

CRISTHIAN SARANGO

(Coord.)

ENTRECRUZAMIENTOS
DISCIPLINARES:
REFLEXIONES EN LINGÜÍSTICA,
LITERATURA, EDUCACIÓN
Y CULTURA

EUNSA

EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
PAMPLONA

Comentarios y sugerencias:

cgsarango@utpl.edu.ec

Universidad Técnica Particular de Loja

Grupo de Investigación Estudios de Lingüística, Literatura, Educación y Cultura

Correspondencia de la UTPL

Dirección: San Cayetano Alto, Calle París, Loja, Ecuador

Código postal: 1101608

Teléfono: (07) 370-1444

El coordinador del libro no se hace responsables de las afirmaciones ni opiniones vertidas por los autores de cada capítulo. La responsabilidad de la autoría corresponde a cada autor, siendo responsable de los contenidos y opiniones expresadas.

El contenido de este libro ha sido sometido a un proceso de revisión y evaluación por pares ciegos.

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

Primera edición: 2023

© 2023. Cristhian Sarango (coord.).

Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)

ISBN: 978-84-313-4501-3

Diseño de portada: Jokin Pagola

Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)

Campus Universitario • Universidad de Navarra • 31009 Pamplona • España
+34 948 25 68 50 • www.eunsa.es • eunsa@eunsa.es

ÍNDICE

RELACIÓN DE AUTORES	11
PRÓLOGO	21
INTRODUCCIÓN	25
AGRADECIMIENTOS	37

PARTE I ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

1. LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS SHUAR DE MORONA SANTIAGO – ECUADOR	41
<i>Danilo Diaz Quichimbo, Susana Cedeño Cedeño, Rebeca Chasi Guala</i>	
2. LA IMITACIÓN PARA MEJORAR LOS FONEMAS OCLUSIVOS EN UN PACIENTE CON SÍNDROME DE DOWN	63
<i>Eric Vélez Montesdeoca</i>	
3. LENGUA DE SEÑAS ECUATORIANA: UNA REVISIÓN DE SU MORFOLOGÍA	79
<i>Natasha Velásquez Manrique</i>	
4. FORMS OF ADDRESS IN ECUADOR: A CONTRASTIVE APPROACH	97
<i>Xavier Frías Conde, Ana Estrella-Santos</i>	

PARTE II
ESTUDIOS LITERARIOS

5. *LA CIUDAD QUE TE PERDIÓ, ¿POR QUÉ EL ASESINATO O LA MUERTE DEL AMOR?* 125
Fausto Aguirre
6. SUBVERSIÓN E INNOVACIÓN ESTÉTICA EN LA NARRATIVA DE GILDA HOLST 167
Manuel F. Medina
7. LA FÁBULA ECUATORIANA: LO MORAL Y LO IDEOLÓGICO 189
Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal
8. EL SILENCIO VITAL Y LITERARIO DE MERCEDES PINTO ARMAS 203
Violeta Hochman-Rodríguez
9. PASTORALISMO POLÍTICO Y CRISTIANISMO MARCIAL EN “AL REY NUESTRO SEÑOR”
DE HERNANDO DE ACUÑA 217
Leonor Taiano
10. DECONSTRUCCIÓN DE LA TROPOLOGÍA SEXUALIZADA DE LA LÍRICA DE JOSÉ MARTÍ 233
Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

PARTE III
ESTUDIOS EDUCATIVOS

11. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE NATIVO HABLANTES DE INGLÉS EN REDES
SOCIALES: IMPLICACIONES PEDAGÓGICAS 253
Paola Cabrera-Solano, Luz Castillo-Cuesta
12. METABOLISMO MENTAL Y CONDUCTA LINGÜÍSTICA 273
Galo Guerrero-Jiménez
13. INNOVACIÓN DE LA LITERATURA PARA LA EDUCACIÓN VIRTUAL EN EL MUNDO
SOCIOECONÓMICO GLOBALIZADO 285
María José Muñoz-González
14. USO DE UNA APLICACIÓN MÓVIL LITERARIA COMO RECURSO DEL PROCESO
ASIMILATIVO DE LA IDENTIDAD CULTURAL DE LOS NIÑOS DE EDUCACIÓN INICIAL ... 303
Alexandra Paredes Guevara, Corina Núñez Hernández, Mónica Mantilla Sánchez
15. LA POLÍTICA PÚBLICA EDUCATIVA ECUATORIANA 315
Cristhian Sarango

PARTE IV
ESTUDIOS FILOSÓFICOS-CULTURALES

16. FILOSOFÍA DEL PAISAJE Y ARQUITECTURA 331
Amada Cesibel Ochoa Pineda, Cayetano José Aranda Torres

PARTE IV
ESTUDIOS FILOSÓFICOS-CULTURALES

FILOSOFÍA DEL PAISAJE Y ARQUITECTURA*

Amada Cesibel Ochoa Pineda¹

Universidad del Azuay
cochoa@uazuay.edu.ec

Cayetano José Aranda Torres²

Universidad de Almería
caranda@ual.es

* El presente capítulo surge como producto del Proyecto de Investigación 2021-0044 “La estética como materia interdisciplinar” avalado por el Vicerrectorado de Investigaciones de la Universidad del Azuay (Cuenca, Ecuador) y de una estancia de investigación postdoctoral en la Universidad de Almería (España), en colaboración con el Grupo de investigación HUM 716: La historia de la filosofía. El ensayo. Siglos XVI-XX.

¹ Doctora en Filosofía por la Universidad de Almería, Profesora titular de Filosofía de género y sexualidad en la Universidad del Azuay. cochoa@uazuay.edu.ec.

² Doctor en Filosofía por la Universidad de Granada, Catedrático de la Universidad de Almería. caranda@ual.es

RESUMEN

El interés por el paisaje, cuyo origen se remonta a la estética de las culturas orientales, no es sólo una característica definitoria de la estética del clasicismo, romanticismo e idealismo, tanto en Europa como en América, sino también un poderoso recurso que, con la necesaria mediación de la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo y el arte de la jardinería, constituye una decisiva motivación del turismo cultural de nuestro tiempo de comienzos del siglo XXI. El artículo estudia cómo deben combinarse creativamente estos elementos de la cultura artística en la perspectiva de un intento de repensar los fundamentos racionales de la arquitectura como arte.

Palabras clave: Filosofía del arte, convivencia cívica, artes plásticas, arquitectura, urbanismo.

SUMMARY

The interest in landscape, whose origin goes back to the aesthetics of oriental cultures, is not only a defining characteristic of the aesthetics of classicism, romanticism and idealism, both in Europe and America, but also a powerful resource that, with the necessary mediation of architecture, urban planning, landscape architecture and the art of gardening, constitutes a decisive motivation for cultural tourism in our time at the beginning of the 21st century. The article studies how these elements of artistic culture should be creatively combined in the perspective of an attempt to rethink the rational foundations of architecture as art.

Key words: Philosophy of art, civic coexistence, plastic arts, architecture, urbanism.

“Aún habita el ser humano en vecindad con el campo,
sus tierras rodean pacíficamente su techo rústico”.

Schiller (2009, p. 120-121).

“Hay que ver cómo el ser humano está en el espacio; no lo está como
un cuerpo físico. Está en el espacio en la medida que despeja el
espacio... El ser humano hace del espacio lo que da,
deja y hace espacio, y con ello libertad”.

Heidegger (2003, p. 82-83).

I. INTRODUCCIÓN

Los seres humanos habitan el paisaje estilizándolo y lo habitan para ser libres. Los países de la comunidad iberoamericana ofrecen, dentro de una gran diversidad de características geográficas, económicas y sociales, algunas peculiaridades comunes que nos pueden y hasta nos deben invitar a la reflexión para su puesta en valor. En la era de los grandes movimientos migratorios, que trasladan a miles de seres humanos del sur al norte, del interior a la costa y del centro a la periferia, nuestra comunidad de lenguas y culturas, con sus diferencias y con un acervo histórico común, tiene como irrenunciable objetivo estratégico convertirse en su diversidad en potencia turística, e implementar su atractivo como destino de viaje de cara a este primer cuarto de siglo, una vez superada la pandemia del Covid-19, en la que se prevé que los países y regiones mejor posicionadas van a recibir una muy considerable cantidad de visitantes, procedentes en especial de China y Japón, por un lado, y de los países del Este de Europa (Rusia y sus antiguos estados satélites), sin despreciar el flujo del norte de América, que sigue siendo constante en el caso de Iberoamérica.

No es cierto que el romanticismo no haya tenido incidencia en todas las artes. Se suele argüir el caso paradigmático de la inexistencia de la escultura y la arquitectura románticas, pero, ¿cómo puede entenderse la obra de Rodin, por poner un sólo ejemplo que puede parecer algo lejano y diferido en el tiempo, sin la revolución expresiva y de ideas que supuso el clasicismo alemán (*Klassik*) y el romanticismo europeo?; o ¿qué decir de los movimientos historicista, modernista o *Art Nouveau* y el definitivo triunfo de la Escuela de Chicago, con la plena integración de la arquitectura en el urbanismo y diseño de la ciudad moderna? Lo que sucede es que no es posible considerar el romanticismo como movimiento que se ajuste sólo a un período de tiempo, sino que más bien hablar de una influencia e influjo que se extienden hasta bien entrado el pasado siglo, por ejemplo, con arquitectos tan emblemáticos como LeDuc, Le Courbusier o Loos. Sin ir más lejos, la estética de Hegel, como punto inicial de consideración, ha dedicado una atención muy pormenorizada a la arquitectura, en la que destaca su definición de “arquitectura romántica” como “aquella en la que casas, iglesias y palacios son sólo viviendas y lugares de reunión para las necesidades y ocupaciones civiles y religiosas del espíritu, pero que también, a la inversa, se configuran y elevan para sí mismas de manera autónoma” (Hegel, 1989, pp. 465-466). Esta caracterización que puede parecer superficial

no carece de importancia teórica, pues opone el modelo romántico al clásico, representado por la arquitectura grecolatina, de construcciones extendidas a lo largo y ancho de la superficie del territorio urbano, que da lugar a los desarrollos dieciochescos del modelo de urbe, que gravita y gira en torno a un centro histórico, común tanto a Europa como a Iberoamérica. Frente a ese modelo, la arquitectura romántica, que toma como emblema y símbolo la catedral gótica, en una suerte de apelación al nacionalismo del arte constructivo, del que no es ajeno el propio Goethe, de edificación a lo alto, no ha dejado de ser la secreta tentación del arte constructivo hasta el presente (Goethe, 2000).

