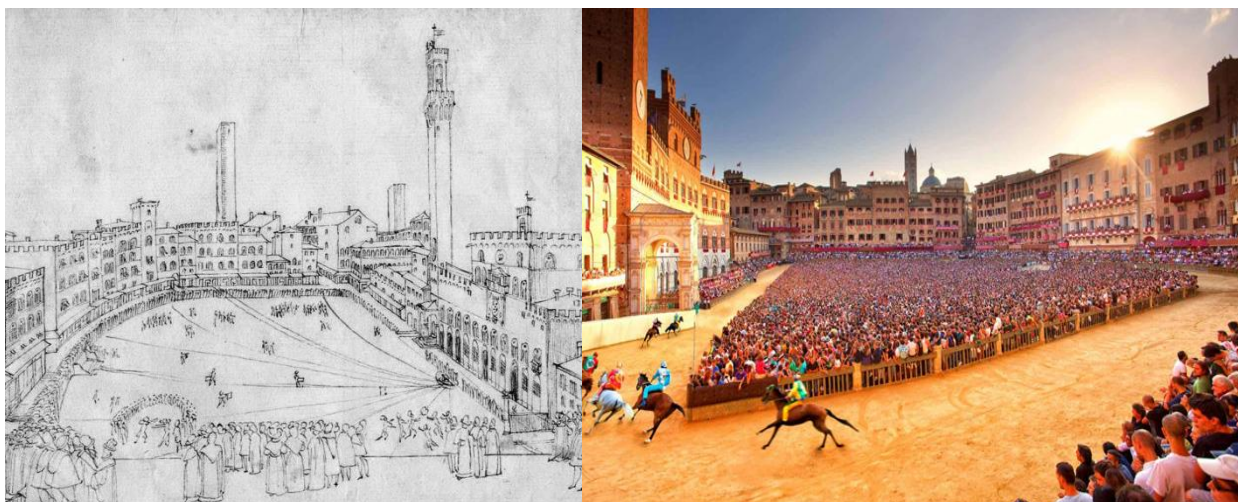


Figura 12. Izquierda: Piazza del campo, Siena. Italia (dibujo a pluma, anónimo hacia 1578). Derecha: Fiesta del palio de Siena, Italia. 2016

Fuente: Turismo Toscana.

La *Piazza del Campo*, desarrollada a través de los siglos XI, XII y XIII entorno al Palacio Público, está diseñada a fin de adaptarse a cualquier reunión o celebración. La plaza ejerce indudablemente una fuerza de atracción de uso urbano pero también una atracción de carácter estético en la que todos los edificios se organizan alrededor de la plaza. Tal y como sostiene Yoshinobu Ashihara, " *varían en altura y en la disposición de sus huecos, pero así se alcanza la "unidad a través de la diversidad"*. Medio milenio después de su construcción, la Piazza del Campo sigue ejerciendo una fortísima atracción y hasta incluso sentimiento de "amor" (Saramago, 1993) por el paisaje urbano. Según la tesis objetivista de la Gran Teoría, recuperada por los escolásticos del XIII, tanto los pitagóricos, como Platón y Aristóteles afirmaron que la belleza era un rasgo objetivo de las cosas bellas; ciertas proporciones y disposiciones son bellas en sí mismas y no porque resulte que apelen al espectador. Varios siglos más tarde Tomás de Aquino repitió estos sentimientos: " *Algo no es bello porque lo amemos, sino que más bien lo amamos porque es bello*". Algo así debe de seguir pasando en esta mítica plaza medieval pues en la actualidad se siguen celebrando fiestas populares como la del Palio que es uno de los eventos más conocidos de toda la Toscana y congrega a más de 70.000 personas año tras año.

En suma, la atracción, tal y como se ha visto, ha formado parte de la instrumentalización proyectual de la ciudad europea durante siglos. Actualmente, la atracción por un paisaje se fundamenta en que este satisface las necesidades principalmente sensitivas, no tanto intelectuales, sobre el sujeto atraído. Por lo tanto la atracción, cuya conexión directa en línea con lo expuesto por Dewey, está en la satisfacción del placer también en los entornos de la vida cotidiana como pudiera ser un utensilio doméstico, una plaza o un parque. Cabe ahora preguntarse en primer lugar si la atracción, como categoría estética, sigue siendo clave en la travesía estética y de ser así si existen, desde una cierto criterio universal,

elementos en la escena urbana actual que obedezcan a esos mencionados “principios de deseo”.

## 5 GRACIA: EQUILIBRIO CONSTANTE ENTRE LO FÁCIL Y LO INESPERADO

*“Todos los movimientos naturales del alma se rigen por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción la constituye la gracia.”<sup>99</sup>*  
Simone Weil, 1943.

En sentido estrictamente estético, el término *gracia* designa un cierto estado de *equilibrio estético satisfactorio*<sup>100</sup> según ciertas condiciones; la *gracia* excluye, en primer lugar, toda apariencia de esfuerzo -aunque lo haya, este pasará inadvertido debido, normalmente, a la maestría y a la técnica- y suele denotar comodidad, ligereza y hasta casi descuido. En paralelo, junto con la idea de ligereza está la idea de fluidez, una clase de *euritmia o sincronismo natural* que recuerdan a uno de los clásicos principios vitruvianos<sup>101</sup>. En segundo lugar, la *gracia* sugiere la idea de superación de los límites esperados, una clase de *provocación hacia lo inesperado*, lo sorprendente o lo inimaginado, característica que hace que en ocasiones se considera la gracia como un cierto “*je ne sais quoi*”, esto ocurre, sobre todo, cuando se entiende desde el sentido amplio de lo bello.

La evolución del concepto hasta el actual ha pasado varias etapas en la Estética Académica. Tanto en Grecia, *χάρις*, como en Roma, *gratia*, la categoría estética desempeña un rol importante en la antigua idea del mundo, mostrándose, por ejemplo, en las Cariátides -denominadas en latín las Gracias- personificaciones de la belleza y la gracia. En la época medieval, la idea de gracia, también muy relevante, tiene una concepción diferente, se refiere, principalmente, a la *Dei gratia*, es decir a la gracia divina.

Posteriormente, en el Renacimiento, recupera su antiguo significado acercándose de nuevo a la idea de belleza percibida, aunque algunos como el cardenal Bembo consideran que *belleza es siempre gracia y nada más*, otros estetas renacentistas diferencian entre ambos conceptos. La distinción se basa, de nuevo, entre quienes entienden la belleza en el sentido amplio y por tanto incluyen la gracia dentro de “lo bello” y quienes entienden la belleza desde un modo más limitado a la forma, en cuyo caso lo oponen al concepto de gracia. Así por ejemplo Julius Caesar Scaliger interpreta la *belleza como perfección, regularidad, conformidad a las reglas*<sup>102</sup>, en cuya formulación la gracia, carente de toda regla y caracterizada por la frescura, no tiene lugar. En este sentido, mucho más tarde, Félibien complementa la definición

<sup>99</sup> Simone Weil, *La gravedad y la gracia* ( Madrid: Editorial Trotta, 1994), 32.

<sup>100</sup> Etienne Souriau, *Diccionario de Estética* ( Madrid: Akal, 1998), 622.

<sup>101</sup> Vitruvio ya postuló este concepto de *euritmia*, aunque no necesariamente referido a la *gracia*, cuando lo consideraba como uno de los seis principios que todo edificio ha de tener: orden, disposición, euritmia, simetría, decoro y distribución.

<sup>102</sup> Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri VII*, 1561.

de *gracia* introduciendo la idea de la razón y escribe lo siguiente: “ Puede definirse de este modo: es aquello que agrada y que se gana el corazón sin haber pasado por la mente. La belleza y la gracia son dos cosas diferentes: la belleza agrada solo gracias a una serie de reglas, mientras la gracia agrada sin reglas<sup>103</sup>”.

En cualquier caso, la categoría estética se mantiene relativamente desde el Quattrocento hasta el siglo XVIII, donde la entrada del Rococó relega la gracia a un privilegio de la gente joven y de las mujeres, exaltado la austeridad y la pequeñez de las formas. Gracia y grandeza, que hasta entonces habían estado siempre unidas, comienzan a oponerse entre sí. Posteriormente, ya en el siglo XX, la gracia cobra relevancia en la estética académica a través, fundamentalmente de su significación sensualista, con exaltaciones como las de el poeta Manuel Sánchez de Castro cuando dice: “háblese, por tanto, de la *Extética*, de la ciencia de la emoción hacia el éxtasis, de la ciencia de las cosas que sugestionan, que encantan, que atraen o transportan el espíritu. Estas cosas, estas *categorías extéticas*, ¿cuáles son? Son la *belleza* y la *gracia*.”<sup>104</sup>

Aunque la categoría estética de la *gracia* se asocia a ideas relacionadas con la idea de fluidez y movimiento y por tanto con un cierto componente efímero en las creaciones ( en la danza es donde, según muchos autores, mejor se expresa esta categoría estética), en la imagen de la ciudad la categoría estética se traspone, en muchos casos, a lo que hoy conocemos como pintoresco. Esa idea romántica de lo pintoresco desde una concepción de la belleza en sentido amplio -como “monumental” o “grandeza” no únicamente formal- , se puede encontrar, por ejemplo, en las consideraciones de Berlage en la comparación de Venecia (figura 13) y Ámsterdam cuando expone;

“Venecia es monumental y pintoresca, Ámsterdam es casi exclusivamente pintoresca. Echemos una rápida mirada a ambas ciudades para comprobar nuestra afirmación. El centro de Venecia está constituido por la celeberrima plaza de San Marcos, con la Basílica y el Campanile, la famosa Biblioteca, las Procuradurías y el Palacio Ducal. Esta plaza es uno de los pocos ejemplos de una magnífica composición monumental de edificios monumentales, en esta fusión consiste, como hemos visto, la más alta belleza. [...] El Dam, como centro de la ciudad, es el centro de confluencia de las principales vías de tráfico. Esta plaza es tan irregular y está circundada de casas tan insignificantes que resulta de ello una de las plazas menos monumentales que existen, y ello a pesar del soberbio Ayuntamiento viejo, que al menos hace monumental un lado de la plaza confiriéndole así dignidad.”<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Félibien, *Idée du peintre parfait*, 1707, par. XXI.

<sup>104</sup> Manuel Sanchez de Castro en José María Izquierdo, *Divagando por la ciudad de la gracia* (Sevilla: Zarzuela, 1923).

<sup>105</sup> Hendrick Petrus Berlage, “ Amsterdám en Venetië”, en *Bouwkundig Weekblad*, III, n 34, 1883, 64 -9.

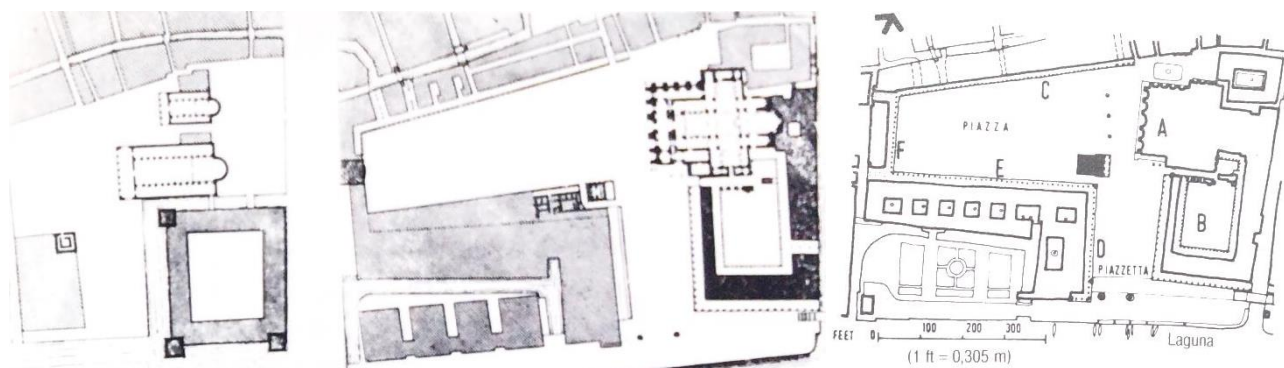


Figura 13. San Marcos, Venecia. Dos etapas intermedias del desarrollo urbanístico, izquierda finales S. XII y derecha principios S. XVI y estado actual: A, basílica de san marcos; B, palacio ducal; C, procuratie nuove; F, fabrica nuova

Fuente: A. E. J. Morris.

