

La estética de Hegel: reflexión sobre la forma romántica del arte en la catedral gótica

ADRIANA RENERO*

El sistema hegeliano general pretende dar cuenta de las determinaciones constitutivas y las mediaciones de la realidad, y se divide en tres partes: lógica, filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu. Aunque Hegel —siguiendo la escuela de Wolf y de Baumgarten— utiliza el término *estética* para una de sus obras, en realidad lo deja de lado en favor de una *filosofía del arte*. Ello se debe a que, mientras la estética se refiere a la ciencia de la sensación o del sentimiento, que no tiene un fin propio e independiente, el arte, para este filósofo, corresponde a la esfera de la verdad absoluta, es decir, forma parte integral de su filosofía del espíritu. Tal consideración del arte responde a varias razones fundamentales:

1. Lo que Hegel se propone estudiar es el arte libre en su fin y en sus medios. Al igual que la ciencia, el arte no puede considerarse verdadero sino cuando, libre de toda preocupación extraña, se eleva hacia la verdad, único objeto real suyo y que puede satisfacerse con plenitud.
2. El arte se ocupa de la verdad como objeto absoluto de la conciencia. Junto con la religión y la filosofía, el arte constituye una de las tres esferas del espíritu absoluto. El fondo y la identidad del objeto de las tres es el mismo; sin embargo, se distinguen por la manera con la cual lo revelan a la conciencia. El primer modo de manifestación por el que lo absoluto se da cuenta de sí es la *percepción sensible*, la cual pertenece al arte que revela la verdad en una forma individual; el segundo, la *representación interior en la conciencia*, corresponde a la religión, que manifiesta lo

* Exalumna de la Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental.

absoluto a la conciencia humana; por último, el tercero, el *pensamiento libre*, corresponde a la filosofía, cuyo propio fin es comprender por la inteligencia misma lo que por otra parte se presenta como sentimiento o como razón sensible.

3. El arte separa la verdad de las formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y rudo para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo. Lejos de ser meras apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenomenales del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia.
4. Cuando se pregunta acerca de la necesidad que tiene el hombre de producir obras artísticas, Hegel establece que el principio originario del arte es aquél en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que posee conciencia de sí; es decir, que no sólo existe, sino que existe para sí. Ser en sí y para sí, tener capacidad de reflexión, tomarse como objeto del propio pensamiento y, de ese modo, desarrollarse como actividad reflexiva constituye y distingue al hombre, lo hace un espíritu.
5. El arte está en el justo medio entre la percepción sensible y la abstracción racional. Se distingue de la primera, porque no se fija en la realidad sino en la apariencia, en la forma del objeto, y no experimenta necesidad de hacer que sirva para algo, de utilizarlo. Difiere de la ciencia en cuanto se interesa por el objeto particular y su forma sensible. Lo que le agrada ver en él, no es su realidad material ni la idea pura en su generalidad, sino una apariencia, una imagen de la verdad, algo ideal que en él aparece; percibe la unión de los dos términos, su acuerdo y su íntima armonía. Así, la necesidad que experimenta es por completo contemplativa. En presencia de ese espectáculo, el hombre se siente libre de todo deseo interesado. En síntesis, el arte crea de manera intencional imágenes-apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad en formas sensibles.
6. Entre la religión, la moral y el arte existe una eterna e íntima armonía; pero no por eso dejan de ser formas esencialmente diversas de la verdad y que, sin dejar de conservar los lazos que las unen, reclaman una completa independencia. La moral y el arte poseen el mismo principio y el mismo objeto: la armonía del bien y de la felicidad, de los actos y de la ley; no obstante, difieren en que, en la moral, el fin jamás se logra del todo, mientras que el arte, por el contrario, ofrece una imagen visible de la armonía realizada de los dos términos de la existencia, de la ley de los seres y de su manifestación, de la esencia y de la forma, del bien y de la felicidad. Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme con su objeto e identificada con él: la armonía realizada. El bien es el acuerdo

buscado. El verdadero objeto del arte es, por tanto, representar la belleza, revelar esa armonía.

Ahora bien, la verdad del arte reside en que la idea aparece de modo sensible; prolonga y hace aparecer lo esencial del mundo y lo remite al plano espiritual. Entonces, sólo la obra de arte tiene —para Hegel— el poder de unificar lo sensible (la forma) y lo espiritual (el contenido) y es capaz de hacer surgir en forma bella la verdad (la idea).