Al desafiar y despreciar la medida del cuerpo humano como *métron* edificatorio, la libertad creativa sigue pretendiendo, podemos decir que hoy más que nunca, construir apuntando al cielo y desdeñar las raíces terrenales de la humanidad, su esencial localidad en el seno de una vivencia del espacio, alejada de la medición de este y situado según la experiencia de los seres humanos. La lucha, por momentos aversión, contra la pesantez y la voluntad de favorecer lo esbelto y ligero, con la inestimable colaboración del hormigón, el acero y el vidrio en el presente e inmediato futuro del aluminio, el titanio y otros materiales, da lugar a una decidida opción por edificios de desproporcionada altura, con el socorrido complemento del helipuerto y la aparición de la vía aérea como vía de comunicación rápida para los plutócratas, como sucede en la actual Sao Paulo. Nada más lejos de nuestra intención responsabilizar a Hegel de los desmanes y los problemas a los que lleva el actual modelo de desarrollo urbano, pero sí necesitamos replantear hasta donde nos ha llevado el gusto por las alturas. El problema no es tan sólo la desigualdad económica entre el centro y la periferia de las ciudades modernas, ni tampoco el exclusivismo de dedicar los rascacielos a *Bussines Building*, sino algo más radical, terrible y problemático. No estamos ante la experiencia moderna de aquel texto de Petrarca, *La ascensión al Mont Ventoux*, 26 de abril de 1336, para el que la subida a un monte alpino supone el alejamiento de los afanes humanos y el acercamiento a la divina beatitud contemplativa (Petrarca, 2002). El problema de la arquitectura moderna y postmoderna, de vanguardia y postvanguardia es que puede fomentar una idea del habitar contraria a todo pensamiento y meditación, a todo alejamiento, siquiera momentáneo, de las tareas laborales. Así las cosas, los edificios pueden llegar a ser, casi de manera exclusiva, espacios para acrecentar el rendimiento económico, de modo que dejen de ser viviendas y moradas, para convertirse en oficinas y alojamientos, muy especialmente en la coyuntura del llamado teletrabajo. La

vivienda se polariza entre la gran mansión, con todos los servicios, confort y vigilancia privada, destinada a los privilegiados, y los barrios populares con altos niveles de degradación urbanística y hacinamiento. Necesitamos volver a pensar el espacio urbano como paisaje artístico, para reflexionar sobre la libertad humana como medida del habitar la tierra de modo constructivo.

II. EL MODELO ESTÉTICO DE LA PINTURA ROMÁNTICA DEL PAISAJE (PRP)

Sin duda es la libre vitalidad de la naturaleza lo que los humanos apreciamos en el paisaje, que opera un tipo de concordancia. El arte que durante la Edad Media se movió enteramente en la esfera religiosa, descubre a partir del Renacimiento lo que podemos entender como la naturaleza en su libre vitalidad con la que los seres humanos establecemos una armonía (*Zusammenstimmen*, es el término que emplea Hegel, que literalmente significa acordar, armonizar la naturaleza y el ser humano). Así irrumpe el paisaje en la pintura, primero como fondo, luego como protagonista de la representación pictórica. Así hasta los comienzos del siglo XIX, época en la que el paisaje pintado por sí mismo, se eleva a su máxima dignidad (Cfr. Hegel, 1970, p. 60; Hegel, 1989, p. 606). Los paisajistas románticos crean un estilo cuyas repercusiones, desde el punto de vista de la libertad creadora y la emancipación del arte de sus anteriores servidumbres, no se han dejado de causar sus efectos hasta este comienzo del siglo XXI y, en concreto, en las artes constructivas. La libertad en el arte encuentra su raíz en el impresionismo, el expresionismo, el surrealismo y la pintura abstracta y conceptual en general, en la medida en que el arte moderno y las vanguardias han prestado especial interés al problema del espacio y su representación visual. Repensando de algún modo la estética barroca, y acusando de frialdad emocional al neoclasicismo ilustrado, cuyas reglas y normas no transmiten sentimiento alguno, los románticos tienen una concepción dramática e incluso trágica de la pintura y del espacio en el que se inscribe (véase Goya, Turner, Friedrich, Gericault, David, Delacroix, etcétera). En el caso de los paisajistas, aquí tomados como ejemplo significativo, tienden a interpretar la naturaleza como animada por profunda inquietud, inestabilidad y desorden, como le ocurre a la propia humanidad angustiada ante y por la Revolución Francesa de 1789. Ahora el paisaje está vivo, en el sentido de que la naturaleza se nos ofrece cambiante, dinámica y desafiante, como lo son los tiempos, y proporciona al hombre un

modelo para entenderse a sí mismo y la sociedad, como si se tratara de un *proceso vital* variable y continuamente renovado. Ante el hecho irreversible de la creciente roturación y explotación de las tierras de labor, el campo no hollado se ofrece y plantea ahora como un vecino casi humano, un lecho/techo providente en su rusticidad, un amparo protector ante tanta inclemencia histórica. Lo que tiene la tierra de rústica, lo tiene de pintoresca y paisajista, al menos según la PRP, y hasta la inclemencia climática se convierte en acogedora del ser humano curioso e inquieto.

Se puede decir que la filosofía del arte contemporánea surge cuando los europeos de comienzos del siglo XIX, ante los cuadros paisajistas ingleses y alemanes, se preguntan si eso es arte, en relación con la historia del arte habida hasta la centuria del ochocientos, ya recopilada, o en proceso de hacerlo, y coleccionada en los grandes museos nacionales (Louvre, National Gallery, Pergamon, Hermitage, Prado, etcétera). Lo que los artistas románticos llevan a cabo no llega a cuestionar el sentido mismo de las prácticas artísticas. De tal modo que quien no consiga captar conceptualmente el sentido, innovador, original e incluso provocativo de la PRP, como movimiento artístico que inaugura el siglo, no se encuentra en condiciones de comprender el arte contemporáneo, ni el paralelo intento de teorizarlo por parte del pensamiento filosófico. No es fácil exponer la idea central ni la noción nuclear que articula este movimiento artístico y lo que exige tanto del artista como del espectador, esfuerzo que no siempre estamos en condiciones de realizar, por lo que muchos lo abandonan si apenas intentarlo. El alejamiento buscado y querido del espacio clásico de la representación pictórica, que ha sido relativamente homogéneo desde los orígenes de la pintura moderna, con Giotto por poner un hito hasta finales del siglo ilustrado, convierte la PRP en una crítica a la tradición artística en su conjunto porque, en definitiva, supone un ataque frontal al principio de la imitación y a la consideración de la perspectiva clásica como regla de oro de toda representación artística. A estos dos grandes supuestos se une otro, menos destacado por la historiografía del arte y la crítica artística, del cuestionamiento del espacio geométrico en la pintura, con la consiguiente irrupción de la noción de *locus*, de lugar como el sitio concreto de la feliz o infeliz estancia humana en la tierra, del espacio como localidad donde estar. Los cuadros que se nos ofrecen a la contemplación son una propuesta crítica, original y novedosa, para captar el tema de la naturaleza y, en concreto, de la naturaleza paisajista, netamente diferenciada de la naturaleza objeto de esfuerzo y labor. De manera que el arte viene a proponer un nuevo

concepto de naturaleza o, lo que es lo mismo, de relación entre la humanidad y su entorno natural. Esta nueva teoría de la relación entre arte y naturaleza que propone la PRP, supone abandonar un cierto realismo, derivado de una concepción representativa del mundo y del hecho artístico, que tiene que ver con la posición de un sujeto cuya reflexión pone el mundo y la naturaleza como lo otro de sí, como algo cuyo definitivo *fundamentum inconcusum veritatis* es el propio sujeto de conocimiento, el sujeto que pone el mundo externo como derivado de su propia certeza y seguridad, obtenida de su propio autoconocimiento, dicho en términos cartesianos, de la certeza y verdad del *ego cogito*. El espacio se vuelve objeto y lugar de libre creatividad y estancia humanas, porque lo pensamos como objeto de libre disposición.

Con anterioridad al paisajismo romántico como tendencia artística, parece como si los ilustrados hubieran idealizado la propia naturaleza en su representación pictórica. En consonancia con su ideal geométrico, de cálculo y medida, el ilustrado busca un terreno cuadrículado, un campo vallado, una hacienda provista de grandes e importantes huellas de la industriosisidad humana, en definitiva, un paisaje con historia, que da lugar al modelo ilustrado de ciudad, que rodea en círculos o cuadrados concéntricos un centro o plaza real. Frente al afán de roturar y mensurar el espacio natural, en el que la ciudad y el campo se dan la mano (Poussin, Lorena o, antes, el paisajismo holandés del XVII), la PRP se esfuerza en devolvemos una relación primigenia y cosmogónica con la naturaleza; ama lo confuso e indeterminado, prefiere la naturaleza inhóspita y salvaje, sólo hospitalaria para el solitario, que se siente cómodo en el espacio común pero apartado de la campiña no parcelada. El pintor se encarama en las rocas montañosas, se pierde en las playas en las que ruge el mar, se engolfa con tormentas, brumas y cielos neblinosos, se adentra en umbrías masas boscosas, para devolvemos una experiencia que consideramos panteísta, como el *én kai pán* (lo uno en todo) que contrarreste el terrible efecto civilizador de lo humano sobre su entorno natural, propio de las inhóspitas e insalubres ciudades del XVIII y XIX.