Por tanto, la *gracia* es valorada en el sentido de lo bello cuando existe una clase euritmia, una cierta ligereza de trazo que recuerda en ocasiones a lo casual y lo fácil pero, como el arquitecto de la célebre Bolsa de Ámsterdam manifiesta, no es sólo lo pintoresco (ligado normalmente al crecimiento más espontáneo) lo que confiere belleza a las plazas. Él considera Venecia como una plaza de “la más alta belleza” frente a la Dam debido a lo que él llama “monumentalidad” tanto de los edificios como de la composición de los mismos.

Dicha característica estética en el caso de San Marcos (figura 13) no es tanto, que también, una cuestión de magnificencia o grandeza formal en la que unos edificios se supeditan a otros según una determinada jerarquía, sino una sugerencia hacia cierta superación de los límites naturales, lo que Raymond Bayer denominaba *lo inesperado*<sup>106</sup>. Es decir, que *se impone al que la contempla sin la menor molestia y que este la recibe como un don gratuito, casi irreal, que colma siempre su sentido estético más allá de lo que pudiera imaginar*<sup>107</sup>. Tal y como lo describe Berlage, la plaza de Dam previa a la remodelación, parece que carecía de esa presencia de perfección que se creía inaccesible lograda, sin embargo, en *San Marcos*.

También en España existen grandes ejemplos donde la gracia, como categoría estética, se relaciona con el sentimiento de lo bello en la ciudad. Así por ejemplo, cuando Ganivet describe el viaje por España del acuarelista sueco Egron Lundgren, pone en especial relieve dos ciudades andaluzas, *Granada es la ciudad que encanta por el color y Sevilla la que seduce por la gracia*<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> Raymond Bayer, *L'esthétique de la grâce*, tomo I (Paris: Alcan, 1933) 90.

<sup>107</sup> Etienne Souriau, *Diccionario de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 622.

<sup>108</sup> Ángel Ganivet, *Cartas finlandesas hombres del norte* (Madrid: Nórdica libros, 2011).



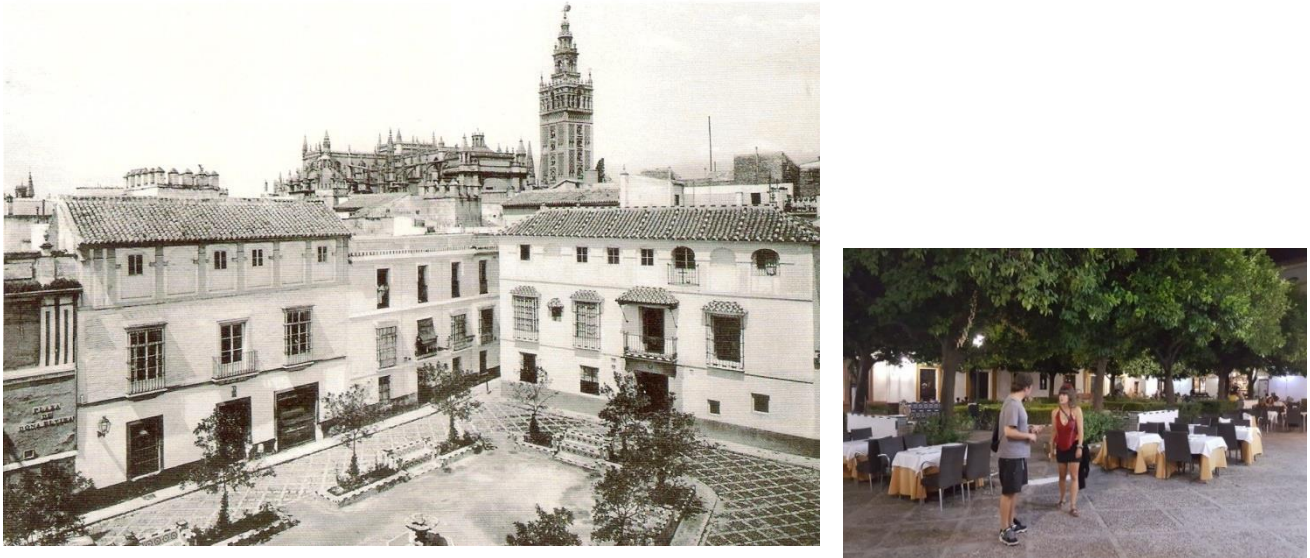


Figura 14. Izquierda: Plaza de Doña Elvira, Sevilla en 1923. Derecha: y en 2017

Fuente: Izquierda: Librería Raimundo. Derecha: El Correo de Andalucía.

Al tratarse de un equilibrio entre lo fácil y lo inesperado, la gracia es una de las cualidades estéticas más frágiles en el paisaje urbano. A modo de ejemplo se muestran dos imágenes de la misma plaza de Sevilla, la primera corresponde con una postal de época que retrata la Sevilla de principios del XX cuando aún pasear por Sevilla era, en palabras de José María Izquierdo, pura seducción. La segunda ha sido extraída de un artículo del *Correo de Andalucía* que recoge la queja vecinal sobre el abuso de terrazas y veladores en las plazas históricas titulado "Contra las plazas comedores".

Ambas imágenes sirven para reflexionar sobre la fragilidad de la belleza percibida en la ciudad. Así bien, en nuestros días, invadida de turistas y comercios ad-hoc, el paseo al anochecer desde la plaza de la Giralda (al fondo de la imagen de arriba) hasta llegar a la Plaza de Doña Elvira, cruzando despacio el engalanado Patio de Banderas y atravesando el angosto pasaje de la judería, es muy distinto al descrito por Izquierdo. La gracia percibida entonces, con las antorchas y los olores (mezcla entre inciensos y azahar) que sorprendían en el camino, posiblemente ya no es tal, se ha perdido la inmensa fuerza sugestiva que tenía. De hecho el mencionado paseo es, en el mejor de los casos, simple pintoresquismo, donde es difícil percibir la gracia de antaño.

Al respecto, el escritor sevillano José María Izquierdo profundiza más tarde en el sentimiento de Ganimet diciendo que *toda ciudad debe tener una altura, para mirar el horizonte, el cielo, la tierra; un espejo, para mirarse a sí misma; y un "no se qué" que haga que la ciudad sepa como es en sí misma. Sevilla tiene una torre como la Giralda, un espejo como el Guadalquivir, y un quid divinum que es la Gracia*<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> José María Izquierdo, *Divagando por la ciudad de la gracia* (Sevilla: Zarzuela, 1923).



Posiblemente cuando en 1961 Gordon Cullen estribe su tratado estético desconocía la obra de Izquierdo, sin embargo ambos coinciden, uno desde un punto de vista más literario, y el otro desde la estética visual, en la existencia de ciertos elementos con significación de verticalidad como la torre, ciertos recorridos con perspectivas del aquí y el allí (figura 14), que causan, en los recorridos de la ciudad, un *impacto*, según Cullen, un “no se qué” para Izquierdo. Parte de esa *gracia* descrita en cuanto a categoría estética se debe a los contrastes, es decir, a la presencia de lo inimaginable, lo sorprendente o lo inesperado. En este sentido Gordon Cullen escribía lo siguiente:

*“ Nuestra finalidad original, primera, es manipular los elementos de una ciudad de forma que produzcan un impacto en nuestras emociones. Una calle larga y recta produce poco impacto, porque la visión inicial es asimilada rápidamente y se hace monótona. La mente humana reacciona ante los contrastes, ante las diferencias, y si dos cuadros (la calle y la plazoleta) se hallan simultáneamente presentes en nuestra mente, se produce en esta un vivido contraste y la ciudad se nos aparece visible en un sentido mucho más profundo. Adquiere vida a causa del drama de la yuxtaposición. Si no es así, la ciudad pasa por delante de nuestros ojos sin adquirir rasgos característicos, como inerte.”<sup>110</sup>*

Por lo tanto, pese a que la gracia esté para muchos estetas vinculada con otras disciplinas artísticas, siendo la danza la que mejor reúne *las condiciones plásticas y dinámicas*<sup>111</sup> de la categoría estética, también en la ciudad, y en el arte urbano, donde ejemplos efímeros como el festival de los Patios de Córdoba o acciones urbanas de participación social como las intervenciones realizadas por Boa Mistura en Sao Paulo (figura 15), se puede percibir ese *equilibrio estético satisfactorio* del que hacía mención Sauriau entre *lo fácil y lo inesperado*.

La problemática surge cuando, como en todo equilibrio, se descompensan las partes. Es decir, si existe un exceso de virtuosismo gratuito, como pudiera ser en lo *amerado* o lo *barroco*, rápidamente la gracia pierde su frescor, y, como expresa el esteta francés, *de manera completamente artificial e inauténtica, parece “hacer gracias”*<sup>112</sup>.

Por otra parte, si existe un exceso de facilidad degradada en flojedad y despreocupación, la gracia se pervierte y pierde fuerza lo que da lugar en muchas ocasiones a lo conocido en lenguaje cotidiano como lo “ñoño”, es decir, a la “gracia sin fuerza”.

<sup>110</sup> Gordon Cullen, *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística* ( Barcelona: Editorial Blume, 1974), 9.

<sup>111</sup> Raymond Bayer, *L´esthétique de la grâce*, tomo II ( Paris: Alcan, 1933), 214.

<sup>112</sup> Etienne Souriau, *Diccionario de Estética* ( Madrid: Akal, 1998), 622.

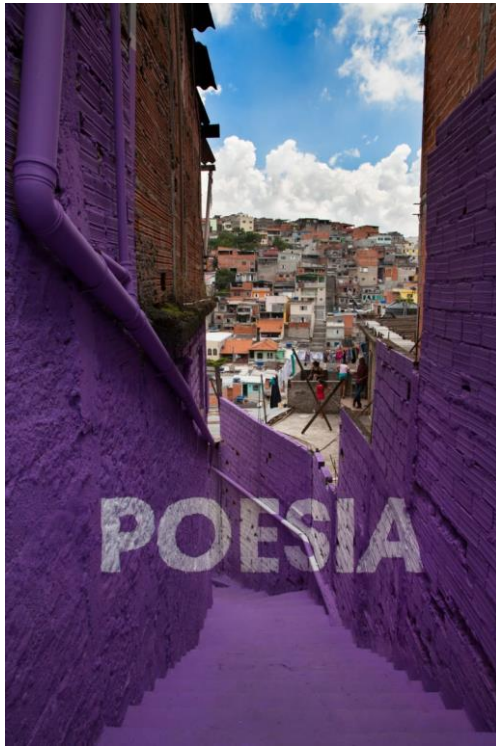


Figura 15. *Luz nas Vuelas*, Sao Paulo, Brasil. 2015

Fuente: Boa Mistura.