En ese sentido, forma y contenido son elementos imprescindibles para poder captar la belleza que presenta la obra de arte.¹ En la idea está lo que es (la realidad) y lo que es posible de ser (la realización de sus posibilidades); en otras palabras, la idea es la verdad y toda la verdad, primero, en sentido ontológico en su condición de posibilidad de ser y, segundo, en sentido cognoscitivo que al conocer lo que es tal y como es, muestra en su concepto su constitución ideal.²

Así, el arte constituye la representación sensible más alta en la cual la idea integra su aparecer, y el propio movimiento de ésta da lugar a la realidad; por lo tanto, es la forma en que se destaca lo que es lo ideal. Lo bello (la forma) es la idea de lo bello (el contenido) y la unión de ambos es lo ideal; el ideal se entiende como la realización plena o realidad efectiva de la idea. Asimismo, en el arte, la vida del hombre se revela; su carácter sensible es una sensibilidad cargada de espiritualidad. En el objeto bello coinciden la esencia y la presencia sensible; en ese contexto, lo ideal en el arte³ exhibe la existencia describiendo lo que es su mundo de un modo sensible.

Una vez señalado lo anterior, es posible profundizar las ideas generales que Hegel presenta para definir las formas de arte. Sin embargo, se debe aclarar que el arte trata de presentar todo lo que el hombre es en el mundo. Y el mundo se hace precisamente por y con la actividad humana, por la unión del querer y del pensar (*pathos*), por la presencia peculiar de lo humano. El hombre se reconoce en lo humano universal —mundo y época—, en la particularidad y en la singularidad: en la obra individual. En una obra concreta se presenta el contenido, que tiene significación universal, la cual puede conseguirse a medida que el arte represente lo divino.

Cuando se advierte que la presencia bella de la idea es lo divino —la presencia de lo absoluto en la vida de los hombres—, significa que el contenido del arte expresa el grado de conciencia de lo que el hombre es cuando capta y ma-

¹ Precisamente, éste es el primer momento del espíritu absoluto.

² Lo ideal es la configuración de lo existente de acuerdo con el concepto (forma concreta según la universalidad del contenido).

³ Lo que es poético en el arte —afirma Hegel— es lo ideal. El aparecer de la idea se refiere al hombre mismo.

nifiesta su imaginación. Lo divino en la vida terrena comprende, en Hegel, las ideas simbólica, clásica y romántica; lo que define de manera específica como formas de arte que muestran y reconocen su *ethos*, lo que el hombre es en un mundo determinado.

En este texto, no se hablará del hombre como artista, aunque esta figura y sus cualidades Hegel las explica en la *Estética*;⁴ se pretende comprender que a partir del género humano se desarrolla una historia del arte, y es en la estética —*sophia* del arte— donde se manifiesta la verdad del concepto y la realidad. En ese sentido, existe un vínculo de lo histórico con su sistema, con las formas de arte. La estética lleva la intuición de la vida del hombre configurada al arte. Como se mencionó, el hombre se reconoce en la obra de arte y en el camino previo; en la búsqueda de significación por medios artísticos, instaura su mundo.

Hegel define tres formas de arte: simbólico, clásico y romántico, y explica que en el origen se realizaron esfuerzos para que la imaginación se elevara por encima de la naturaleza y se alcanzara la espiritualidad; mas como la inteligencia no podía proporcionar al arte lo que debe constituir el verdadero fondo de sus creaciones, éste se hallaba condenado a representar abstracciones sin personalidad. A grandes rasgos, la forma de arte simbólica se encontraba en las primeras épocas de la humanidad cuando el mundo y el hombre mismo, la naturaleza y el espíritu se experimentaban como misteriosos y enigmáticos. Es en el antiguo Egipto donde la esfinge representa lo simbólico mismo.

En general, en el arte clásico sucede que, aun cuando el espíritu está obligado a luchar todavía contra elementos que pertenecen a su naturaleza, a destruirlos para desarrollarse de modo libre, él es el que constituye el fondo de la representación; la forma externa y corporal es sólo tomada de la naturaleza. De acuerdo con Hegel, en ese momento el arte alcanzó su más alto grado de perfección; en el acuerdo entre la forma y la idea, cuando el espíritu idealizó la naturaleza y formó con ella una imagen fiel de sí mismo. En las grandes obras de la escultura griega, se halla la unión perfecta del espíritu y la materia; el cuerpo humano es la clara expresión del espíritu. Por ello, el arte clásico conforma la representación perfecta del ideal: el reino de la belleza.