Acorde con esta idea tenemos la de dotar a la naturaleza de una capacidad expresiva. La naturaleza habla y el arte imita –¡ojo!, no copia– esa expresividad, la prolonga con el lenguaje articulado. Lo divino pasa a ser lo natural, la naturaleza está penetrada por un cierto hálito místico y religioso, por un toque de misterio y sacralidad, que la hacen atractiva. Ha dejado de ser el tranquilo reino de las leyes inmutables, para llegar a ser más bien lo contrario, un escena-

rio en el que se disputan el protagonismo, de modo antagónico y feroz, los distintos elementos y fuerzas en conflicto. Según John Constable, la pintura deja de pertenecer a las bellas artes: “La pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía de la naturaleza, de la cual las pinturas no son más que experimentos?” (Lambert, 2005, p. 13). Carus, por su parte, plantea una acción teórica previa al hecho creativo. “Al conocimiento particular de los hechos de la naturaleza y la clasificación y explicación de sus datos aislados [debe] preceder una penetración teórica formada por una relación más general, que es experiencia contemplativa de la unidad de la naturaleza. Esa condición apunta a que se da una unidad entre la percepción sensible y la comprensión teórica”. Por eso Carus habla de un ideal de visión: «El ojo libre, espiritual, que contempla en relación con la unidad, junto a la observación fiel, sencilla, ordenada» (Carus, 1992, p. 30). El mismo Alexander von Humboldt abre el cuarto libro de sus inestimables *Cuadros de la naturaleza*, de 1808, con la invitación siguiente:

Cuando el hombre interroga a la naturaleza con su penetrante curiosidad, o mide en su imaginación los vastos espacios de la creación orgánica, de cuantas emociones experimenta, es la más poderosa y profunda el sentimiento que le inspira la plenitud de la vida esparcida universalmente. En todas partes y hasta cerca de los helados polos, resuena el aire con el canto de las aves y el zumbido de los insectos. Respira la vida, no sólo en las capas inferiores del aire donde flotan densos vapores, sino en las regiones serenas y etéreas (Humboldt, 1994, p. 52).

Ha sido Joachim Ritter, en su magnífico artículo sobre el paisaje, que nos enseña que la PRP nos trae a la presencia la vieja noción griega de *theoría* como contemplación de la totalidad de lo visible, de tal manera que convertir la naturaleza en paisaje es producto de una visión teórica, de no mirar lo concreto y discreto sino lo general y universal (Ritter, 1986). El peculiar cielo romántico, ejemplificado magistralmente por Turner, representa un *kósmos* apenas surgido del *káos* primigenio, una visión de la totalidad que exhibe la capacidad generadora y creadora de la *phýsis*. Lejos de ser protector, el cielo romántico se representa como el que otorga lo bueno y lo malo, la gracia y la desgracia, el amparo y el desamparo a las criaturas humanas. El paisaje romántico quiere ser toda la naturaleza como *génesis* de todo lo visible, como la instancia que dicta al artista cómo ha de pintar el cuadro, por donde comenzar y hasta donde

llegar. La copertenencia de cielo y tierra, como si cada uno fuese reflejo plástico del otro, constituye la secreta aspiración de la humanidad romántica, que ha perdido para siempre su estar incursa pacíficamente en la naturaleza. El exilio de la naturaleza aparece reflejado en los intentos como el excursionismo, la andanza, el vagabundeo y la actual tendencia a redescubrir la naturaleza salvaje, allá donde pueda encontrarse. A la forzosidad de nuestro desprendimiento de lo natural, se corresponde la utopía de la representación plástica de lo perdido, de lo enajenado en las frías leyes de la ciencia físico-natural. Es así como, la naturaleza externa y extraña de las leyes científicas, condición previa para el arte, es complementada, a modo de *Ersatz*, por la intimidad y la gracia de la naturaleza representada en el fuero interno como abrazo y arrullo a la inerme criatura humana. Este género de pintura es como un soplo de aire fresco y limpio que penetra en la representación plástica con el propósito de atestiguar la copertenencia del arte a la naturaleza y de ésta al arte, pero reservándole a ella el papel protagonista y activo. En cualquier caso, se trata de una naturaleza salvaje, no domesticada, que no se deja atrapar por el entendimiento analítico, que quiere ser espíritu en la forma de ánimo atormentado, agitado con los pinceles o el lápiz en la mano. El paisajismo romántico es materia artizada o arte naturalizado. La naturaleza deja de ser patrimonio exclusivo del geógrafo y del geómetra, para ser usufructuada también por el artista. Mucho de eso sucede también en las artes constructivas.

Vale la pena remarcar que toda actitud romántica ante la naturaleza es, digamos, consecuentemente idealista, en el sentido de querer imponer a la realidad su concepto, porque lo real es insuficiente o deficitario. En este sentido, se trata de imponer un concepto creativo, de tal modo que se podría hablar del primer arte conceptual europeo, cuya virtualidad consiste en sobreponer al espectador respecto a la mera realidad senso-perceptual. Quiere decir al espectador que lo real está construido por él mismo a partir de las sensaciones. El artista quiere “imponer” a la realidad concreta y pragmática, carente de toda poesía, su visión personal que, a modo de ensueño, la desfigura e idealiza porque la eleva y la redime por encima de las impresiones sensibles. El cuadro y, en adelante, el edificio, exploran las posibilidades que una visión libre y creadora de la naturaleza aporta a la capacidad alusiva y poética del ser humano. Es así que el espectador se ve obligado a abandonar el viejo lenguaje de la “mímesis” representativa, propio del academicismo normativo, para ingresar, no tanto en la subjetividad atormentada del artista, en sus deseos y anhelos casi siempre

frustrados, cuanto en la visión que proyecta hacia el exterior una intimidad que quiere crear, que se ve con suficiente capacidad expresiva cuando contempla la plena potencialidad de la naturaleza en movimiento, que se genera a sí misma cuando de ella surge el edificio.

La PRP configura un emblema y un símbolo de la nueva filosofía romántica, por la que la obra no es sólo causa y motivo de contemplación sino origen de una proyección simpatética que conduce inexorablemente a la meditación sobre la esencia del ser humano y su encaje, o eventual desajuste, tanto en la esfera de la naturaleza, como en la esfera de la sociedad. La naturaleza ya no es objeto de una disponibilidad ilimitada, que la convierte en materia pasiva de transformación mecánica y técnica sino, al contrario, en fuente de placer y goce como acogedora de la criatura humana potencialmente creadora. La sociedad, por su parte, no es sólo el lugar de la jerarquía y los procesos de distinción y división estamental y clasista, sino que el arte propone un nuevo vínculo entre los seres humanos, que es el lazo que aferra al creador poético con el espectador creativo y, eventualmente, con su disfrutador y usuario (Kant, 2013). La poesía, entonces, se convierte en propuesta de un nuevo vínculo interhumano más laxo y menos coactivo, idea esta que permea todas las artes, incluida la arquitectura, como veremos a continuación.

En definitiva, esta crucial experiencia estética, ejemplifica y compendia, como ningún otro género de actividad, una manera de concebir el arte y la experiencia humana en general, de manera que su verdad recae en la actividad creadora y configuradora de mundos, que llevan a cabo conjuntamente, casi mancomunadamente, el artista y el espectador / destinatario / usuario. Los tres han de buscar en su interior el significado profundo de la obra; ambos carecen de un canon, exterior y tercero, en relación con la comunión a la que llegan, con el que juzgar la obra y fundamentar el consenso necesario en cuestiones artísticas. Por lo demás, aunque el artista aspira a ser reconocido por toda la especie humana —a diferencia del gusto neoclásico reducido al terreno de los sabios, expertos, degustadores y críticos—, sabe bien que su arte es polémico y conflictivo, que tiene que pugnar contra las inercias artísticas del academicismo, que su labor no es reconocida con facilidad (véase a este respecto la reciente divulgación cinematográfica de la vida del pintor William Turner). Aún hoy constatamos ciertas reticencias del espectador ingenuo, o poco avezado en el arte moderno, que recela del alto valor estético de la PRP. Ese espectador desconoce que, desde el comienzo de la centuria decimonónica, el arte es pro-vocación llamada a

la subjetividad creadora y coparticipación y colaboración de autor y espectador en la constitución del sentido de lo artístico. El espectador ingenuo no quiere ser activo y creativo; digamos que es perezoso; espera recibir el sentido de la obra ya listo y terminado para su aprecio y disfrute, por el parecido de personas o lugares conocidos, por la evidencia inmediata de su utilidad; es vago e indeciso; ignora que la verdad del arte radica en el acto creador de su contemplación y, eventualmente, de su habitación.

Las claves de esta comprensión de las obras del paisajismo romántico hay que buscarlas en una serie de problemas teóricos, de los que pueden ser objetivados por el momento y, como guía de interpretación de las artes constructivas, los siguientes:

1. La nueva relación que se pretende establecer con la naturaleza, de marcado carácter panteísta, presidida en todo momento por el íntimo sentimiento de copertenencia del ser humano a su entorno. La naturaleza, así concebida, se presenta en su aspecto más terrible y convulso, sometida a permanente cambio y creatividad, agitada por un dinamismo interno que la representa como fiel imagen del sujeto humano. Todo lo construido a partir de lo natural pertenece por derecho propio a esta identificación con los fenómenos naturales.

2. Tomar como modelo de la creación artística a la propia naturaleza, en tanto esta es movimiento y transformación permanente. Se quiere captar el instante de algo que cambia de continuo, al modo como la criatura humana, vista desde la su vida afectiva y sentimental, se toma a sí misma afectada de mórbida mudanza del ánimo, propia del creador. El instante pasajero captado por los pinceles se corresponde con el estado de ánimo del artista.

3. En toda la PRP se da una marcada vocación de realismo, de verismo, como impacto de las cosas sobre el sujeto, en lo que tiene el arte de intromisión en nuestra subjetividad, de fuerza que nos penetra y busca su reflejo en nosotros mismos. Pero toda lógica del entendimiento reflexivo y categorizador acaba destruida ante la mera presencia visible de las cosas, objetivadas en manchas de color, formas vagas y difusas, iluminaciones crepusculares, en definitiva, impactos visuales inacostumbrados.