Mediante la aplicación de pintura de un color plano que cubre por igual todos los materiales de la escena destacando únicamente las palabras, los integrantes de Boa Mistura, y los vecinos del barrio que participaron activamente, convirtieron mediante un recurso muy sencillo las intrincadas calles de la favela en elementos característicos del barrio. Eufonía, en el sentido de sincronismo natural, junto con una clase de provocación hacia lo inesperado hacen que la intervención efímera sea considerada como bella, en el sentido amplio del término, donde la gracia puede que sea su mejor descriptor.

## 6 SUTILEZA: DESCIFRAR EL ENIGMA DE LO OCULTO

*" La sutileza es una razón por la que los sentidos captan con dificultad lo sensible y el intelecto lo intangible."*<sup>113</sup>  
Gerónimo Cardano, 1550

Al igual que otras categorías estéticas, el sentido de la sutileza ha ido evolucionando desde la antigüedad hasta que adquiere su formulación actual como aquello que relativiza lo evidente o palpable y nos aproxima a lo sugerido o implícito, a lo imperceptible. Así bien, si lo bello se asocia a cosas simples y claras, es decir, está más ligado a una contemplación pasiva, lo sutil precisa *de una mente despierta*<sup>114</sup>, una contemplación dinámica generalmente ligada a cierto esfuerzo intelectual. En algunos periodos de la estética académica, principalmente en el manierismo, la sutileza adquiere un valor aún superior al de la belleza.

<sup>113</sup> Gerónimo Cardano, *De subtilitate* 1550, 1.

<sup>114</sup> Cardano, *De subtilitate* 1550, 1.



Figura 16. Izquierda: plano de los Jardines. Derecha: *El orco*, Jardines de Bomarzo, Italia. 1550.  
Fuente: Sacro Bosco.it

En la antigüedad “subtilis” era un tecnicismo de la retórica normalmente asociado a un estilo modesto – *humilis* o *modicus*- que se designaba a aquello que resultara *acutus* –agudo-, *gracilis* –fino- o *minutus* –pequeño. Más tarde, durante la Edad Media, la sutileza apenas se utiliza como categoría estética y cuando se utiliza tiene el sentido de delicado o esmerado. No es hasta mediados del Renacimiento cuando el término se hace genuinamente popular adecuándose a la nueva época. Así, la formulación actual de la sutileza se debe a Gerónimo Cardano que diferencia entre lo bello y lo sutil, entendido este último como lo difícil, lo raro y, en ocasiones, lo prohibido, en este sentido escribe:

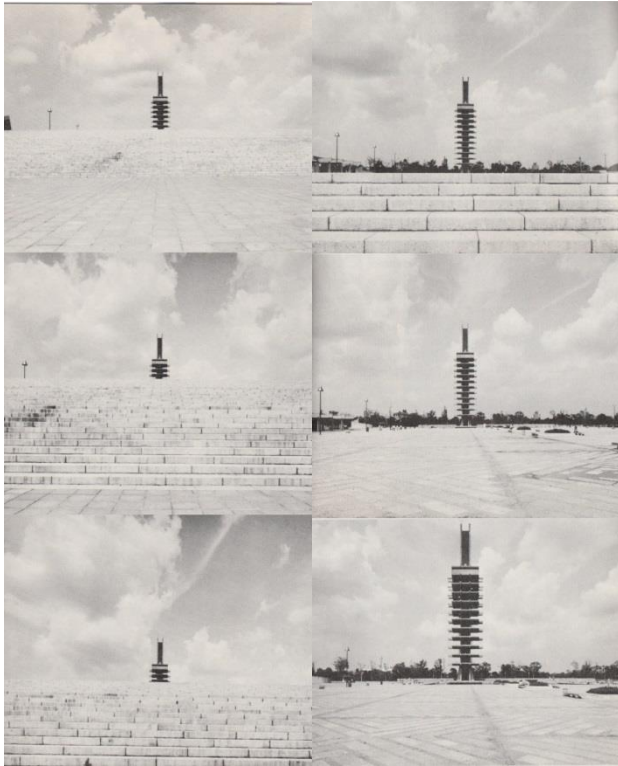
*En realidad, amamos más las cosas extrañas porque aunque no es tan fácil adueñarse de ellas, tendemos a lo prohibido y ansiamos lo inasequible; pues la variedad, el cambio y las cosas intocables pertenecen al género de la rareza. Del mismo modo también estamos a veces más preocupados por lo prohibido, ya que nos es más difícil conseguir cosas de esta condición; por consiguiente, todo nuestro placer o bien estriba en lo que es más amable por sí mismo, esto es, lo bello o conocido por la vista, o bien estriba en lo que nos hace creernos distinguidos; parece, efectivamente, que somos superiores cuando conseguimos lo que está negado a otros, bien porque es noble, raro o inasequible, bien porque está custodiado por vigilancia, dotado de virtud o está prohibido<sup>115</sup>.*

La formulación de Cardano se convierte en lema e ideal de importantes escritores y artistas del siglo XVI y del siglo XVII, que persiguen la precisión, la sutileza y la agudeza con el fin último de captar las cosas difíciles y ocultas, *descubrir la armonía en la no-armonía*<sup>116</sup>. Así, en el periodo manierista, la sutileza alcanza uno de sus cúlmenes, y, pese a que este periodo ha sido entendido por muchos críticos como la evolución natural de los grandes genios del Renacimiento

<sup>115</sup> Cardano, *De subtilitate* 1550, 276.

<sup>116</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 203.

por sus epígonos, abre la puerta a una concepción de la belleza reaccionaria al ideal clasicista tanto en lo formal como en lo conceptual, proponiendo un arte intelectualizado y elitista, muy diferente del que vendría después, el sensorial y popular barroco.



La escalera está diseñada de una anchura de 90 m que hace que la visión de la torre situada de frente cambia lentamente con el desplazamiento hasta llegar a una plaza elevada desde donde se disfruta súbitamente la visión del conjunto total de la plaza.

Figura 17. Izquierda: Pabellón efímero de la Serpentine Gallery, Londres. 2009. Derecha: Variación de las vistas de la torre de control del Parque Olímpico de Komazawa. 1964.

Fuente: Izquierda: Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. Derecha: Yoshinobu Ashihara, *El diseño de los espacios exteriores*, 1982.

Un gran ejemplo de este periodo lleno de simbolismos y alegorías tanto en lo relativo a la forma como en el contenido es el proyecto del Parco dei Mostri o Sacro Bosco que Pierfrancesco Orsini mandó construir, motivado por el reciente fallecimiento de su mujer, en Bomarzo (figura 16), al sur de Roma. Enigmáticos recorridos, figuras sobredimensionadas y extravagantes construcciones pudieran sugerir, en una primera contemplación desinteresada, sentimientos de grotesco desagradado sin embargo es, al final de la misma, cuando se descifra el bosque y se entiende lo oculto, es cuando la visita comienza de veras, y nos depara, en palabras de Cardano, *un placer nada inferior al proporcionado por las cosas intrínsecamente bellas y perfectas*<sup>117</sup>.

En tiempos más cercanos a los nuestros, también existen ejemplos urbanos en los que la sutileza, si bien en un lenguaje menos provocador que el ejemplo anterior, es utilizada como recurso proyectual para el diseño del espacio exterior. Así, arquitectos como Yoshinobu Ashihara apela a esta desde el espacio secuencia

<sup>117</sup> Cardano, *De subtilitate*, 276.

cuando dice: "Los diseñadores japoneses nunca pensarían en presentar libremente a la naturaleza estructuras de gran tamaño, como son las pirámides. Podrían, sí, haber conducido a las gentes hacia muros, hacerles girar en ángulo recto, llevarlos hasta una superficie de agua y, entonces, de repente, mostrarles una pequeña pirámide." <sup>118</sup> El arquitecto describe la importancia de la secuencia del espacio exterior, basándose en parte en la sutileza de esconder, sugerir y volver a esconder espacios hasta llegar al hito (la pirámide en este caso) que se precisa mostrar.

Un ejemplo de esta manera de entender la estética urbana es en el Parque Olímpico de Komazawa, en Tokio. El arquitecto utiliza la secuencia del espacio exterior junto con el juego de la línea del horizonte para provocar en el visitante cierta incertidumbre, cierto deseo de descubrir y aprehender, no ya lo difícil o lo raro como en el ejemplo de los Jardines de Bomarzo, pero sí lo sugerido (figura 17. Izquierda). Y en efecto, al situar la línea de horizonte en el escalón superior de la escalera y sobre esta, al final, un elemento o un cuerpo, la atención del observador queda polariza en este, y, tal y como explica, *entonces al ascender por la escalera, el cuerpo se manifiesta por sí mismo poco a poco, literalmente paso a paso*<sup>119</sup>.

Sin embargo, en la actualidad, la idea de sutileza en la imagen urbana está participada fundamentalmente en un lenguaje de la forma, más que a la idea germinal de Cardano, transportada por sus coetáneos en las intervenciones manieristas de la ciudad del renacimiento tardío (referida al intelecto, a una *mente despierta*). Ahora, líneas ligeras, esbeltas, estructuras que tienden a la invisibilidad formal (figura 17. Derecha), buscan incitar a un pensamiento abstracto donde la arquitectura es casi un elemento fútil en la percepción de un paisaje con voluntad desdeñosa por lo sensorial.

Queda ahora preguntarse si, la sutileza como categoría estética en el plano de la ciudad es apreciada en su lenguaje abstracto, y por tanto requiere una cierta *mirada activa* o si, por el contrario, los espacios urbanos claros y evidentes (los obvios), más propios de la *contemplación pasiva*, son los de mayor aceptación. ¿O tal vez sea una yuxtaposición de ambos? Posiblemente esta preferencia estética esté asociada al fin último que el observador tenga del paisaje urbano para cada momento dado, pues, al fin y al cabo, tal y como reflexionaba el personaje literario Neal Carey, la sutileza tiende a revelarse como un aliado necesario en el benévolo *amparo de la oscuridad*<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> Yoshinobu Ashihara, *El diseño de espacios exteriores* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 107.

<sup>119</sup> Ashihara, *El diseño de espacios exteriores*, 95.

<sup>120</sup> "Utilizaba todas las sombras y enmascaramientos y demás sutilezas que había aprendido de Graham, y no se fiaba del "amparo de la oscuridad". La oscuridad amparaba a todo el mundo.". Don Winslow, *Un soplo de aire fresco* (Barcelona: Mondadori Random House, 2013).



## 7 SUBLIMIDAD: TRASCENDENCIA A TRAVÉS DE LA FORTALEZA DE “LO BELLO” FRENTE A LA FRAGILIDAD DEL “SER”

*"Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho mayores, más poderosas que aquellas de proceden del placer. Sin duda alguna, los tormentos que tal vez nos veamos obligados a sufrir son mucho mayores por cuanto a su efecto en el cuerpo y en la mente, que cualquier placer sugerido por el voluptuoso más experto, o que pueda disfrutar la imaginación más viva y el cuerpo más sano y de sensibilidad más exquisita."*<sup>121</sup>

Edmund Burke

Sublimidad proviene del latín *sublimis* que, en sentido propio, significa suspendido en el aire, y en el figurado está asociado con lo grande o lo elevado, es, este último significado, el más común en lengua castellana. Desde la Antigüedad lo sublime ha sido objeto de la reflexión estética no sin cierta ambigüedad debido a los múltiples significados del término<sup>122</sup>. De entre ellos se puede distinguir entre aquello referido a un *estilo sublime* más propio de la retórica clásica<sup>123</sup>, lo sublime entendido como un *grado supremo de valor estético*<sup>124</sup> y la sublimidad como *categoría estética*, será esta última la que nos ocupe ahora.