A pesar de lo anterior, hay algo aún más elevado que la manifestación bella del espíritu en la forma sensible, modelada por el espíritu mismo y su perfecta imagen; el espíritu, que tiene por esencia la conformidad consigo mismo, la unidad de su idea y de su realización, no puede encontrar la realidad que le

⁴ Por ejemplo, cabe señalar que el tanto artista como el espectador pueden sentir la fusión del contenido espiritual y de la encarnación sensible, así como experimentar que la obra es una manifestación de la verdad. Pero ello no implica que sean capaces de enunciar el significado metafísico de la obra de arte, lo cual no entraña defecto de la conciencia estética, ya que es la filosofía la que aprehende de modo reflexivo ese significado.

corresponde sino en su propio mundo. Debe despojarse de su velo sensible y hallar la verdadera armonía en su naturaleza íntima. Por lo tanto, la bella unidad del ideal se rompe y por medio de la separación de sus dos elementos puede alcanzar una armonía más profunda. Se trata de que “el espíritu se conciba como vida espiritual infinita en cuanto Dios y, por consiguiente, como excediendo a cualquier envoltura sensible finita”.⁵ El desarrollo del espíritu que se eleva hasta sí mismo, que consigue en sí lo que antes buscaba en el mundo sensible, es el principio fundamental de la forma de arte romántico.

Esa forma de arte, y época del pensamiento humano, intenta explicar el principio nuevo que se revela a la conciencia como la esencia absoluta de la verdad. La consecuencia necesaria es que, en ese periodo del desarrollo del arte, la belleza del ideal clásico, la belleza en su forma más perfecta y en su esencia más pura, no es ya lo supremo porque el espíritu sabe que su verdadera naturaleza no es absorberse en la forma corporal; comprende que debe abandonar la realidad exterior incapaz de representarle y debe concentrarse en sí. De tal manera que la belleza cede el lugar a la belleza espiritual,⁶ que reside en el fondo de su naturaleza infinita; pero para que el espíritu tome posesión de su naturaleza infinita debe abandonar la forma de la subjetividad y elevarse hasta lo absoluto.

Lo que en verdad importa aquí o lo que constituye el verdadero fondo del pensamiento romántico es la conciencia que tiene el espíritu de su naturaleza absoluta e infinita, de su independencia y de su libertad. En consecuencia, lo que hace es negar todo lo finito y particular: “todas las divinidades particulares son absorbidas en esta unidad infinita; en este panteón son destronados todos los dioses”.⁷ El arte reconoce un sólo Dios, un sólo espíritu, un Ser absoluto que no depende más que de él mismo. Pero como lo absoluto escaparía al arte y no sería accesible sino al pensamiento abstracto, es propio de la esencia de lo absoluto realizarse, y su desarrollo ofrece como resultado el mundo visible, es decir, se manifiesta a la naturaleza y al hombre como su alma y principio de vida.

Ello es accesible al arte y susceptible de ser representado. No obstante, se debe buscar la verdadera realización de lo absoluto en el mundo de la personalidad y de la libertad. Dios reside en el seno de lo finito, y se sabe como principio divino que es infinito. Y como el hombre es manifestación verdadera de Dios, el arte obtiene el derecho más elevado de emplear la existencia humana y las formas del mundo sensible para expresar lo absoluto. Así pues, la más alta expresión de la verdad llega a estar en el hombre.

⁵ Frederick Copleston, *Historia de la filosofía*, t. 7, México, Ariel, 1991, p. 183.

⁶ La pintura adquiere un papel trascendental en el arte romántico; sobre todo, lo característico en la pintura cristiana son los ojos porque representan la interiorización del alma.

⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética* [trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos], vol. 1, Barcelona, Alta Fulla, 1988, p. 209.

El dios de la forma de arte romántica es un dios que ve, se conoce, se percibe en su personalidad interior y descubre las profundidades de su naturaleza; que se revela o manifiesta en la forma humana. De ahí que la creencia cristiana de la resurrección del espíritu, la armonía del alma consigo misma y la verdadera vida que está en otra parte sean ideas que se representarán en la arquitectura.

Cabe señalar que el arte romántico no difiere tanto del arte clásico por la forma o el modo de representación, sino por las ideas que constituyen el fondo de sus obras. Los objetos de la naturaleza pierden importancia, dejan, al menos, de ser divinizados. La naturaleza se retira a un orden inferior, el universo se condensa en un solo foco del alma humana, la cual, absorbida por un solo pensamiento —el de unirse con Dios—, ve al mundo con indiferencia, con lo cual aparece un heroísmo de sumisión y resignación que posee como base esencial la religión.