4. El papel del ser humano en esta estética es modesto pero importante; se limita a ser testigo mudo de lo que acontece ante sí: la composición y recomposición constante de la belleza en su forma más natural, más trágico-sombría, incluso amenazante, que se ofrece tras los tornasolados tonos del amanecer o el crepúsculo. Nos asomamos al cuadro y ante nosotros una figura diminuta, ape-

nas perfilada, mira en el mismo sentido que nosotros y se muestra insignificante ante el espectáculo que está sucediendo ante sus ojos.

5. Para los artistas herederos de esta tradición no hay reglas formales pre-establecidas, sino que su diseño se abre a la libre imaginación para plasmar lo que su ojo espiritual elabora en relación con una realidad que no se deja captar en su integridad por una alambicada construcción teórica. El espectador tiene que poner de sí algo, o mucho, para ser llevado por el cuadro a la contemplación de la realidad; necesita abandonar su lógica habitual, su modo cotidiano de ver, representar y pensar la naturaleza, para construirla a partir de manchas de esbozos y esquemas, de motivos y ensayos, que se invaden e interpenetran unos con y en otros, que perspectivizan, valga el palabro, el arte-realidad. Sólo el espíritu es capaz artizar la retina del artista y el espectador.

III. DE LA PRP AL ARTE DEL JARDÍN

Valga la anterior consideración como necesario preámbulo para fundamentar la relación primigenia, todavía oscura e indefinida, entre la PRP con el arte constructivo. Pero aún tenemos que referir una consideración precisa al modo epocal como la PRP se convierte en inspiración de un arte espacial y constructivo, como es la jardinería artística, que funge como pasarela entre lo pictórico y lo constructivo para el disfrute humano. Una consecuencia de ese epocal anhelo humano de protección y amparo de la naturaleza, propio del romanticismo europeo, se corrobora con la irrupción del concepto y la práctica del jardín inglés, que va a revolucionar el moderno arte de la jardinería y que se convertirá, andado el tiempo y en cierto modo, en la dimensión pragmática y constructiva del arte de la representación espacial. No decimos que la jardinería paisajista se derive lógicamente y conceptualmente de la PRP, sino que esta inspira y se inspira en un nuevo y específico estilo de jardinería. Se trata de una interconexión recíproca entre lo pictórico, que Kant considera un arte figurativo, y el arte derivado de la pintura que llamó “jardinería placentera”, es decir, el cultivo y cuidado de plantas y árboles con la sola finalidad de producir placer (Kant, 2013). Pero, a diferencia del jardín ilustrado, magníficamente ejemplificado en los jardines de Versalles, el jardín inglés opta por dejar a la naturaleza en libertad para que interactúen en ella las diversas especies vegetales, dejadas crecer, en cierto modo, a su arbitrio, sin que apenas se note la mano humana que lógicamente interviene

como no puede ser de otra manera. Este modo constructivo de jardinería tiene un fundamento en el paso de un concepto geométrico-espacial del jardín, descrito en *Ondina* (La Motte Fouqué, 1994), a una acepción del jardín como lugar apropiado para la convivencia, el placer y la diversión al margen de los convencionalismos sociales de la ilustración, como añadido de una arquitectura rígida, como resultaba ser la dieciochesca, basada en modelos clasicistas.

Ya en la antigüedad encontramos un antecedente del jardín paisajista en aquellos parajes que los griegos consideran jardín, ejemplarmente descrito en el comienzo del *Fedro* platónico, modelo de tantos y tantos jardines renacentistas y modernos. Se trata de un lugar ameno y tranquilo, que invita a relajarse, en el que el tiempo parece detenido y propicia la amistad y la conversación sobre lo más importante y digno: los sentimientos y, en especial, el amor (Beruete, 2016). Con esta breve y concisa referencia al jardín antiguo, pretendemos observar que el motivo del jardín en la historia del arte y la literatura no es meramente el de un lugar circunstancial o mero marco ornamental y propiciatorio para el pensamiento. Es algo más de mayor calado especulativo. Nos referimos a las concretas y significativas sugerencias de los poetas latinos, que tienen en común no sólo el gusto por la descripción de la belleza natural, sino del jardín en especial como lugar privilegiado en el que la naturaleza y el arte actúan de común acuerdo, para favorecer la convivencia humana. En este sentido, sólo queremos apuntar que la tesis de que la naturaleza y el arte se imitan mutuamente, maravillosa herencia de nuestra tradición grecolatina permanece impensada en toda su profunda dimensión y densidad para iluminar el sentido de toda obra artística.

La idea helénica de jardín tiene su continuación en los tratadistas renacentistas de la jardinería moderna, que ponen por escrito no sólo sus métodos y consejos para su práctica como arte, sino también su uso como lugar de esparcimiento y disfrute intelectual. Más tarde y frente a la concepción geométrica y ordenada del jardín ilustrado, ejemplificado en el Palacio de Versalles, el jardín romántico o jardín inglés quiere representar, en escala reducida, la naturaleza como paisaje (Páez de la Cadena, 1995; Pizzoni, 1999; Beruete, 2016). El eco de la poesía grecolatina ha llegado con marcado interés a la literatura y la filosofía inglesas del siglo XVIII, en especial, en autores como Shaftesbury, Pope y Addison, incluso en Hume y Adam Smith. De ese modo, El jardín, *tópos* natural de la reflexión que gira en torno al amor, representa en la tradición clásica y neoclásica un lugar especial para goce y disfrute de la alta sociedad europea,

que ve en él el marco para la actividad intelectual en contacto y estímulo con la naturaleza. Como lugar del amor, el *locus amoenus* tiene a la figura de la mujer como su secreto más o menos explícito. En la literatura alemana del período del clasicismo de Weimar, a partir del *Viaje a Italia*, de Goethe, el jardín rememora las huellas del pasado en el país en el que recién se aprecian los signos de la utilización agronómica de la tierra roturada, que van a producir ese producto híbrido que es el parque ciudadano, complemento agrícola de una urbanización incipiente y, en demasiadas ocasiones, vergonzante. De manera que mientras en el parque observa Goethe la reunión de belleza y utilidad, el jardín es solo bello, no da frutos, es inútil (Goethe, 2001).

Los originales creadores de la forma de jardinería paisajística (por ejemplo, los jardines que rodean la mansión Chiswick, cerca de Londres, o parte del jardín del castillo Howard en Yorkshire, o el jardín Woburn Farm, que ocupa 60 hectáreas al suroeste de Londres, etcétera), se van a ver profundamente influenciados por la obra del pintor Constable, de manera que podamos hablar de un motivo pictórico en la concepción romántica del jardín, y de un motivo jardineiro en la pintura romántica del paisaje. En consecuencia, como lugar de recreo y solaz, el jardín carece de utilidad práctica; incluso los frutales deben ser usados por razones decorativas o para introducir en la vegetación mayor variedad de formas, colores y aromas. La búsqueda, en un ámbito privado y limitado, de emociones y sentimientos agradables, de dulzura, alegría e, incluso, de cierta melancolía se obtiene resumiendo toda la naturaleza en una única vista (*a single view*), lo que, para entendernos mejor, diríamos que se trata de hacer de la naturaleza una tarjeta postal, una pintura en miniatura, un bello compendio de una totalidad sin maquillajes ni arreglos que desvirtúen la belleza natural. Hoy en día, la diferencia entre parque y jardín parece clara. Mientras el primero se sitúa en el interior de las ciudades, como espacio acotado, planificado y pensado para una utilidad concreta, pequeño por definición porque parece que se le ha robado a la voracidad constructiva de los constructores de viviendas, el jardín, normalmente situado en un entorno periurbano, o en pleno medio rural, consigue que perdamos por un momento la sensación de urbanitas para vernos a nosotros mismos, dentro de un terreno acotado pero de mayor tamaño, en un ambiente acogedor, al tiempo que casi virgen.

Con el romanticismo se rompe con el neoclásico recinto acotado del jardín límpido y traslúcido que, a diferencia de la naturaleza libre y salvaje, lima la aspereza, la agresividad y hasta el misterio de aquella, e instaura un orden cal-

mo y convivencial, reflejo del orgullo de haber domeñado y sometido lo rústico (¡cómo nos suena el afán no tan pretérito de urbanizar el suelo rústico!). El clasicismo ha acotado un terreno, de acuerdo con el espacio euclídeo, para mostrar hasta qué punto los humanos podemos hacer de un seto un conjunto de figuras geométricas, o de un árbol un objeto artificial por obra de una poda supuestamente artística. Claro ejemplo de esto lo tenemos en el Cementerio de Tulcán, en Carchi (Ecuador). El clasicismo compone artificialmente, bajo el férreo mandato de lo geométrico, lo vegetal con el agua y la escultura. Al contrario, el gusto romántico interviene rompiendo límites y linderos, desbordando cauces y senderos, amenazando el paseo humano con pequeños obstáculos e inconvenientes, como si la mano humana no hubiese intervenido, como si la naturaleza misma se hubiese permitido el capricho de juntar en perfecta armonía especies originarias de distintos hábitats, crecimientos armoniosos de diferentes individuos y composición simultánea de variados géneros vegetales. También en Ecuador tenemos magníficos ejemplos en los Jardines Botánicos de Quito y Guayaquil, entre otros. Todo el conjunto del jardín invita a los humanos a inmorar (valga el neologismo que traduce literalmente el alemán *Inwhonen*, en el sentido de un habitar simbólico en el seno de la naturaleza), a habitarlo sin destruirlo, a penetrarlo sin desflorarlo, a visitarlo morosamente sin establecerse permanentemente en él, ni malbaratarlo con usos bárbaros³. El ideal de que sea poco visible la mano del jardinero se complementa con el ferviente deseo que la naturaleza plazca y sea objeto del goce cuando ella misma dicta cómo debe ser representada, cómo debe ser reproducida, como debe ser tratada, en definitiva, cuando ella misma es sujeto de su propia representación. En este tema seguimos y remitimos al lector a las reflexiones de Aranda Torres (Aranda Torres, 2009; Ochoa y Aranda, 2023). Nos gustaría poder contextualizar esta sección del presente trabajo en una línea de clara reivindicación del arte de la jardinería como prolongación de una actitud contemplativa y creativa ante el paisaje. No sólo de reivindicar, sino de contribuir a poner en uso y valor el inmenso tesoro de los jardines iberoamericanos, ignorados por una gran parte de nuestros conciudadanos, tarea pendiente para unos gestores integrales de la cultura en los países de habla hispana.