El significado de lo que hoy se entiende por sublime tiene su origen en el tratado *Sobre lo sublime*, Περὶ ψους, atribuido a Longino en el siglo III, aunque su autor es desconocido y anterior, seguramente del siglo I. En él se critica la retórica ciceroniana que limita lo sublime a fórmulas de estilo, mientras que para el autor, lo sublime se caracteriza por *una fuerza que eleva el alma, conduce al éxtasis y a una admiración no exenta de asombro*. Lo sublime "brilla como un rayo", actúa como "la flauta que transporta a los coribantes" y se puede aplicar a muchas artes – entra aquí la novedad de la sublimidad como categoría estética- en la que el artista ha de tener dos cualidades: el entusiasmo y la elevación de pensamiento y sentimientos. El manuscrito griego es redescubierto en el siglo XVI pero hasta que en 1672 Nicolás Boileau lo traduce a la lengua moderna como *Traité du sublime et du merveilleux*, no es considerado como un tratado de estética. Junto con lo sublime, Boileau introduce el tema de lo extraordinario ("lo extraordinario es siempre admirable"), y tanto el tratado como sus comentarios abren un gran debate sobre la

<sup>121</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origen of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Extracto de la edición en castellano " De lo sublime y lo bello", (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 66.

<sup>122</sup> Anne Sourieu, *Diccionario de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 1006.

<sup>123</sup> El *estilo sublime* se caracteriza por la reunión de la *nobleza* y de una *energía dinámica*. La *nobleza* en cuanto a una elección de los términos -recordemos que la retórica clásica, según la "Teoría de los tres estilos", distinguía entre el estilo sublime, mediano y bajo- y *energía dinámica* en lo referido a la organización del discurso según cierta vivacidad *que impacta, pero sobre todo, impulsa* según una función dinámica y dinamizante. Anne Sourieu, *Diccionario de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 1007.

<sup>124</sup> En la estética contemporánea se ha formulado lo sublime, en paralelo con la categoría estética específica, cuando cualquiera de las categorías estéticas- lo cómico, lo trágico, etc.- *tocan lo absoluto*, el momento en el que ellas pueden, según la expresión de Victor Hugo en *William Shakespeare*, "sobrentender lo infinito". Se trata, por tanto de un significado donde la diferencia entre bello y sublime *no es cualitativa*- no se debe a la categoría estética-, *sino intensiva*. Anne Sourieu, *Diccionario de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 1009.

categoría estética, siendo la obra de referencia al respecto durante los siglos XVII y XVIII.

En paralelo con la aportación de Boileau a la categoría, también en el siglo XVII, la *meditación pascaliana* realiza una contribución importante para la formulación actual, sobre todo por lo que posteriormente influirá en la concepción kantiana de la sublimidad. Así bien, en el celebre “roseau pensant”<sup>125</sup>, tal y como expone Etienne Sourieu, se puede encontrar ya *la oposición entre la extrema debilidad física del hombre y la dignidad de su pensamiento*<sup>126</sup>.

Posteriormente en el siglo XVIII, lo sublime es ampliamente tratado por la mayor parte de los estetas de la Ilustración estableciéndose el gran hito en la historia de la categoría en 1757 con la publicación de la famosa disertación *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmund Burke. El autor investiga las causas de lo sublime y diferencia entre lo bello y lo sublime adjudicando una especial importancia al papel del terror:

*“Todo aquello que puede causar de cualquier manera ideas de dolor o de peligro, es decir, todo aquello que es, en cualquier caso, terrible, que afecta a los objetos sensibles, o que actúa de una manera parecida al terror, es fuente de lo sublime, es decir, es capaz de producir la emoción más fuerte que pueda sentir el espíritu”*<sup>127</sup>.

Burke, fiel al sensualismo y al empirismo, defiende que mientras lo sublime depende de las sensaciones y las imágenes apropiadas para causar *una fuerte tensión corporal*, la belleza realiza lo contrario; proporciona *calma y sensaciones que serenar los nervios*. Sin embargo Kant, gran defensor del racionalismo, no acepta la explicación puramente “fisiológica” de Burke sobre lo sublime, y sustituye el análisis antropológico por un análisis transcendental tratando de establecer la universalidad a pesar del carácter subjetivo del juicio estético. Así para Kant, mientras lo bello produce inmediatamente *un sentimiento de alegría y placer*, lo sublime provoca, en primer lugar, una *paralización de las fuerzas vitales y un sentimiento de aflicción*, al que siguen un desahogo y una emoción que genera alegría. Es decir que, si bien en el juicio de lo bello, la imaginación y el entendimiento (la percepción), producen mediante *su unión* la finalidad subjetiva (la alegría), en lo sublime dicha finalidad se alcanza mediante *el conflicto entre imaginación y razón*, y, principalmente, en el triunfo de esta segunda sobre la primera.

---

<sup>125</sup> L’homme n’est qu’un roseau, le plus faible de la nature; mais c’est un roseau pensant. Il ne faut pas que l’univers entier s’arme pour l’écraser : une vapeur, une goutte d’eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l’univers l’écraserait, l’homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu’il sait qu’il meurt, et l’avantage que l’univers a sur lui, l’univers n’en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C’est de là qu’il faut nous relever et non de l’espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser : voilà le principe de la morale. Blaise Pascal, *Pensées*, fragmento 347, 1670.

<sup>126</sup> Etienne Sourieu, *Diccionario de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 1007.

<sup>127</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origen of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Extracto de la edición en castellano “ De lo sublime y lo bello”, (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 66.



Figura 18. Instalación del Peine del Viento, San Sebastián. 1977.

Fuente: Gobierno Vasco.

tenía muy estudiado el mirador, pensaba que " el mar tiene que entrar en San Sebastián ya peinado"<sup>129</sup>. Para ello, mediante su proyecto, trata de domar, de comprender, de transformar en un lenguaje que le resulte cercano el viento que llega a su ciudad, enfrentando al hombre consigo mismo y con la naturaleza a la que pertenece. Observar el titánico montaje de la obra evoca innegablemente al "roseau pensant" de Pascal; fortaleza (y tenacidad) del pensamiento humano frente a la fragilidad del hombre ante la adversa naturaleza.

Tras Kant, y ya en pleno Romanticismo, Friedrich Schiller conduce de nuevo la formulación de lo sublime hacia la tragedia y lo tenebroso aunque entiende que se trata de un sentimiento mixto "compuesto por un sentimiento de tristeza, que en su más alto grado<sup>130</sup> se expresa a modo de escalofrío, y por un sentimiento de alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo".

Situado al final de la playa de Ondarreta y a los pies del monte Igueldo, la obra de Chillida es uno de los lugares más frecuentados por los visitantes y lugareños y es – tal y como reza el portal de Turismo del Gobierno Vasco-, "un espacio mágico desde el cual se puede contemplar el mar en todo su esplendor, y, en especial, durante los días de temporal, cuando las olas embisten con toda su furia contra las rocas del acantilado"<sup>128</sup>.

Parte del éxito de esta plaza tiene sus raíces en la pugna constante entre artefacto y naturaleza, de hecho, para muchos críticos esta obra de Chillida es de las que mejor cuestionan el límite entre lo salvaje y lo urbano. Conceptualmente el autor, que

<sup>128</sup> *Euskadi Basque Country*, Eusko Jaurilaritza-Gobierno Vasco. En : [www.turismo.euskadi.eus/es/patrimonio-cultural/peine-del-viento](http://www.turismo.euskadi.eus/es/patrimonio-cultural/peine-del-viento).

<sup>129</sup> Relato de Eduardo Chillida, J.J. Iturbi, "Chillida y el Peine del Viento", periódico Unidad diario de la tarde, 18 de febrero de 1976, 14.

<sup>130</sup> Friedrich Schiller ( *De lo Sublime*, 1793 y *Sobre lo sublime*, 1801) clasifica tres fases en el sentimiento de lo sublime: " sublime contemplativo", el sujeto se enfrenta al objeto que es superior a su capacidad, "sublime patético", donde peligra la integridad física del sujeto y "la superación de lo sublime" en la que el sujeto vence debido a una cierta superioridad intelectual.





Figura 19. Imagen desde el pórtico de la Capilla en el Bosque. El Cementerio del Bosque (Skogskyrkogården), Estocolmo. Suecia. 1920.

Fuente: skogskyrkogarden.stockholm.se.

Posteriormente Schopenhauer sostiene que entre lo bello y lo sublime existen una serie de fases que van desde la observación de un objeto benigno (lo bello) a la observación de un objeto maligno de gran magnitud que incluso podría destruir al observador. Algunas revisiones postrománticas, como la aportada por Max Dessoir a comienzos del siglo pasado, basan la explicación de la experiencia de lo sublime en el olvido del propio yo, donde el miedo es sustituido por una sensación de bienestar y seguridad al enfrentarse a un ser considerado superior ya sea propio de los fenómenos de la naturaleza, del arte o de la ciudad.

También, filósofos contemporáneos como el estadounidense Crispin Sartwell, apelan a la cualidad de la sublimidad con respecto a trascendencia, lo sublime tiene *una profundidad que la belleza no tiene* pues provoca *preguntas sobre nuestra propia existencia; impone una reflexión sobre la vida y sobre la muerte*, mientras que *lo bello nos incita a vivir y participar*<sup>131</sup>. Sartwell, a propósito de un viaje que realizó al Nepal de niño describe como la contemplación del paisaje natural de la cadena del Himalaya le producían horror y fascinación al mismo tiempo:

*"La cultura era tan extraña y tan áspera como el paisaje. Yo me sentía profundamente desplazado entre aquellos valles con ríos de color azul cobalto, que discurrían sobre piedras blancas, y entre aquellas estupas budistas a la sombra de enormes pinos. Ascendimos más o menos hasta los tres mil metros y la caminata se hizo laboriosa. De noche comíamos con los aldeanos, salíamos al exterior de sus casitas y contemplábamos el cielo. Había millones y millones de estrellas muchísimo más brillantes de las que yo había visto en mi vida. Creo que*

<sup>131</sup> Crispin Sartwell, *Los seis nombres de la belleza* (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 48.

durante la excursión caí en una especie de trance silencioso, que era mitad pavor, mitad deleite. Experimentaba eso que los filósofos llaman "lo sublime".<sup>132</sup>

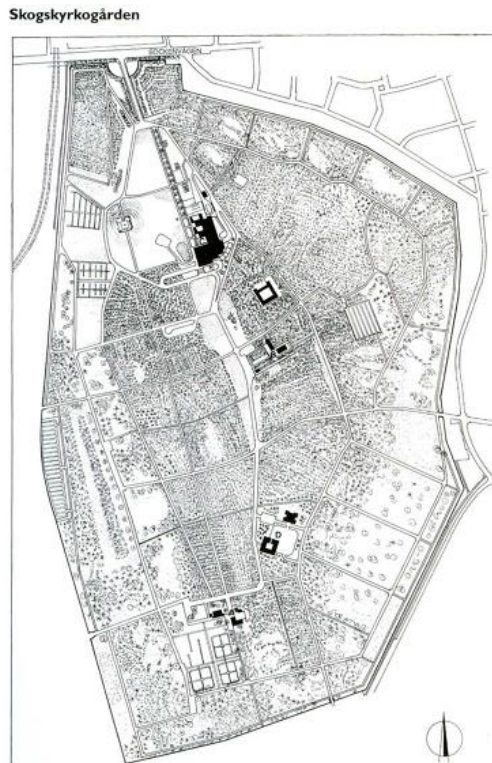


Figura 20. Plano general del Cementerio del Bosque (Skogskyrkogården), Estocolmo. Suecia. 1918.