Si bien el arte simboliza las fases de la vida, la humanidad y su desarrollo, en la representación de las formas sensibles “el arte no teme ya admitir en su seno lo real con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo bello no es ya lo esencial; lo feo ocupa un lugar mucho mayor en sus creaciones”;⁸ se permite a todos los objetos entrar en la representación, a pesar de su carácter accidental.

Por otro lado, se advierte que, dentro de la forma romántica del arte, la arquitectura representa creencias religiosas como la resurrección del espíritu, la armonía del alma consigo misma, la existencia de una vida en otra parte, entre otros asuntos. Así, la máxima expresión de esas ideas se refleja con claridad en la arquitectura del recinto religioso construido durante la Edad Media: la catedral gótica. Para comprender tal forma artística se requiere estudiar tres aspectos principales:

1. Arquitectura dependiente e independiente. La arquitectura gótica es el centro del arte romántico; en ella se reúnen⁹ la arquitectura independiente, que lleva un contenido en sí mismo, y la arquitectura dependiente, que está sometida a un fin exterior. La arquitectura gótica tiene características de una arquitectura independiente en tanto el monumento o edificio posee una existencia por sí misma, y de una arquitectura dependiente en la medida en que su fin exterior consiste en cumplir como recinto para el culto. Como el edificio arquitectónico¹⁰ posee un propósito determinado y lo muestra, se define como arquitectura dependiente; mas es independiente en la grandeza del conjunto: “en su calma sublime, se levanta, por encima del simple destino útil, a algo infinito en sí”.¹¹

⁸ *Ibidem*, p. 213.

⁹ Hegel llama arquitectura independiente a la forma de arquitectura simbólica y arquitectura dependiente a la clásica.

¹⁰ Que Hegel define como la casa de Dios.

¹¹ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 360.

De acuerdo con Hegel, la liberación de lo útil y de la solidez constituye su primer carácter. "Aquí es donde la más elevada particularización, la mayor diversidad y multiplicidad encuentran el campo más libre sin que, sin embargo, el conjunto se disemine en simples singularidades y en pormenores accidentales."¹² Por lo tanto, puede liberarse porque es, al mismo tiempo, independiente y dependiente. La particularización de la arquitectura gótica debida a su diversidad y multiplicidad provoca que cada edificio tenga un carácter independiente. Pese a ello, la grandeza de la obra de arte reduce esa multiplicidad a la más bella sencillez; la sustancia del conjunto se distribuye en divisiones infinitas de un mundo de formas individuales, pero, a la vez, la enorme diversidad de formas se ordena con sencillez, se coordina con regularidad y se bifurca con simetría.

2. Función. El objetivo esencial de la arquitectura gótica en la construcción de sus catedrales es ofrecer un lugar de culto donde el alma del hombre se recoja en sí misma y logre retirarse al interior de la conciencia: "la catedral es el recinto cerrado donde los fieles se reúnen y se recogen interiormente, donde la meditación interior del alma se retira en sí misma y se eleva por encima de lo infinito".¹³

En el medioevo, la religión cristiana niega el mundo natural, pues considera que la felicidad no se puede hallar ni conseguir en este mundo. Por ello, la arquitectura gótica construye edificios cerrados por todas partes que inducen a olvidar el mundo exterior y a atender sobre todo el mundo interior, que se refleja en el recinto cerrado, como espacio interior. De acuerdo con tal creencia, el hombre ya no necesita lo que le ofrece la naturaleza; requiere, más bien, un mundo construido para sí y por él mismo, acorde con su meditación interior, con Dios y consigo mismo. De esa manera, la arquitectura gótica crea un mundo independiente del exterior que proporciona tranquilidad al alma del fiel y la induce a elevarse hacia lo infinito. Como resultado de lo anterior, la arquitectura se erige con una majestuosidad sublime que se eleva y remonta más allá de los límites de los sentidos.¹⁴

Además, Hegel observa la adecuación de la arquitectura gótica al proceso dramático que recorre el alma para acercarse a Dios en la religión cristiana: "Los impulsos, las agitaciones del alma, la armonía que viene después cuando se eleva por encima de las cosas terrenales, hacia el infinito, hacia el mundo invisible, no se expresarían arquitectónicamente en la igualdad insignificante de un círculo o un cuadrado";¹⁵ sólo el alma puede superar las agitaciones haciendo a un lado el mundo externo a través del recogimiento, ya que el objetivo religioso de aquel

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ Por su parte, los edificios de la arquitectura clásica se extienden de manera horizontal y requieren crear espacios que dan al exterior (espacios abiertos).