³ Hablando de inmorar el ejemplo hegeliano puede resultar significativo en el siguiente texto: “El templo de la *arquitectura* clásica exige un dios que inmore (*inwohnt*) en él” (Hegel (1970), p. 222; Hegel (1989), p. 695. El traductor español de esta obra traduce *inwohnen* por habitar, como sinónimo de *wohnen*, lo que parece suponer la presencia física del dios en el templo.

La voluntad expresada en el jardín inglés se significa en especial en el intento de hallar la naturaleza antes del pecado original y de la maldición que nos obliga a trabajar para ganarnos el pan. Por todo ello, el jardín como paisaje se convierte en testimonio de que no sólo el uso agrícola humaniza el suelo terráqueo. En la actualidad, es una necesidad urgente introducir la variedad paisajista en nuestro desolado horizonte agrícola y en nuestro paisaje en continuo proceso de hiper-urbanización, y luchar, con jardines a las afueras de nuestras ciudades, contra la confusión y horrorosa mezcolanza de lo rural y lo urbano, que se da en las regiones cuya principal fuente de riqueza es la agricultura.

Hoy en día, en el que tanto prolifera el moderno parque urbano, pequeño, limpio y cuidado, que se ha convertido en la guinda de la fiebre constructiva de la vida en ciudad, entendido como espacio meramente decorativo, simple zona verde entre el cemento, isla de color que separa grandes moles de edificios, lamentamos la ausencia de los jardines como lugares de trato humano y conversación, de esparcimiento y recreo, de conversación amistosa y de intercambio de efluvios amorosos. Se suele citar a Hyde Park en Londres, el Bois de Boulogne en París, Central Park en Nueva York, o el Jardín del Retiro en Madrid, si queremos poner diferentes ejemplos de jardines urbanos, aunque ninguno de ellos se corresponda exactamente a la idea de jardín inglés. En todos ellos se ha introducido una neta división entre zonas verdes inaccesible, sendas para paseo y lugares destinados para esparcimiento y juego: son espacios urbanizados, puestos al servicio de las más variadas y complejas demandas de los urbanitas, desde el paseo con el carrito del bebé, hasta los circuitos para caminar (*footing*), si no de patinaje o ciclismo, o la reciente moda del baile grupal. A todos sus posibles e imaginables usos, siempre crecientes, se han subordinado la vegetación, que aparece podada y domeñada, casi de tramoya o decorado. Se han introducido, como no podía ser menos, las flores, suponiendo que un auténtico jardín requiere del colorido y el olor de las flores. Todo esto está bien para otros propósitos, pero dificulta el diálogo y la meditación, la paz y el sosiego, el descanso y la relajación, sometidos al intenso aroma del jazminero, el galán de noche o el modesto rosal, aromas nada despreciables por otra parte, que podemos destinar para otros usos. A nuestro entender, las flores requieren su espacio específico, como las rosaledas, invernaderos y otros lugares pequeños dedicados a tal finalidad, como la Stufa Fría de Lisboa o la Rosaleda del Parque del Oeste de Madrid. Cabe recordar lo dicho por Ortega y Gasset en un artículo de 1908, que el olfato, que tanto parece gustar a ciertos degustadores del reino vegetal, “hace

dobles los jardines, suscitando, junto al jardín de flores, un jardín de aromas” (Ortega y Gasset, OC, 1, 1963, p. 431), en una peculiar sinestesia. Así, nosotros decimos que todo uso no paisajístico del jardín, como el doméstico, siendo muy necesario, desvirtúa su naturaleza artística (Beruete, 2016).

IV. DE LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO

¿Cómo, se preguntará el sufrido lector de estas líneas, pasamos de la jardinería a la arquitectura, si arquitectos los hay desde el inicio de la cultura humana y no necesariamente pensaron en un jardín anexo al Partenón o que rodeara las pirámides egipcias? ¿No es coger por los pelos un arte noble, tematizado por tratadistas prestigiosos, para traerlo a la actualidad de la mano de la PRP y el jardín paisajista? ¿Podemos invocar en nuestra ayuda argumentos que acerquen el lugar de la construcción y el del jardín paisajista? ¿Tienen finalidades comunes el habitar humano, con la moderna arquitectura habitacional y la jardinería? Nuestra tesis nuclear, digámosla sin rebozo, consiste en sostener que, prosiguiendo el paradigma de la pintura y la jardinería paisajista, el arte arquitectónico tiene un cometido y una tarea semejantes. El paisaje ha llegado a ser arte porque lo miramos con el ojo interior, con el ojo del espíritu, que no deja de ser una forma particular de *aisthesis*, una impresión sensorial que busca complacerse en la contemplación, con la secreta aspiración de que ese juicio sea compartido. En definitiva, el juicio de gusto aspira a ser un producto propio de la razón o el sentido común, que como *sensus communis* resulta de la coincidencia de muchos, dado que la sociabilidad es la tendencia o disposición natural a coincidir con los otros. De modo que, incluso en la arquitectura, la norma estética es la norma de gusto, resultante del carácter comunitario de la razón, que es producto de una desconocida razón común, a la que sólo conocemos cuando enunciamos o escuchamos un juicio de gusto (Wieland, 2001). La consideración de la arquitectura desde el punto de vista estético no nos descubre la facultad de ver: nos enseña a corregir nuestra visión, a girarla, a enfocarla mejor para así encaminarla a la visión adecuada, como lo hace la lente óptica, que corrige los defectos naturales de la visión. De ahí que la estética en el mundo contemporáneo ha aparecido como educación artística, tarea asignada, entre otras, a las facultades de artes, educación y filosofía, en el marco de nuestras instituciones de enseñanza superior. La percepción estética mira el paisaje, la construcción y

la ciudad como obras de arte, porque convierte nuestra visión, desde la meramente pragmática a la desinteresada, placentera y gozosa. Un edificio es bello cuando place desinteresadamente porque, entre otras cosas, armoniza con el entorno natural, armoniza con el paisaje, cuando se ve como habitación humana que nos hace libres. No es preciso que nuestros edificios se encuentren rodeados de jardines, sino que no impidan la cercanía del medio natural. Cuando los viajeros de la Ilustración y el Romanticismo viajan por el sur de Europa o por la América de habla española, les impresiona la diversidad orográfica, plasmada en el contraste entre el paisaje de la serranía y los paisajes costeros, entre los picos volcánicos andinos y las llanuras pluviales, entre las corrientes bravías de agua y los deltas remansados de los ríos (Humboldt, 1980). De entonces a acá, nuestra tarea ha sido fundamentalmente constructiva, pues la población ha crecido considerablemente y, de la misma manera que del gusto por el paisaje han nacido la pintura y la jardinería artística, también lo ha hecho la arquitectura moderna que quiere ser el contrapunto del medio natural, no su antítesis ni su enemiga. Del mismo modo que consideramos el paisaje como obra de arte de la naturaleza, sólo accesible a la mirada “compasiva” humana, es posible derivar el conjunto de artes constructivas, en la medida que se integran al modo paisajista en el manto habitable de la tierra.

Si todo tiene que rendir tributo a la visualidad, si todo tiene que ser visto, al modo como la obra humana se enmarca en la naturaleza, el sentido último del paisaje es servir de mantillo nutricional, de suelo alimentador, de arraigo a la criatura humana, también y de modo destacado para su faena constructiva. El ser de la humanidad consiste en existir en condiciones concretas y específicas, en localidades habitables, obra de la arquitectura y el urbanismo. Evidentemente, en la criatura humana y en su existencia la localidad y la localización son siempre algo fundamental, porque responden a la esencia vital de la visión, que no es aérea ni planetaria. La vida humana no es algo que puede existir en cualquier sitio, o que no diga relación esencial a un lugar, sino que es consustancial con el lugar en el que se desarrollan nuestras vidas, a pesar de que los humanos nos desplazemos y cambiemos de lugar. La conciencia del lugar es la manera de pensar el paisaje y sus construcciones; es tan artificiosa como lo es la imaginación creadora de un arquitecto que idea una construcción en un lugar concreto, para servir a determinado modo de habitar humano.

IV.1. *Unas mínimas calas en los tratados modernos de arquitectura*

Si tratamos por un momento de hacer unas calas en la historia de los tratados de arquitectura, para observar cómo se hace referencia al paisaje, bien como espacio constructivo, bien como lugar de vivienda, encontramos que esas consideraciones han resultado opacadas, en cierto modo, por una concepción espacio-geométrica de los lugares constructivos. Vitrubio, que recomendaba ser diligente oyente de los filósofos y no levantar una obra sin honradez y honestidad, es el primero en afirmar en su libro *De architectura* que los edificios públicos deben exhibir las tres cualidades de *firmitas, utilitas, venustas*, es decir, deben ser sólidos, útiles, hermosos, cualidades que se llaman las *virtudes* vitrubianas, no olvidando que virtud es excelencia (*areté*) que no se puede medir ni pesar del todo. Las raíces griegas de la arquitectura se evidencian en que, según el arquitecto romano, la arquitectura es una imitación de la naturaleza y, en consecuencia, el maestro constructor se ocupa de temas que ahora entran en el ámbito de lo que entendemos como la salubridad pública (*saluberrimae regiones*), intervención en el paisaje con fuentes de agua, aire sano y adecuada luminosidad. En especial el capítulo cuarto del libro primero es un epítome de aquello que la arquitectura no debiera olvidar nunca sobre los emplazamientos tanto de la antigua ciudad amurallada como de las edificaciones y edificios, siendo, como primer testimonio del arte constructivo, el iniciador de una línea teórica según la cual construir tiene que ver esencialmente con habitar, de manera que los dos primeros tópicos que pretendemos implicar, construir y habitar el espacio, son el ABC de la arquitectura (Vitrubio, 1995; Heidegger, 1994), cosa que a ratos parece haberse olvidado, como veremos más adelante.