Fuente: skogskyrkogården.stockholm.se.

Pero la sublimidad, clásicamente asociada a la contemplación de fenómenos naturales en los que el hombre entiende su propia fragilidad como pudiera ser una tormenta en el mar, un volcán<sup>133</sup>, o obras de arte como el célebre *Caminante sobre el mar de nubes* de Friedrich o numerosas pinturas de Turner, también se contempla en paisajes tranquilos, como es el caso antes descrito de la experiencia de lo sublime en el Himalaya. Y en efecto, lo sublime no sólo se contempla en los paisajes serenos donde la potente naturaleza del panorama visual abruma, sino también en paisajes altamente antropizados como pudiera ser por ejemplo el Peine del Viento de Chillida (figura 19), un rojo atardecer en el Bósforo, a un paisaje imaginado de la *violencia granate*<sup>134</sup> de Harlem o en el camino de significado profundo trazado por Gunnar Asplund en el Cementerio Sur de Estocolmo (figuras 20 y 21). A este último respecto Luis Martínez Santa-María, en su tesis doctoral, describe lo siguiente:

<sup>132</sup> Sartwell, *Los seis nombres de la belleza*, 48.

<sup>133</sup> "Los cráteres del Etna, cuyas erupciones arrojan piedras y bloques enteros de rocas desde sus entrañas y a veces vierten ríos de fuego subterráneo, obedeciendo a su voluntad" describe Longino al respecto de lo sublime en la erupción de un volcán en *Sobre lo sublime*.

<sup>134</sup> Antonio Machado, *Un poeta en Nueva York*, 1929. Fragmento del poema *El rey de Harlem*.

*" Después del reloj, después de la cruz, el camino entra casi sin conciencia de hacerlo bajo el espacio del pórtico. De repente, lo que era un cauce sostenido por pequeños elementos como la tapia o los árboles, se encuentra rodeado de doce pilares y de un enorme techo de madera finamente compartimentada. Sobre el caminante se acrecienta la sensación de la cuesta con la aparición del techo, porque el techo cae sobre su pendiente. (...) Desde allí, realmente el camino no prosigue. (...); la imagen de la que todo en el cementerio es ya un anuncio: los árboles, las fuentes, los montes, los caminos y las capillas tienen en su fondo a un inevitable catafalco con su cadáver. El camino ha traído al caminante hasta ese cadáver sin llevarlo, sino haciendo que piedra tras piedra se lleve él a sí mismo lleno de atenciones hacia el significado profundo de una vía. (...) Lo velado desde luego es tan trágico que infunde valores sublimes sobre la superficie."*<sup>135</sup>

Santa-María reflexiona sobre el paisaje del cementerio intentando ordenar el significado profundo del camino de Asplund y Lewerentz en el ambiguo lirismo de la obra concluyendo que "desarrolla no una verdad a medias, sino sólo la mitad de la verdad, una verdad *sinistra*". Es esa verdad siniestra, la dualidad escondida entre vivos y muertos que se produce en el cementerio, lo que posiblemente haga del Skogskyrkogården una obra sublime, más allá de lo trascendental de su significado. En este sentido el filósofo Etienne Sourieu reflexiona sobre los artistas de lo sublime en los siguientes términos:

*(Estos artistas) "nos dan el ejemplo de un modo de existencia superior... nos incitan a descubrir, a hacer surgir en nosotros un ser que sería nuestro, y que, sin embargo, se nos parecería poco... Lo sublime nos recuerda que nuestro ser no existe. Pero nos empuja hacia él y nos ayuda. En la emoción, el trastorno que nos causa lo sublime, incluso se podrá distinguir un deseo... de realizar efectivamente este modo de existencia"*<sup>136</sup>.

Lo que sigue es que la sublimidad no requiere tanto de un paisaje de una naturaleza terrible, o de la suprema belleza del *locus amoenus* romano, sino que migra hacia un significado profundo, trascendental, que somete al observador en un cierto estado de crisis que *convoca el pensamiento e incita a la creación*<sup>137</sup>, pues, al fin y al cabo, los lugares de lo sublime acaban siendo siempre lugares de belleza.

---

<sup>135</sup> Luis Martínez Santa-María, "Tierra espaciada: el árbol, el camino, el estanque: ante la casa" (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2000).

<sup>136</sup> Sourieu, Diccionario de Estética, 1007

<sup>137</sup> Remo Bodei, *Paisajes sublimes*. El hombre ante la naturaleza salvaje (Madrid: Siruela, 2011).

## 8 LA BELLEZA DUAL: DEL STRICTO SENSU AL SENSU LARGO

*"Ante la belleza, la mirada se ciñe a la superficie. Pero puede darse también belleza en los procesos interiores de la vida; toda belleza espiritual no es más que un símbolo y algo superficial al lado de esta multitud de armonías profundas".*  
Nietzsche, 1888.

La belleza es la cualidad de lo que es bello. No obstante, cuando se habla de lo bello, se tiende a buscar una esencia, una definición, un criterio que conduce frecuentemente al relativismo estético; mientras que la belleza, al ser una cualidad sensible, puede ser objeto de una experiencia directa y, según Sourieau, *incluso unánime*<sup>138</sup>. Sin embargo, no debemos olvidar que la belleza es un concepto dual; en un sentido amplio se considera como bello aquello que es percibido (visto, oído o imaginado) con placer y aprobación y por tanto lo que resulta, por ejemplo, agraciado, sutil o sublime mientras que en un sentido más limitado no sólo pensamos que la gracia, la sutileza o la aptitud no son atributos de la belleza, sino que, más bien, se oponen a ella<sup>139</sup>. Se da, por tanto, una cierta ambigüedad, la belleza en *stricto sensu* (asimilable a categorías estéticas como la sutileza, la sublimidad o la gracia) y la belleza en *sensu largo* en la que concurren todas ellas: paradójicamente se puede afirmar que la *belleza es una categoría de la belleza*.

En el sentido más limitado, se encuentran muchos ejemplos que oponen lo bello a otras categorías estéticas a lo largo de la Estética. Así bien, los antiguos oponen lo "pulchrum" y lo "aptum" indicando que la belleza no incluye el valor estético que tiene la función, que la belleza es diferente de la función. En el Renacimiento "beltá" y "gracia" se oponen mientras que en el Manierismo el concepto de belleza incluye la claridad y la limpidez y la diferencia de la agudeza. En la Ilustración el debate se centra en la oposición entre sublimidad y belleza, siendo la primera propia de sentimientos de "temor o pavor" mientras que la belleza inspiraba sentimientos "agradables y alegres" según Thomas Reid o de "suavidad" y "delicadeza" para Burke. Estos ejemplos recogidos más que definir la belleza *stricto sensu*, indican oposiciones entre la belleza y el resto de categorías estéticas. Según Tatarkiewicz, pese a que ya existen ciertas pistas para la definición de esta, el sentido limitado de la belleza se define mejor en la controversia posterior que se produce entre los románticos y los clásicos<sup>140</sup>. En suma y simplificando, los románticos piensan que la belleza reside en lo psíquico y lo poético, mientras que para los clásicos la razón de la belleza se encuentra en la forma regular. Y esta es la definición más sencilla: *la belleza, estrictamente hablando, es la belleza -clásica- de la forma*<sup>141</sup>.

<sup>138</sup> Sourieau, *Diccionario de Estética*, 186.

<sup>139</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 206.

<sup>140</sup> Como es sabido, en los orígenes de las reflexiones estéticas imperaba el razonamiento de la conocida como Gran Teoría donde se interpretaba la belleza como la forma o la disposición adecuada de las partes, por ejemplo definiciones como "la belleza es la forma" o "la belleza es la proporción" eran, y aún ahora siguen siendo, las más recurrentes.

<sup>141</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 207.

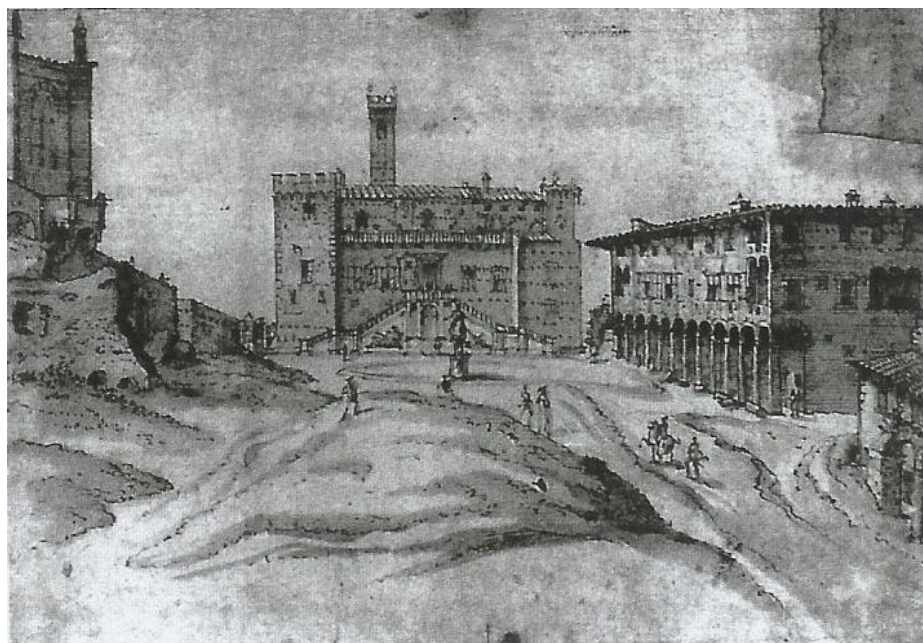


Figura 21. Plaza del Campidoglio antes de la intervención de Miguel Ángel; grabado anónimo de 1555.  
Fuente: Urban Networks.

En el sentido más amplio, la belleza es un concepto muy general y más difícil de definir pese a que ha habido grandes intentos a lo largo de la historia. Así por ejemplo, el escolástico Ulrico de Estrasburgo escribe "*decor est communis ad pulchrum et aptum*" interpretando que la belleza en el sentido amplio es una característica común de la belleza en sentido limitado y de la aptitud. También esa idea de formulación de belleza en el sentido amplio se encuentra en textos de Dante<sup>142</sup> y Petrarca cuando repiten en numerosas ocasiones que la belleza es algo indefinible, "*nescio quid*" o "*il non so che*", al contrario por ejemplo de pensadores y tratadistas posteriores, que, como Alberti, retoman la formulación clásica según la cual "nada puede añadirse o quitarse (a un objeto bello) sin arruinar el todo"<sup>143</sup>.

Posiblemente sea la formulación medieval dada por Tomás de Aquino la que, según numerosos autores, mejor defina el sentido amplio de la belleza como "*id cuius ipsa apprehensio placet*". Es decir, tal y como lo define más tarde el esteta inglés Gerard, *el nombre de belleza se aplica a todo lo que nos agrada*, bien sea cuando sugiere imágenes visuales agradables –*stricto sensu*–, como cuando sugiere imágenes agradables a los otros sentidos<sup>144</sup>, o lo que es lo mismo, aquello que vemos, oímos o imaginamos, esto es lo que percibimos, con *placer y aprobación*<sup>145</sup>.

<sup>142</sup> Dante Alighieri, *Convivio* IV. C. 25, 1307.

<sup>143</sup> E.R. de Zurko, en *Art Bulletin*, vol. 39,1957.

<sup>144</sup> Alexander Gerard, *An Essay on Taste* (Londres, 1759), 47.

<sup>145</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 206.



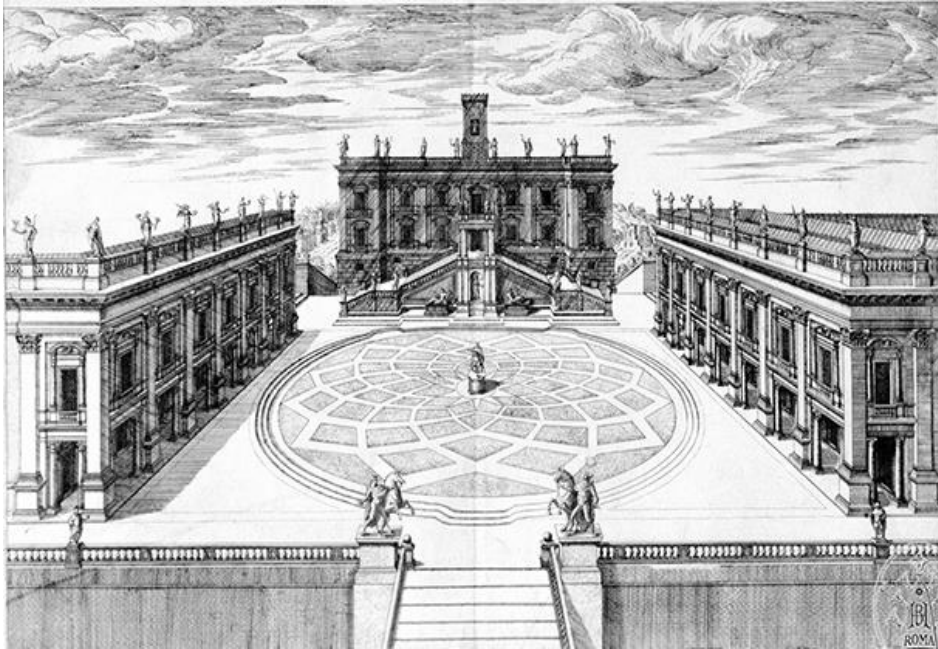


Figura 22. Plaza del Campidoglio diseñada por Miguel Ángel en 1536. Grabado de Étienne Dupérac en 1569.

Fuente: Roma-Antiqua.

En esa misma línea, estetas ingleses del siglo XVIII expresan una teoría donde la belleza, que incluye también la sublimidad, es entendida según una *naturaleza exclusivamente psíquica*: “la materia es bella cuando expresa únicamente las cualidades del espíritu”<sup>146</sup> dice Alison o como “las cosas intelectuales que solo tienen una belleza original” según la definición de Thomas Reid. Filósofos contemporáneos como el norteamericano John Dewey van aún más allá en la definición de la belleza extendiéndola a la experiencia diaria rompiendo definitivamente la naturaleza dual de arte/vida en un intento por devolver el valor propio de la experiencia estética en los procesos normales de la vida. Surge así la estética de lo cotidiano, que se constituye como un aprendizaje y aprehensión activa mediante la interacción con el medio, logrando una *experiencia integral* cuyo mayor enemigo no es ni lo práctico ni lo intelectual sino lo mediocre, el relajamiento de fines, en definitiva, la sumisión a convencionalismos donde *una cosa reemplaza a otra, pero sin absorberla ni llevársela consigo*<sup>147</sup>.

Para ejemplificar la mencionada paradoja de la belleza como una categoría estética de la belleza detengámonos en dos grabados históricos para el urbanismo europeo, que, aunque apenas disten entre ellos 15 años retratan el mismo lugar pero según paisajes diferentes. El primero retrata la plaza del *Campidoglio* a principios del siglo XVI (figura 21), y el segundo es un grabado de Étienne Dupérac que muestra la plaza según el diseño de Miguel Ángel (figura 22), probablemente considerada de forma casi unánime como una de las plazas más bellas del

<sup>146</sup> Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste* ( Londres, 1790), 411.

<sup>147</sup> John Dewey, *El arte como experiencia* ( Barcelona: Paidós, 2008), 52.

Renacimiento Europeo. Es fácil observar, en una primera hojeada, las similitudes entre ambas. Se trata de una plaza semiabierta con construcciones en tipología de planta baja más dos y con un elemento vertical tipo torre.

Sin embargo, son dos tipos formales completamente diferentes. Así bien, en el grabado anónimo se aprecia una cierta irregularidad formal propia del medievo, en este caso, caracterizada por la torre descentrada, las líneas de cornisa discontinuas, los elementos dentados de las torres, el pórtico de arcada tipo gótico sin continuidad en el siguiente edificio. Mientras que el grabado de Dupérac muestra una plaza con un concepto de unidad manifiesta. Para ello Miguel Ángel proyecta un nuevo edificio cerrando la plaza hacia la Basílica de Santa María de Aracoeli en una marcada intención de reenfocar la orientación anterior al Foro Romano hacia el nuevo centro político, la Basílica de San Pedro. También sitúa el elemento vertical de la torre -aunque reconstruida- en el centro del edificio principal y proyecta unos alzados perfectamente simétricos y armoniosos.

En definitiva, ambas plazas, que en términos cualitativos se podría decir que son la misma, pues están situadas sobre la misma colina, en el mismo territorio, paradójicamente son complementarias: una carece de lo que a la otra le sobra y viceversa. Así bien, la plaza medieval adolece de limpieza y orden en el plano del suelo, mientras que la segunda abrumba por su orden perfecto pero carece de actividad urbana<sup>148</sup>.

Formalmente se podría decir que la plaza de Miguel Ángel cumple con gran parte de los requisitos de la belleza en *stricto sensu* mencionada antes, sin embargo, la plaza está vacía, carece del bullicio de la vida urbana. Esta, a diferencia de la plaza medieval (figura 21) que se presenta como un lugar sugerente donde cualquier cosa pudiera ocurrir, está cerrada a sensaciones ligadas a la novedad, a la sorpresa o a lo inesperado, es decir a la emoción urbana. La primera, la plaza medieval, podría ser un magnífico ejemplo urbano que recoge la categoría estética de la *gracia*; la segunda, la plaza renacentista, es, tal y como se ha dicho, uno de los ejemplos más magnánimos de *belleza formal* de la historia urbana. Y he aquí perfectamente reflejado el concepto de *belleza dual*; si entendemos como bello *aquello cuya aprehensión complace*, en línea con la clásica formulación de Aquino, ambas plazas están contenidas en la estética urbana. Si, por el contrario, sólo entendemos la belleza como la belleza de la forma (simetría y armonía principalmente), quedarían fuera de la estética urbana, no sólo la plaza medieval del Campidoglio, sino la mayoría de los ejemplos antes mostrados. Y es que, en realidad, la belleza se manifiesta en la ciudad de muy diversas formas, corresponderá a cada uno juzgar su sentido.

Finalmente, tras este breve repaso histórico a las categorías estéticas de *aptitud, ornamento, atracción, gracia, sutilidad, sublimidad y belleza dual* en la ciudad, quizá

---

<sup>148</sup> Incluso hoy su experiencia urbana es casi inerte (apenas tiene uso salvo para el turismo de masas) y se constituye como un *escenario ideal* del que la potente industria de la publicidad ha sabido sacar partido. Miguel Ángel, seguramente sin pretenderlo, al cerrar la plaza a la colina, su orientación natural, creó una escultura urbana para las élites del Renacimiento. Por fortuna (o por desgracia) la plaza sigue existiendo, cabría preguntarse ahora cual de las dos plazas tendrían mayor y mejor uso en la experiencia urbana especialmente de una ciudad como Roma, donde las plazas son, en palabras de Kidder Smith, un *estilo de vida, un concepto del vivir*.

fuera necesario detenerse, a modo de cierre, sobre las reflexiones de Raymond Unwin acerca de la belleza en el paisaje urbano (o en el llamado arte urbano) cuando decía que “muy a menudo se piensa que el arte urbano consiste en llenar nuestras calles con fuentes de mármol, en dotar nuestras plazas de grupos de esculturas, en rodear nuestras farolas con hojas de acanto o colas de delfín serpenteantes, y nuestros edificios con un puñado de flores o frutas sin sentido envueltas con cintas de piedra inaguantables”<sup>149</sup>. Sin embargo Unwin entendía la belleza en la ciudad en un sentido más allá de lo formal, es decir, en el sentido amplio (*sensu largo*) y compartía la afirmación de William Morris cuando decía:

*“La belleza, que es lo que se entiende por arte, usando la palabra en su más amplia acepción, no es, sostengo, un simple accidente de la vida humana que la gente puede tomar o dejar cuando quiere, sino una necesidad positiva de la vida, si estamos llamados a vivir como la naturaleza nos ha enseñado, o sea, a menos que nos contentemos con ser menos que hombres”*<sup>150</sup>.

## 9 CONCLUSIONES

¿Qué le pedimos hoy a la ciudad? Tal vez me equivoque en concretar lo que le pedimos, pero sin duda encuentre cierto consenso al concluir que, en un momento tan crítico como el actual, no le pedimos (ni recibe) lo suficiente. Gigantismos horizontales y verticales, grandes conurbaciones, plataformas logísticas, comunidades urbanas, polos tecnológicos, multiplicación de trayectos invaden nuestra experiencia cotidiana de angustiosos estímulos considerados, en muchas ocasiones, inherentes al hecho urbano.

Sin embargo y pese a que la vanguardia moderna expulsara la belleza no solo del arte sino también de la ciudad, surgen hoy voces que cuestionan que, si bien la belleza no tiene que ser consustancial con el arte, sí lo es con la vida humana. Así, un siglo después de la debatida *Fuente* de Duchamp, críticos, como por ejemplo Arthur Danto, encuentran en la ciudad y en su vida cotidiana vestigios espontáneos<sup>151</sup> que muestran como *la necesidad de belleza está profundamente arraigada en lo humano*, constituyéndose esta como un valor signifiicante de vida.

En efecto, todo apunta a que existe esa necesidad de belleza (y cuidado) en nuestro hábitat cotidiano, quizá heredado de culturas pasadas, que haga de la ciudad un entorno agradable desde el que promover que se produzca la experiencia integral deweyniana donde la belleza, como necesidad positiva de vida, ayude a realizarnos mejor como personas, como sociedad<sup>152</sup>, recordando, en cierta manera, al modelo de ciudad aristotélica. Sin embargo caracterizar dicho modelo no es fácil.

<sup>149</sup> Unwin, *La práctica del urbanismo*, 15.

<sup>150</sup> Unwin, *La práctica del urbanismo*, 15.

<sup>151</sup> Concretamente el crítico americano se refiere a los altares improvisados que surgieron por todo Nueva York tras el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001. Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza* (Barcelona: Paidós, 2005), 51.

<sup>152</sup> Y, en última instancia, que nos fagociten a construir un testimonio vivo que dejar a nuestras generaciones futuras.



Uno de los principales problemas del binomio belleza y ciudad surge ya en la propia conceptualización de la percepción estética, debido, en parte, a dos aspectos ineludibles: la cualidad diversa de la belleza (entendida esta desde su sentido amplio) y las diferentes mutaciones que, con los siglos, se han producido en la formulación de “lo bello”.

En este texto se ha abordado la problemática desde siete acercamientos diferentes, con todos ellos se ha querido construir un espacio de pensamiento desde el que entender como la belleza en la ciudad engloba numerosas emociones diversas. Tales emociones, además, se presentan aparentemente contrapuestas como la *atracción* (más ligada a los sentimientos espontáneos, sin apenas resistencia) frente a la *sutileza* (que requiere de un pensamiento profundo, introspectivo para su aprehensión) o la *aptitud* (forma ligada a la función) frente al *ornamento* (que responde a criterios principalmente de decoro). Sin embargo se ha visto como, ya sea desde los escalones más intuitivos de la percepción (*aptitud*, *atracción*) o desde los más elevados (*sublimidad*, *sutileza*), todas estas emociones se entremezclan en la ciudad y corresponden todas con sentimientos de belleza, entendida esta desde su concepción más amplia. Es decir, según lo que Tatarkievick llamó el concepto de *belleza dual* (la belleza en *stricto sensu* y la belleza *sensu largo* que engloba una multitud de categorías estéticas, en línea con la clásica formulación de Aquino<sup>153</sup>), donde, paradójicamente, la belleza (formal) es una categoría estética más dentro de la belleza.