León Battista Alberti puede considerarse la piedra angular de la arquitectura concebida como disciplina intelectual de carácter científico. Se basa en la geometría, que sienta las bases del espacio racional como el principio supremo del arte constructivo, tomados sus fundamentos de la obra de Vitrubio que fue conocida en Europa a partir de 1415, hasta el punto de poder considerarla una sabia lectura de una tradición de siglos (Alberti, 1992). En relación con el arquitecto leemos:

Llamaré arquitecto a aquel que sepa con *método cierto y perfecto* proyectar racionalmente y llevar a cabo obras que, mediante el *cambio de pesos y la reunión y conjunción de los cuerpos*, se adapten lo mejor posible a las más dignas necesidades del hombre (Alberti, 1992, p. 5).

La relación de la naturaleza y la arquitectura sólo la encontramos relacionada con un gran número de actividades que hoy calificamos propias de la ingeniería civil.

En fin, mediante el corte de las rocas, la perforación de montañas, la nivelación de valles, la contención de las aguas marinas y lacustres, la desecación de los pantanos, la construcción de naves, el encauzamiento de los ríos, la construcción de puentes y puertos, no sólo ofrecen soluciones temporáneas, sino también abren las vías a todas las regiones de la tierra. Así los hombres podrán intercambiar mutuamente todo lo que contribuye a la salud y a la mejora de la vida: productos de la tierra, perfumes, gemas, experiencias y conocimientos (Alberti, 1992, p. 6).

Como podemos apreciar, la labor del arquitecto se circunscribe a la utilidad para el Estado, con un concepto laxo y poco crítico del sentido del construir en relación con la vida humana, más allá de la dignidad, el ornato y el decoro, características que dicen relación a las virtudes de las clases acomodadas del Renacimiento italiano y, entre ellas y muy principalmente, la Iglesia Católica, a la que todos los artistas plásticos se ven obligados a cortejar y servir por su patrocinio y generosidad. El tan presumido elitismo de los arquitectos, hoy día desdibujado, nace con las precisas consideraciones de Alberti, y apenas si en nuestro tiempo comienza a ser cuestionado por el papel constructivo que desempeñan los ingenieros civiles, a pesar de que hace a los filósofos blanco de sus críticas porque dice que pensamos, pero no actuamos.

En definitiva, es útil señalar que el estado debe su seguridad, dignidad y decoro al arquitecto; gracias a sus méritos, podemos emplear nuestro tiempo libre de manera agradable, serena y saludable, y podemos dedicarnos a nuestras actividades incrementando nuestras riquezas: en ambos casos podemos vivir sin peligro alguno y con dignidad. Así pues, dado el atractivo y la belleza de sus obras, su necesidad, el provecho y la comodidad de sus inventos y el beneficio que se puede obtener en la posteridad, no negaremos que el arquitecto debe ser considerado entre los primeros que merecen el honor y el aprecio de la humanidad (Alberti, 1992, p. 7).

Vemos, en definitiva, que la peculiar situación sociopolítica de la arquitectura moderna, desde Brunelleschi hasta la Bauhaus, se encuentra prefigurada en la declaración de Alberti, en la que evidencia que la suerte del arte constructivo va paralela al devenir del estado moderno, de manera que tanto la vivienda pri-

vada como el edificio público están políticamente, a nivel de emprendimiento y finalidad, en manos de la autoridad estatal, de manera que ningún régimen político puede dejar de considerar a la arquitectura como un arte político, bien porque sirve a los poderes estatales, bien porque se inclina reverencialmente ante el poder supremo del dinero, todo ello bien ejemplificado en el Renacimiento italiano por la Iglesia católica como institución. El arquitecto deja de ser el maestro cantero constructor de catedrales y edificios públicos, para pasar a ser el que pone su ingenio y su talento al servicio de los poderosos. Si bien la arquitectónica viola la naturaleza, lo hace para la utilidad, el placer y el decoro de las clases privilegiadas.

IV.2. *La filosofía y su pequeña/esencial contribución.*

A mediados del siglo XVIII, la obra de Baumgarten *Aesthetica*, de 1750-8, acuña el moderno concepto de estética y abre paso a una serie de consideraciones filosóficas sobre arquitectura, siempre inmerso en un sistema de lo que se llaman en el siglo ilustrado las “bellas artes”. En este autor, la estética nace como teoría de las artes liberales (*liberalium artium*), como doctrina del conocimiento inferior, como arte del pensar lo bello y como pensar por analogía de la razón (*analogi rationis*), y se define como *ciencia del conocimiento sensible (scientia cognitionis sensitivae)*, que no es otra cosa que “la perfección del conocimiento sensible como tal” (*perfectio cognitionis sensitiva qua talis*). Desde este original punto de vista, comprobamos cómo los filósofos de la segunda mitad del siglo, en especial los franceses, ingleses y alemanes, refuerzan sus intentos por acercar al público culto el interés por las obras de arte, su entendimiento y deleite. Además, una determinada especie de crítica artística, en el sentido de discriminación y juicio de las obras de arte, forma parte de la disciplina filosófica; de lo contrario, ésta se convertiría en mera disputa sobre el gusto, o en mero enjuiciamiento de lo pensado, dicho o escrito de manera bella (Baumgarten, 1983).

Lo que pudiera parecer un debate terminológico en torno al término “estética”, se convierte, por obra de Kant en un planteamiento teórico de largo alcance, que sirve para inaugurar un nuevo saber, que no se puede llamar científico, porque a la percepción de los objetos bellos no se le puede aplicar categorías de validez universal, pero que tiene un fundamento de determinación en

la razón común a todos los seres humanos. Frente al tópico de “ciencia de lo bello”, atribuido a Baumgarten, Kant dice a este respecto:

Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra «estética» para designar o que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten. Esta esperanza consiste en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar al rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero ese empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo con sus fuentes [principales], meramente empíricas y, por consiguiente, jamás pueden servir para establecer [determinadas] leyes *a priori* por las que debiera regirse nuestro juicio del gusto. Es éste, por el contrario, el que sirve de verdadera prueba para conocer si aquellas son correctas. Por ello es aconsejable [o bien] suprimir otra vez esa denominación y reservarla para la doctrina que constituye una verdadera ciencia (con lo que nos acercamos, además, al lenguaje y al sentido de los antiguos, entre los cuales era muy conocida la división del conocimiento entre *aistheta* y *noéta* [sensible e intelectual], o bien compartir este nombre con la filosofía especulativa, entender la estética parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico (Kant, 2013, pp. 66-67).

Que la estética no es ciencia de lo bello es el presupuesto kantiano esencial, porque de lo bello no hay más que conocimiento empírico e intuitivo. Dicho de otra manera, para emitir un juicio de gusto no hay más en común que el objeto de dicho juicio, pero no una manera universal de hacerlo.

No hay reglas ni criterios que rijan el gusto y los gustos de los humanos. Las dos alternativas kantianas sobre la estética son:

1) la suya que entiende por estética la ciencia de las categorías universales que permiten el conocimiento de los objetos externos y 2) un uso de la palabra que se refiere a las condiciones de posibilidad de emitir un juicio de gusto, basadas en razones de tipo psicológico. En relación con la arquitectura, Baumgarten destaca su carácter visual como si se tratara de un cuadro, en el sentido de síntesis de todas las artes figurativas (Baumgarten, 1983).

No es posible dejar de aludir, siquiera mínimamente, entre los antecedentes de la estética de la arquitectura, al nacimiento de la historia del arte, que también se puede cifrar convencionalmente en la obra de Johann Joachim Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad* que, publicada originalmente en 1764, hoy la leemos con la frescura de quien quiere establecer un vínculo

estético desde los griegos hasta nuestro presente. Quede aquí, junto a la enca-recida recomendación de su lectura, el reconocimiento que sin esta obra y otras muchas que le siguieron la filosofía del arte, como disciplina académica y como saber mundano, no pudo nacer con una base sólida. Otra cosa bien distinta es constatar que entre Winckelmann y nosotros la historia del arte ha llegado a ser en historiografía artística, crítica y rigurosa, en especial por la aportación de la iconografía y la iconología, pero lejos del proyecto común al clasicismo y al ro-manticismo. Sobre la arquitectura, el historiador alemán la relaciona con todas las artes figurativas y representativas; es su perfección porque las junta a todas ellas (Winckelmann, 2011).

La paradójica situación de la arquitectura y el urbanismo como arte, su tensión esencial procede de tratar de cohonestar creatividad e innovación, lo original y lo novedoso, con la dimensión pragmática y utilitaria de lo construc-tivo, lo que conduce necesariamente a la tensión que se produce entre lo ideal y el condicionamiento de los medios de su realización. El arte de la construcción es juego creativo, es decir, juego que hace obra y despeja el mundo. La obra constructiva fija, concreta y materializa un arquetipo, un modelo mental, un *eidós* originario, anterior a toda realización y empresa arquitectónica. Pero el problema subsiste y es preciso hacerse eco de la paradoja del profesional que concreta sobre plano la idea pensada. ¿Cómo lo ideal se determina en la forma de lo constructivo, hasta el diseño y la planificación del proyecto, que antici-pa la labor de artes y oficios de todos los que intervienen en la producción de la obra? ¿Cómo lo ideal se presenta de manera sensible en forma de proyecto edificatorio? Contra toda previsión y anticipación, aseveramos con contundencia nuestra tesis: no hay arte ni arquitectura que no haga valer el derecho y los derechos de lo ideal en lo real-sensible, en el espacio del paisaje. Arquitectura es la práctica del arquetipo, a fin de que el ideal como principio y causa de lo real se sensibilice y materialice en la obra, para, de este modo, hacer posible habitar la tierra con sentido y razón, que es el principio último de la edifica-ción. La obra arquitectónica siempre es ejemplar en el sentido de que erige un producto cuya génesis es una idea o un ideal, que es el paradigma construc-tivo, en y sobre el espacio localizado. La obra de arte en nuestro terreno es obra de los principios que interpretan la naturaleza, en forma de edificación, que prolonga el hacer de la naturaleza por otros medios, en este caso, por medios materiales. Además, el *arché* del arquitecto es el principio temporal de algo, de un proceso que se inicia con el proyecto, el comienzo y la causa de una ac-

tividad, pero también es lo que impera, domina, manda y dispone en toda su génesis y proceso.