En definitiva, tras la investigación realizada, ya sea desde el sentido amplio (todas las categorías) o desde el limitado, la belleza ha ido acompañando a la forma urbana europea durante un largo periodo de tiempo, prácticamente hasta nuestros días. Cabe destacar, además, que no solo ha acompañado a la creación de las ciudades sino que conforme la definición de belleza a nivel teórico ha mutando, su plasmación en la ciudad también ha evolucionado. Así, tal y como se ha visto, ha habido periodos donde la estructura y el ornamento estaban equilibrados (Renacimiento) al igual que en el concepto teórico de su tiempo<sup>154</sup>, otros donde existía una absoluta primacía del ornamento (Barroco) y otros años más cercanos a nosotros donde el ornamento era despreciado en cualquier creación artística<sup>155</sup>.

Pero esto que ha ocurrido a lo largo de la historia de la forma urbana, ha pasado no sólo en cuanto a la evolución del concepto teórico de cada categoría estética, sino también según la primacía de cada categoría en su definición de belleza para cada momento histórico determinado. Así, la creación de las ciudades ideales se corresponden con la época en la que la belleza era *aptitud*, por encima de todas las

---

<sup>153</sup> Lo bello es “*id cuius ipsa apprehensio placet*”. Tomás de Aquino, Summa Theol. I a II-ae q. 27 a I ad 3). Según esta formulación la belleza engloba a todo aquello que produce *placer desinteresado*, más allá de lo agradable, es decir, un placer sensible y se dirige tanto al sentimiento (más racional) como a la fantasía (más emocional).

<sup>154</sup> “La belleza se entiende de dos modos: existe una belleza de la naturaleza, y otra adventicia (adventizia), que significa que algunos cuerpos son bellos por naturaleza y la disposición de sus miembros y colores, mientras que otros son bellos por los esfuerzos que han sido realizados en ellos.” Gian Trissino, 1592.

<sup>155</sup> Recordemos lo que dice Adolf Loos en *Ornament und Verbrechen* (1908) dice al respecto: “El papú se tatúa el cuerpo, el barco, el remo y todo aquello con lo que tiene contacto. No es un criminal. Pero un hombre moderno que se tatúa es o bien un criminal o un degenerado.”

cosas. Años más tarde cuando la primacía del debate estético se centraba en lo oculto, es decir, cuando lo bello precisaba de lo que ellos llamaban una *mente despierta* (contemplación activa) corresponde con el estilo artístico del Manierismo (los jardines de Bomarzo). Algo similar ocurre con la primacía de la sublimidad y su debate estético en el siglo XVIII. En definitiva, se concluye así que, en el periodo histórico revisado, la estética académica y estética urbana han ido de la mano evidenciado de nuevo la ciudad como testigo cultural que ha llegado a nuestros días a través de su patrimonio edificado.

Actualmente, superados ya los dogmas de los primeros CIAM (sol, espacialidad y verde), la ciudad contemporánea se enfrenta a una nueva Estética con un nuevo Arte Urbano, cuya transposición en el plano de la ciudad quizá no sea tan formalista como la precedente, sino más compleja. Según lo revisado, este nuevo Arte Urbano, tal vez no solo requiera de una postura pasiva (mera contemplación) sino que precise de una posición más activa (lo que el observador espera del paisaje urbano como escenario para la acción) vinculada a las necesidades del ser humano<sup>156</sup>. Se abre así un largo camino de preguntas complejas a las que posiblemente, de tener respuesta, esta solo pueda darse desde el conocimiento empírico de la experiencia urbana.

---

<sup>156</sup> Al hilo de las tesis de Unwin o, más recientemente Danto, cuando opinan que la belleza responde a una necesidad vital del ser humano constituyéndose como un *valor significativo de vida*.

## 10 BIBLIOGRAFÍA

Alison, Archibald. *Essays on the Nature and Principles of Tastes*, 1790.

Ashihara, Yoshinobu. *El diseño de espacios exteriores*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Bayer, Raymond. *L'esthétique de la grâce*. Paris: Alcan, 1933.

Berlage, Hendrick Petrus. "Amsterdam en Venetië". *Bouwkundig Weekblad III*, n.º 34 (1883): 64-69.

Bill, Max. "Belleza de la función, belleza como función". Conferencia impartida en 1948 traducido del alemán "schönheit aus funktion und als funktion" publicado en *Werk*, n.º 8 (1949), 272-74.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

Bodei, Remo. *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela, 2011.

Cela-Conde, Camilo J. et al. "Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 101.16 (2004): 6321-6325.

Chueca Goitia, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.

Coomaraswamy, Ananda. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Palma: Editorial Olañeta, 2001.

Cullen, Gordon. *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Barcelona: Editorial Blume, 1974.

Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 2005.

De Zurko, Edward. "Origins of Functionalist Theory". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n.º16 (1958): 529-530.

Dellus, Jean. *L'art urbain. Dossier documentaire*. Lyon: Certu, 2004.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008. (Título original: *Art as experience*. Nueva York: Perigee Books, 1934).

Fariña, José. "Sir Raymon Unwin: "La práctica del urbanismo", *El blog de José Fariña, Urbanismo, Territorio y Paisaje*, 10 de noviembre de 2008,

<https://elblogdefarina.blogspot.com.es/2008/11/sir-raymon-unwin-la-prctica-del.html>.

Francés, Robert. *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Ediciones Akal, 1985. (Título original: *Psychologie de l'art et de l'esthétique*. Paris: Presses Universitaire de la France, 1979).

Frayse, Patrick et Gérard Régimbeau. "Signes et formes dans la revalorisation d'un modèle urbain du Sud-Ouest de la France : quand les bastides se refont une beauté". *Colloque international Le Beau dans la ville*, Tours, CEHVI Centre d'histoire de la ville moderne et contemporaine, Université de Tours, 23-24 novembre 2007. 2007. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00606370/>

Ganivet, Ángel. *Cartas finlandesas hombres del norte*. Madrid: Nórdica libros, 2011.

Giovannoni, Gustavo. "Vecchie città ed edilizia nuova". *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, nº. 995 (1913).

Gravagnuolo, Benedetto. *Historia del Urbanismo en Europa*. Madrid: Akal, 1998.

Greenough, Horatio. *Form and Funtion*, 1851.

Howard, Ebenezer. *Tomorrow: a peaceful path to real reform*. Londres, 1898.

Ishizu, Tomohiro y Semir Zeki. "The brain's specialized systems for aesthetic and perceptual judgment". *European Journal of Neuroscience*, n.º 9 (2013): 1413-1420.

Ishizu, Tomohiro y Semir Zeki. "A neurobiological enquiry into the origins of our experience of the sublime and beautiful". *Frontiers in human neuroscience*, vol. 8 (2014).

Kawabata, Hideaki y Semir Zeki. "Neural correlates of beauty". *Journal of neurophysiology*, n.º 4 (2004): 1699-1705.

Lalo, Charles. *Notions d'Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1925.

Lavedan, Pierre. *L'Architecture Française*. Paris: Larousse, 1944.

Lenain, Thierry. *Monkey painting*. Londres: Reaktion Books, 1997.

Loos, Adolf. *Ornamento y delito, y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. (Título original: *Ornament und Verbrechen*, 1908).

Lyas, Colin "The evaluation of art." *Philosophical Aesthetics* (1992): 349-380.

Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. (Título original: "The city image and its elements." MIT Press, Cambridge, 1960).

Martínez Santa-María, Luis. "Tierra espaciada: el árbol, el camino, el estanque: ante la casa". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2000.

Monclús, Francisco Javier. "Arte Urbano y estudios histórico-urbanísticos: tradiciones, ciclos y recuperaciones". 3ZU: revista d'arquitectura, n.º 4 (1995).

Morris, A.E.J. *Historia de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Mumford, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé, 1945.

Nadal, Marcos, Albert Flexas y Camilo J. Cela-Conde. "La capacidad para la apreciación estética: una evolución en mosaico". En *Neuroestética*, editado por A. Martín Araguz, 15-28. Madrid: Saned, 2010.

Nasar, Jack. *The evaluative image of the city*. Ohio: SAGE Publications, 1997.

Nasar, Jack L. "New developments in aesthetics for urban design." En *Toward the Integration of Theory, Methods, Research, and Utilization*, 149-193. Boston: Springer, 1997.

Piccinato, Luigi. *La progettazione urbanistica. La città como organismo*. Venecia: Marsilio Ed., 1988.

Sáinz Guerra, José Luis. "Una reflexión necesaria. Breve historia", en *La vivienda social en Europa. Alemania, Francia y Países Bajos desde 1945*, editado por Luis Moya González. Madrid: Marea Libros, 2008.

Sánchez de Castro, Manuel. *Introducción a Divagando por la ciudad de la gracia*, de José María Izquierdo. Sevilla: Zarzuela, 1923.

Santayana, George. *El sentido de la belleza*. Madrid: Tecnos, 1999. (Título original *The Sence of Beauty*, 1896).

Sarlo, Beatriz. *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ed. Ariel, 1996.

Sartwell, Crispin. *Los seis nombres de la belleza*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Sauer, Carl. O. *The Morphology of Landscape*. California: University press, 1925.

Scruton, Roger. *Why beauty matters*. Londres: BBC Two, 2009.

Sitte, Camilo. *Construcción de Ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Canosa, 1926. (Título original: *City Planning According to Artistic Principles*, 1889).

Sorre, Max. *El paisaje urbano*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.

Souriau, Etienne.. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1947.

Souriau, Etienne. *Diccionario de Estética*. Madrid: Akal, 1998.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Skupienie i marzenie*. Drukarnia: St. Niemiry Syn, 1935.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética. II La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 1989.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética. III La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 7ª ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

Tucker, Marcia. *Robert Morris*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1970.

Unwin, Raymond. *La práctica del urbanismo: una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Valentine, C.W. *The Experimental Psychology of Beauty*. Londres: The Camelot, 1962.

Vigouroux, Roger. *La fabrique du beau*. Paris: Odile Jacob, 1992.

Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Editorial Trotta, 1994.

Webber, Melvin M. "El lugar urbano y el dominio urbano local". En *Indagaciones sobre la estructura urbana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1964.

**LOS CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN URBANÍSTICA** El departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, lleva publicando desde el año 1993 la revista Cuadernos Investigación Urbanística, (Ci[ur]), para dar a conocer trabajos de investigación realizados en el área del Urbanismo, la Ordenación Territorial, el Medio Ambiente, la Planificación Sostenible y el Paisaje. Su objetivo es la difusión de estos trabajos. La lengua preferente utilizada es el español, aunque se admiten artículos en inglés, francés, italiano y portugués.

La publicación presenta un carácter monográfico. Se trata de amplios informes de la investigación realizada que ocupan la totalidad de cada número sobre todo a aquellos investigadores que se inician, y que permite tener accesibles los aspectos más relevantes de los trabajos y conocer con bastante precisión el proceso de elaboración de los mismos. Los artículos constituyen amplios informes de una investigación realizada que tiene como objeto preferente las tesis doctorales leídas relacionadas con las temáticas del Urbanismo, la Ordenación Territorial, el Medio Ambiente, la Planificación Sostenible y el Paisaje en las condiciones que se detallan en el apartado "Publicar un trabajo".