En definitiva, el paisaje, de cuyo amor aquí hacemos encomio, es aquella parte del mundo que existe real y efectivamente para cada individuo, que es capaz de destacar el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, de “las moles circundantes por la mayor fijeza y pulimento de sus aristas”, “arquitectura que es toda querer, ansia, ímpetu” (Ortega y Gasset, OC, 2, 1963, pp. 553 y 557). Pero sólo una mirada atenta, detenida y morosa, puede crear no sólo el propio paisaje sino, lo que es más importante en este caso, lo que pretendemos que pertenezca a él de un modo esencial, como lo sería, según nuestra propuesta, la obra arquitectónica y, por extensión, la urbanista.

Como hemos expuesto en anteriores líneas, hay dos modos de llegar a estar presentes en los fenómenos: uno cuando los miramos con atención y los observamos (*observación*); el otro cuando dejamos la iniciativa a las cosas y comprobamos que nos invitan a que las representemos (*contemplación*). Observar lo hace el naturalista; contemplar lo hace el artista. En la observación el sujeto es activo; en la contemplación, pasivo. En la medida en que la obra arquitectónica despeja el lugar que gesta, recibe y encarna el acontecimiento de la verdad artística, en la contemplación de las obras de la arquitectura atestiguamos de modo ejemplar y paradigmático que los humanos somos constructores, y que construir es uno de los modos esenciales de habitar e inmorar la tierra. Por cierto, que nada más coherente que la llamada “ordenación del territorio”, que también mienta el proceso de observar y contemplar, para introducir orden y corrección en lo caótico, para abrir y despejar el espacio y localizarlo para construir sobre el terreno concreto que, de alguna manera, cobra vida humana cuando es ocupado por la realización de un proyecto.

V. CONSTRUIR Y HABITAR (*BAUEN UND WOHNUNG*)

Pero el construir arquitectónico como arte o, lo que tanto vale, la arquitectura como práctica artística dice relación, según entendemos las autoras de esta contribución, con el habitar humano conforme o de acuerdo con la naturaleza, de manera que la humanidad determina, en el sentido de precisar y concretar, su condición natural en el propio habitar, en concreto, en lo que llamamos usualmente vivienda. La arquitectura, más que cualquier otro arte, se resuelve en el

modo creador y poético de habitar la tierra, si lo creativo, antes y después de lo técnico, es el verdadero sentido de toda actividad artística. Crear y poetizar vienen así a decir poco más o menos lo mismo, esto es, que la humanidad no vive en el espacio de la tierra, del que se ha apropiado, sin dejar de ser un ser creador. Por lo demás, la humanidad atestigua su copertenencia a un espacio geográfico concreto, construyendo en él su hábitat, de tal modo que cada manera de construir es una manera de habitar, que atestigua la peculiaridad y singularidad, tanto del lugar como del modo adecuado de habitarlo. Nuestro punto de partida, epistemológico y metodológico, consiste en partir del paisaje, con su rica diversidad, como no podía ser de otra manera, para desde él llegar a lo arquitectónico. Nuestra propuesta es que tanto una fidelidad genérica al paisaje, al medio natural, proporciona la regla y la pauta básica de cómo debe ser modificado y transformado, con una intervención constructiva determinada y concreta.

Lo que sostenemos es que cierta desatención al paisaje, propia de ciertas urbes o conurbaciones modernas, como Chicago, Nueva York, Filadelfia, Vancouver o Madrid, por poner tan sólo unos pocos ejemplos, no dejan de ser un problema y un desafío si se toman como ejemplos a seguir (Lynch, 1988). Todas ellas responden al intento de resolver el urgente y creciente problema habitacional y de espacio para oficinas, sin ningún tipo de condicionamiento a no ser el derivado de la geología del subsuelo a causa de la cimentación. Desde nuestro humilde punto de vista ese modelo ha sido cuestionado simbólicamente, sin que se lo propusieran sus criminales autores, con el derribo de las *Twin Towers*, a pesar de que muchas iniciativas empresariales y urbanísticas quieran, de manera insistente, en definir la *Sky Line* por medio de elevadas construcciones de dudoso valor estético. Decimos dudoso, porque entendemos que una construcción, cualquiera que sea su naturaleza y destino, debe atestiguar su pertenencia al paisaje y que, de modo complementario, el paisaje debe albergar y acoger, digamos empáticamente, toda construcción que lo modifique y ordene. El modelo constructivo de esas y otras muchas ciudades como manera de diseñar y construir *ad libitum*, llega a su más elevado grado de paradoja con Sao Paulo, en la que la, a todas luces, agobiante y opresiva concurrencia de construcciones de gran altura no permite apreciar los valores creativos, de diseño y puramente arquitectónicos de las obras singulares, firmadas por grandes artistas, por la interferencia brutal que se produce entre cada uno de los edificios. La creencia de que el espacio ideal y perfecto para la arquitectura es aquel que carece de condicionamiento geográfico-paisajista alguno, nos ha llevado a crear ciudades

inhabitables, a dejar hacer que los intereses especulativos se adueñen y condicionen el trabajo de los creadores, y que, en definitiva, subordinemos el arte al capital, como poder que decide sobre la libre creatividad artística.

La fidelidad al paisaje, en su múltiple variedad geográfica, que aquí se propugna no quita ni condiciona la libre actividad del diseño y el proyecto constructivo y urbanista, sino que plantea la necesidad, en nombre de un arte liberador y emancipatorio, de que los paisajes urbanos, como tantos en nuestra querida Iberoamérica, con predominio de serranías y valles fluviales, con perfiles de costa muy acogedores, con mesetas y pequeñas llanuras en las que siempre lo montañoso supone un bello marco y los ríos condicionan la orografía, son algunas de las señales y signos de que el paisaje debe ser respetado, conservado y ennoblecido. En nuestros países no disponemos de enormes llanuras extensas en las que podamos insertar o desarrollar grandes concentraciones o agrupaciones de edificios en forma de la clásica *city*, o desarrollos contrastantes con lo ya existente. Podemos decirlo de otro modo, a las artes constructivas les habla el paisaje, y no de manera susurrante y al oído con voz queda (sino alto y claro, y), habla como lugar de acogida.

Pero, además, si las anteriores razones nos supieran a poco, la comunidad iberoamericana cuenta con un patrimonio arquitectónico, tanto en las grandes ciudades como en los pequeños pueblos, que hay que conservar y, sobre todo, respetar, no en el sentido de servir de modelo, lo que supone caer en un historicismo trasnochado, pero sí al menos, de inspiración para el fomento de la libre creatividad del artista constructivo. La libertad creadora de la arquitectura tiene como límite no desatender la mediación con la naturaleza, en este caso, la naturaleza paisajista, que resulta sublime en el sentido precisado por la tradición de la estética contemporánea, que significa que hemos de encontrar en nuestros paisajes, de cimas volcánicas, de geo-parques, de sierras andinas o béticas, de valles caudalosos y playas inmensas, esa infinitud, inaccesible a nuestro común saber y entender, ese *sub-limen*, ese plus de ilimitación espacio-temporal que concuerda con el estado de ánimo del creador, con la infinitud e inmensidad del ánimo del que se pone a dibujar con el lápiz, al que inspira lo suprasensible, entendido como el libre juego entre la determinación natural y la legítima aspiración a la libertad creadora. La arquitectura como arte ofrece una ambigüedad, que no ambivalencia ni confusión, que consiste en jugar y trabajar con los sentidos del término griego *arjé*, presente en la etimología de *arqui*-tectura, que tiene dos sentidos muy importantes, que permite ese juego creador impli-

cado en el arte arquitectónico. Por un lado, el *arjé* es principio porque define las causas y primeras razones de todo edificar y construir, lo principal, básico y primordial de toda construcción (buscar un lugar adecuado, saber cimentar y construir con solidez y fortaleza, etcétera). Pero también, por otro lado, porque el conocimiento de las causas y principios le otorga al artista la responsabilidad de dirigir, de ser el rector y el máximo responsable de la redacción del proyecto, su ejecución y acabamiento como obra terminada. Ser *arjé* como director, al modo de una orquesta o de un filme, de lo constructivo (*téhton*), es ser paradigma y forjador de las ideas constructivas. La paradoja de la arquitectura consiste en poder y saber mediar entre la determinación del paisaje como lugar en el que se erige el edificio, como el uso de los materiales de construcción adecuados, la coherencia y solvencia del todo el proyecto y el ansia de libertad de los seres humanos, que quieren ser libres en su habitar la tierra, en su habitación, en su cuarto, en su morada, como si se tratara del hábitat apropiado de un vivir fiera y completamente humano (Aranda Torres, 2000). Esto no es un desiderátum ni el buen deseo de una arquitectura *ab novo*, sino más bien un llamado a aprender de las lecciones vivas que nuestro patrimonio histórico nos proporciona todos los días. Un ejemplo espléndido lo constituye Zaruma, en la provincia ecuatoriana del Oro, que tiene bien ganada su fama como ciudad patrimonial por la maravillosa correspondencia entre el paisaje montañoso y la arquitectura colonial. Dicho sea de paso, se encuentra está seriamente amenazada por la proliferación sin tasa de una minería ilegal a la que la ciudadanía zarumeña le importa muy poco.