La realización material de los Cuadernos de Investigación Urbanística está a cargo del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. El respeto de la propiedad intelectual está garantizado, ya que el registro es siempre en su totalidad propiedad del autor y, en todo caso, con autorización de la entidad pública o privada que ha subvencionado la investigación. Está permitida su reproducción parcial en las condiciones establecidas por la legislación sobre propiedad intelectual citando autor, previa petición de permiso al mismo, y procedencia.

Con objeto de verificar la calidad de los trabajos publicados los originales serán sometidos a un proceso de revisión por pares de expertos pertenecientes al Comité Científico de la Red de Cuadernos de Investigación Urbanística (RCi[ur]). Cualquier universidad que lo solicite y sea admitida por el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad Politécnica de Madrid (DUYOT) puede pertenecer a esta red. Su único compromiso es el nombramiento, como mínimo, de un miembro de esa universidad experto en el área de conocimiento del Urbanismo, la Ordenación Territorial, el Medio Ambiente, la Planificación Sostenible y el Paisaje para que forme parte del Comité Científico de la revista y cuya obligación es evaluar los trabajos que se le remitan para verificar su calidad.

A juicio del Consejo de Redacción los resúmenes de tesis o partes de tesis doctorales leídas ante el tribunal correspondiente podrán ser exceptuados de esta revisión por pares. Sin embargo dicho Consejo tendrá que manifestarse sobre si el resumen o parte de tesis doctoral responde efectivamente a la aportación científica de la misma.

#### **NORMAS DE PUBLICACIÓN**

Las condiciones para el envío de originales se pueden consultar en la página web:  
<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/publicaciones/ciurpublicar.html>

#### **FORMATO DE LAS REFERENCIAS**

Monografías: APELLIDOS (S), Nombre (Año de edición). Título del libro (Nº de edición). Ciudad de edición: Editorial (Traducción castellano, (Año de edición), Título de la traducción, Nº de la edición. Ciudad de edición: editorial).

Partes de monografías: APELLIDOS (S), Nombre (Año de edición). "Título de capítulo". En: Responsabilidad de la obra completa, Título de la obra (Nº de edición). Ciudad de edición: Editorial.

Artículos de publicaciones en serie: APELLIDOS (S), Nombre (Año de publicación). "Título del artículo", Título de la publicación, Localización en el documento fuente: volumen, número, páginas. Se deberá indicar el DOI de todas las publicaciones consultadas que dispongan del mismo. Así como el número ORCID del autor.

**CONSULTA DE NÚMEROS ANTERIORES/ACCESS TO PREVIOUS WORKS**

La colección completa se puede consultar en color y en formato pdf en siguiente página web:  
*The entire publication is available in pdf format and full colour in the following web page:*

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/ciur/numeros-publicados/>

**ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:**

- 120 Eduardo de Santiago Rodríguez e Isabel González García:** Condiciones de la edificación de vivienda aislada en suelo no urbanizable. Estudio de su regulación normativa, 84 páginas, octubre 2018.
- 119 Jorge Carretero Monteagudo:** Metodología para rehabilitación de grandes centros comerciales, 95 páginas, agosto 2018.
- 118 Mirian Alonso Naveiro:** "El modelo "sostenible" heredado por los instrumentos de sostenibilidad", 78 páginas, junio 2018.
- 117 Inmaculada Martín Portugués:** "Mértola Vila Museu. Modelo rural de difusión del Patrimonio Cultural", 80 páginas, abril 2018.
- 116 Reyes Gallegos Rodríguez:** "Hacia un urbanismo emergente: La ciudad viva", 84 páginas, febrero 2018.
- 115 Carmen Moreno Balboa:** "Urbanismo colaborativo", 100 páginas, diciembre 2017.
- 114 Ricardo Alvira Baeza:** "Segregación espacial por renta. Concepto, medida y evaluación de 11 ciudades españolas", 101 páginas, octubre 2017.
- 113 Carlos Alberto Tello Campos:** "Revitalización urbana y calidad de vida en el sector central de las ciudades de Montreal y México", 69 páginas, agosto 2017.
- 112 Andrea González:** "Valores compositivos fundamentales del jardín privado chino o la mirada urbana sobre el paisaje a lo largo de su historia hasta la Revolución de 1949", 74 páginas, junio 2017.
- 111 Pedro Górgolas Martín:** "Burbujas inmobiliarias y planeamiento urbano en España: Una amistad peligrosa", 71 páginas, abril 2017.
- 110 Lourdes Jiménez:** "Dinámicas de ocupación urbana del anillo verde metropolitano de Madrid", 80 páginas, febrero 2017.
- 109 Manuel Fernández González:** "La Smart-city como imaginario socio-tecnológico", 72 páginas, noviembre 2016.
- 108 Narges Bazarjani:** "Espacio público: conflicto y poder en la ciudad de Teherán", 70 páginas, septiembre 2016.
- 107 Ricardo Alvira Baeza:** "Proyecto Haz(Otea)", 84 páginas, julio 2016.





PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO EN ARQUITECTURA

## MASTER PLANEAMIENTO URBANO Y TERRITORIAL

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM)

**COORDINADORA DEL MÁSTER:** Ester Higuera García  
**PERIODO DE DOCENCIA:** Septiembre - Julio  
**MODALIDAD:** Presencial y tiempo completo  
**NUMERO DE PLAZAS:** 40 plazas  
**CREDITOS:** 60 ECTS

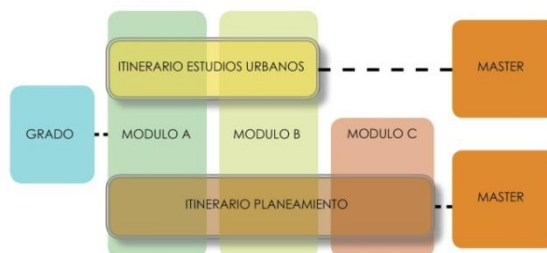
El Máster se centra en la comprensión, análisis, diagnóstico y solución de los problemas y la identificación de las dinámicas urbanas y territoriales en curso, atendiendo a las dos dimensiones fundamentales del fenómeno urbano actual: por un lado, el proceso de globalización y, por otro lado, las exigencias que impone la sostenibilidad territorial, económica y social. Estos objetivos obligan a insistir en aspectos relacionados con las nuevas actividades económicas, el medio físico y natural, el compromiso con la producción de un espacio social caracterizado por la vida cívica y la relación entre ecología y ciudad, sin olvidar los problemas recurrentes del suelo, la vivienda, el transporte y la calidad de vida. Estos fines se resumen en la construcción de un espacio social y económico eficiente, equilibrado y sostenible. En ese sentido la viabilidad económica de los grandes despliegues urbanos y su metabolismo se confrontan con modelos más maduros, de forma que al estudio de las técnicas habituales de planificación y gestión se añaden otras nuevas orientaciones que tratan de responder a las demandas de complejidad y sostenibilidad en el ámbito urbano.

El programa propuesto consta de un Máster con dos especialidades:

- Especialidad de Planeamiento Urbanístico (Profesional)
- Especialidad de Estudios Urbanos (Investigación Académica)

Se trata de 31 asignaturas agrupadas en tres módulos:

- MÓDULO A. Formación en Urbanismo.
- MÓDULO B. Formación en Estudios Urbanos e Investigación.
- MÓDULO C. Formación en Planeamiento.



### PROFESORADO:

Eva Álvarez de Andrés  
 Carmen Andrés Mateo  
 Sonia de Gregorio Hurtado  
 José María Ezquiaga Domínguez  
 José Fariña Tojo

Beatriz Fernández Águeda  
 José Miguel Fernández Güell  
 Isabel González García  
 Agustín Hernández Aja  
 Ester Higuera García  
 Francisco José Lamiquiz

Emilia Román López  
 Inés Sánchez de Madariaga  
 Llanos Masiá González  
 Javier Ruiz Sánchez  
 Álvaro Sevilla Buitrago

### ENTIDADES COLABORADORAS:

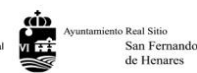


ci[ur]

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN URBANÍSTICA



Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España



CONTACTO: [masterplaneamiento.arquitectura@upm.es](mailto:masterplaneamiento.arquitectura@upm.es)

[www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/masters/index.html](http://www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/masters/index.html)

Otros medios divulgativos del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio:

# urban

REVISTA del DEPARTAMENTO de URBANÍSTICA y ORDENACIÓN del TERRITORIO  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

## PRESENTACIÓN SEGUNDA ÉPOCA

**DESDE** el año 1997, **URBAN** ha sido vehículo de expresión de la reflexión urbanística más innovadora en España y lugar de encuentro entre profesionales y académicos de todo el mundo. Durante su primera época la revista ha combinado el interés por los resultados de la investigación con la atención a la práctica profesional, especialmente en el ámbito español y la región madrileña. Sin abandonar dicha vocación de saber aplicado y localizado, la segunda época se centra en el progreso de las políticas urbanas y territoriales y la investigación científica a nivel internacional.

## CONVOCATORIA PARA LA RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS:

Urban mantiene abierta una convocatoria permanente para la remisión de artículos de temática relacionada con los objetivos de la revista: Para más información:

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/urban/ns/instrucciones-para-autores/>

Por último, se recuerda que, aunque La revista **URBAN** organiza sus números de manera monográfica mediante convocatorias temáticas, simultáneamente, mantiene siempre abierta de forma continua una convocatoria para artículos de temática libre.

## DATOS DE CONTACTO

Envío de manuscritos y originales a la atención de Javier Ruiz Sánchez: [urban.arquitectura@upm.es](mailto:urban.arquitectura@upm.es)

Página web:

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/urban/ns/presentacion/>



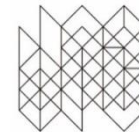
Consulta y pedido de ejemplares: [ciur.urbanismo.arquitectura@upm.es](mailto:ciur.urbanismo.arquitectura@upm.es)

Web del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio:

<http://www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo>

Donde figuran todas las actividades docentes, divulgativas y de investigación que se realizan en el Departamento con una actualización permanente de sus contenidos.

# territorios en formación



NE|RE|AS  
NET RESEARCH  
ASSOCIATION  
ETSAM UPM

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

**Territorios en formación** constituye una plataforma de divulgación de la producción académica relacionada con los programas de postgrado del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la ETSAM-UPM proporcionando una vía para la publicación de los artículos científicos y los trabajos de investigación del alumnado y garantizando su excelencia gracias a la constatación de que los mismos han tenido que superar un tribunal fin de máster o de los programas de doctorado del DUyOT.

Así, la publicación persigue dos objetivos: por un lado, pretende abordar la investigación dentro del ámbito de conocimiento de la Urbanística y la Ordenación del Territorio, así como la producción técnica de los programas profesionales relacionados con ellas; por otro, promueve la difusión de investigaciones o ejercicios técnicos que hayan sido planteados desde el ámbito de la formación de postgrado. En este caso es, principalmente, el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio el que genera esta producción, gracias a la colaboración con la asociación Ne.Re.As. (Net Research Association / Asociación Red Investiga, asociación de investigadores de urbanismo y del territorio de la UPM), que, por acuerdo del Consejo de Departamento del DUyOT, es la encargada de la edición de la revista electrónica.

## DATOS DE CONTACTO

**Ana Zazo Moratalla (Editora):** [territorios.arquitectura@upm.es](mailto:territorios.arquitectura@upm.es)

Página web: <http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/territorios-en-formacion/>