VI. CONCLUSIONES PARA SEGUIR PENSANDO: CONSTRUIR PARA LA CONVIVENCIA CÍVICA

No hay peor cosa en el arte de la arquitectura que contrariar la naturaleza del paisaje que ha criado a los seres humanos hasta este preciso instante, esto es, oponerse forzosamente al modo de ser del paisaje y desoír sus sugerencias e indicaciones; nada más grave que desafiar no ya las leyes físicas, como la gravedad, la sismicidad o la resistencia de los materiales, etcétera, sino, lo que es más relevante desde el punto de vista humano, la voz del paisaje que de suyo nos dice la manera de inmorar en el espacio, que, siempre y en todo caso, es el modo humano de morar, que se resuelve, según la propuesta de Heidegger, en

un *inmorar pensante*. Pero el problema crucial de la filosofía de la arquitectura es que no hemos pensado el espacio artístico en las que inscribe sus configuraciones, de manera que en la práctica del arquitecto ese espacio como corresponsable y corresponsal del edificio permanece siendo un asunto oscuro, porque parece que ese peculiar espacio atraviesa dominando la obra arquitectónica. No compartimos del todo la tesis de Pallasmaa, según la cual “el fundamental contenido mental de la edificación es el alojamiento y la integración”, si “ellos proyectan nuestras medidas humanas en un *espacio natural inconmensurable y sin propósito*” (Pallasmaa, 2014, p. 13). No es un problema meramente perceptivo, para conseguir las sinestesias sensoriales en el espacio acotado por la habitación, lo que en principio puede parecer sugerente y motivador. El espacio humanizado tiene el propósito de acoger el vivir humano. De aquí que el arte del paisaje, su creación y recreación humana, y la arquitectura son elementos inseparables de nuestra cultura artística.

Nuestro esfuerzo se encamina a tratar de pensar el construir y el habitar desde el punto de vista ontológico. Con Heidegger podemos establecer una jerarquía a los solos efectos de clarificar los conceptos en juego. La arquitectura se basa en el construir cuya finalidad es el habitar. En este sentido, hemos de repensar la íntima relación entre construir y habitar, a fin de aclarar conceptualmente la arquitectura como arte. El filósofo alemán nos sugiere que tal vez el espacio constructivo no sea sólo ni predominantemente el espacio de la física y de la técnica del uso de los materiales, sino que la ocupación del espacio por el edificio a su vez despeja el habitar humano la tierra, en el sentido que crea su espacio propio y peculiar. Sólo sobre el espacio y habitándolo la criatura puede ser libre, pero ese espacio es, en concreto, lugar. De aquí el carácter esencial para la arquitectura del lugar, como lo que produce el despejar un terreno para hacerlo habitable. Del lugar dice Heidegger, “que el construir abre en todo caso el lugar de unos con otros (*Gegend*, como lugar de encuentro), que reúne las cosas como lo que se pertenece recíprocamente” (Heidegger, 2003, pp. 128-129). *El edificio como cosa no se limita a pertenecer al lugar; es el lugar*. El espacio artístico de la arquitectura se despliega en tanto este arte corporaliza el lugar con la obra que lo singulariza. Frente a lo que pudiera parecer, el espacio urbano moderno nos ofrece el claro ejemplo de albergar seres humanos y edificios en su mutuo corresponderse y pertenecerse. Ni el edificio toma posesión del espacio ni se confronta con él: despeja un modo de habitar la tierra, en la medida que humaniza los lugares de la convivencia; procura un habitar de los

seres humanos en medio de las cosas. De aquí que la arquitectura como la más monumental y volumétrica de las artes plásticas puede definirse en los siguientes términos: “un poner-en-obra que corporaliza los lugares y que, con estos, permite que se abran lugares de encuentro (*Gegenden*) de un posible habitar humano y de un posible permanecer/demorarse las cosas que circundan y atañen a los seres humanos” (Heidegger, 2003, pp. 136-137). El modo como los seres humanos estamos sobre la tierra es el habitar como un distintivo o componente de nuestra existencia. Justo porque habitamos sobre la tierra como seres mortales, lo que hacemos cuando construimos es proteger y cuidar la tierra; en ningún caso transformarla ni destruirla. De ahí la afirmación de que “construir no es producir”, ni la vivienda es un producto sin más, sino un erigir, un levantar o enderezar algo para facilitar el habitar. Edificar, desde su etimología latina *aedificare*, es cuidar, a pesar del frecuente olvido de esta importante misión del arte constructivo. En definitiva, la arquitectura instauro hábitos convivenciales, que son modos específicos de vivir como cuidar y proteger, y de este como el ser propio y pleno del ser humano (Heidegger, 1994, pp. 127-129 y ss.). No cabe entender lo que decimos como una guerra abierta al edificar; todo lo contrario, pero siempre poniendo el énfasis en el habitar que es cuidar y tratar bien, en la medida en que todo cuidado libera. En este sentido, habitar es cuidar y procurar liberar al ser humano, lo reúne y lo agavilla, de tal modo que el conjunto de los lugares habitables es y constituyen propiamente la espacialidad de los seres humanos.

Es importante dejar constancia que la arquitectura moderna adolece de un adecuado tratamiento estético, esto es, de un tratamiento ontológico, que interroga por el ser propio de la obra de arte arquitectónica, tal y como la he ensayado Heidegger en relación con los conceptos de espacio y lugar, y en el marco de la tensión que produce el entrelazo entre el construir, el habitar y el pensar. Ni qué decir tiene que con lo dicho apenas si bordeamos el tema de la verdad de la obra, pero tal vez suponga la única vía de acceso a esa dimensión veritativa de la propia arquitectura. Aún cabría preguntarse, en este mundo desquiciado de la globalización, ¿por qué vivir pensando, o no es preferible vivir sin pensar? ¿No es pensar un lujo que no podemos permitirnos, ante otras necesidades más imperativas y urgentes? El inmorar humano en un lugar, en lo que tiene de reflexivo, sensato, respetuoso y cívico, es un morar para la convivencia civil y pacífica, que permite a los moradores de una ciudad, pueblo, territorio, nación o estado, convivir de manera civilizada y en paz, que hace posible un

tipo de convivencia a la que denominamos *política*. La convivencia cívica es una norma y, en consecuencia, un valor propio de la cultura y el espíritu, pero no es una norma arbitraria, artificial e injustificada. La vida en la ciudad que es *polis*, en el sentido de vida compartida y común, resulta ser el mejor modo que ha ideado la humanidad para hacer posible la vida buena y la felicidad. La única condición posible de la vida buena es saber/poder vivir en colectividades ordenadas y organizadas racionalmente, bajo el imperio de la ley fundada en constituciones democráticas. Pues no hay felicidad sin libertad, ni libertad sin convivencia ordenada y pacífica, ni convivencia sin comunidad política, ni comunidad humana que no esté regida por los principios de libertad, igualdad y justicia. La ciudad urbanizada es la ciudad ordenada y organizada, luego construida, según un principio rector de cómo es posible vivir racionalmente para que podamos ser libres los unos con los otros. Dice un lema del poeta Schiller, el mismo autor que encabezaba este ensayo, que existe “una imposibilidad absoluta de explicar la naturaleza misma mediante leyes de la naturaleza” (Schiller, 1991, p. 233). Transformar el mundo físico con medios, materias y materiales naturales, como lo hace el arte constructivo, tiene un sentido último y supremo: garantizar la libertad, autonomía y dignidad de los seres humanos, que son los sujetos que tienen derecho a la vivienda, tal y como recogen y garantizan nuestras constituciones políticas. ¿Hasta cuándo no terminaremos de entender que se construye para vivir libremente de acuerdo con la naturaleza? ¿Hasta cuándo no entenderemos que, en el mundo interconectado y globalizado, que se inclina por el turismo, en el que la cultura es un valor añadido primordial, nuestros paisajes ibero-y-latinoamericanos son nuestro mayor tesoro de cara al turismo sosegado y tranquilo al que aspira la civilización tecnológica?

VII. BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, L. B. (1992 [1452]). *De re aedificatoria*. Akal.
- Aranda Torres, C. (2000). *Guía para el estudio de la estética contemporánea*. Universidad de Almería.
- (2009). “Sobre *Julia o la nueva Heloisa*, de Rousseau. La ficción novelesca como figuración sensible. *Dáimon. Revista Internacional de Filosofía*, 48, 203-210.
- <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/119641/112701>

- Baumgarten, A. (1983) [1750/8] [TÄ]. *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"* (ed. H.R. Schweizer). Meiner.
- Beruete, S. (2016). *Jardinosofía: una historia filosófica de los jardines*. Turner.
- Carus, C. G. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura del paisaje*. Antonio Machado.
- Goethe, J. W. (2000). Sobre la arquitectura alemana. *Ensayos sobre arte*. Universidad de Málaga.
- (2001). *Viaje a Italia*. Ediciones B.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de estética*. Akal.
- (1970). *Vorlesungen über Ästhetik III. Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt del Meno: Shurkamp.
- Heidegger, M. (2003). *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum. Die Kunst und die Raum / Observaciones sobre arte – plástica – espacio. El arte y el espacio*. Universidad Pública de Navarra.
- (1994). *Construir, habitar, pensar. Conferencias y artículos*. del Serbal.
- Humboldt, A. de (1980). *Cartas americanas*. Biblioteca Ayacucho.
- (1994) [1808]. *Cuadros de la naturaleza*. Los libros de la catarata.
- Kant, I. (2013). *Crítica del discernimiento*. Antonio Machado.
- Lambert, R. (2005). *John Constable and the Theory of Landscape Painting*. Universidad de Cambridge.
- La Motte F. (1994). *Ondina*. Miraguano.
- Le Courbusier (1998 [1920-1921]). *Hacia una arquitectura*. Apóstrofe.
- Lynch, K. (1988) [1960]. *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Ochoa, P., Amada, C., Aranda, Torres, C. J. (2023). *Introducción a la filosofía del arte*. Tirant lo Blanch.
- Ortega y Gasset, J. (1983). *Meditación de El Escorial. Obras completas 2*. Alianza.
- Páez de la Cadena, F. (1995). *Historia de los estilos en jardinería*. Istmo.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y sus sentidos*. Gustavo Gili.
- Petrarca (2002). *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de abril de 1336*. Artium.
- Pizzoni, F. (1999). *The Garden. A history in landscape and art*. Aurum.
- Ritter, J. (1986). *Paisaje. Sobre la función de lo estético en la sociedad moderna, Subjetividad. Seis ensayos*. Alfa.
- Schiller, F. (2009). "Der Spaziergang / El paseo". *Lírica de pensamiento*. Hipérior.

- (1991). *Escritos sobre estética*. Tecnos.
- Vitrubio (1995). *Los diez libros de arquitectura*. Alianza.
- Wieland, W. (2001). *Urteil und Gefühl. Kants Theorie der Urteilskraft*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Winckelmann, J. J. (2011). *Historia del arte en la antigüedad*. Akal.