¹⁵ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 364.

tiempo era acercarse a Dios, elevarse al infinito rechazando la vida material y el placer terrenal y creer que en la muerte se lograba una verdadera vida.

3. Forma: elementos particulares. Para cumplir con las funciones descritas, desde ese momento la arquitectura adquiere —para su significación independiente, de la conformidad al fin— la elevación hacia lo infinito, un carácter que tiende a expresar por la proporción de sus formas arquitectónicas. La luz del sol es interceptada o amortiguada por los vitrales o ventanillas del recinto, completando un perfecto aislamiento del exterior. Ellos propician que desde el interior se tenga una visión teñida del mundo exterior para crear la diferencia entre ambos.

Si bien el recinto cerrado sirve para el recogimiento, para protegerse y aislarse del mundo exterior, también es útil para tender hacia Dios y manifestar la tendencia a la armonía en una sola y misma unidad.

Hegel destaca el libre desarrollo que proporciona al edificio, en su conjunto y en sus partes, el arranque en agujas conformadas por arcos partidos o por líneas rectas. Esa verticalidad, característica de la catedral gótica, que consiste en elevarse del suelo y lanzarse a los aires, ocasiona que el hombre levante su mirada hacia lo alto. En tal estructura arquitectónica, la acción de soportar y la disposición en ángulo recto no integran ya la forma fundamental. Los muros suben de manera libre sin que se diferencie entre lo que soporta y lo que es soportado. “Este arranque libre que domina todo y la aproximación en la cumbre constituyen el carácter esencial de la arquitectura gótica de donde nacen el triángulo agudo y la ojiva.”¹⁶ Esto es, la columna o pilar gótico tiene la función de soportar, pero evita mostrar el peso o la carga estructural logrando una impresión de ligereza que destaca la elevación de sus columnas en forma de cañas, por lo que cumplen, además, con una función más elevada de acuerdo con el objetivo religioso; con ello, procuran que el alma se proyecte fuera de sí y se mire hacia lo alto, hacia Dios.

Por otra parte, el sorprendente uso del arco ojival da la impresión de que no se forma un techo o que no existe y que las columnas suben de modo caprichoso hasta lo alto donde se reúnen, cumpliendo así con su función principal. La sensación de pesadez se diluye y se convierte en levedad. En esta tendencia de elevación, los pilares adelgazados devienen esbeltos, finos, airoso y suben a una altura tal que la vista no alcanza a percibir de inmediato su dimensión total. Los pilares y la bóveda parecen forjar una sola y misma cosa: “allí descansa, lo mismo que el alma, en su meditación, primero inquieta y turbada, se eleva gradualmente de la tierra al cielo, y sólo encuentra su reposo en Dios”.¹⁷

La disposición total del interior de la catedral gótica se divide en coro, cruceros, nave principal y naves laterales. Las naves laterales están cerradas del

¹⁶ *Ibidem*, p. 362.

¹⁷ *Ibidem*, p. 366.

lado exterior por los muros que integran el recinto del edificio y, del lado interior, por los pilares y las ojivas abiertas sobre la nave principal, porque entre ellos no hay muros. Estas avenidas permiten el libre acceso a la nave central por entre los pilares.¹⁸ La nave principal está cerrada en la parte superior por muros, unas veces de doble altura, y otras, más bajas, y se eleva por encima de las naves laterales. Por lo tanto, el edificio se halla dividido y ordenado por pilares esbeltos que por todas partes suben en ojivas y forman bóvedas: “filas de pilares que circulan y suben como un bosque de árboles, cuyas ramas encorvadas escapan a los aires”.¹⁹

El coro es más solemne y sublime; allí el edificio con pilares más próximos y más gruesos —por los cuales la anchura se borra cada vez más— se cierra por completo. El conjunto que parece levantarse de una manera tranquila y alta concluye en un recinto perfectamente cerrado; mientras los cruceros dejan todavía por las puertas de entrada y salida libre comunicación con el mundo exterior. En torno del coro y la nave principal, se crean pequeñas capillas que semejan, cada una, una nueva iglesia, de tal modo que el mismo edificio cumple, a la vez, con diversos fines. Pero la variedad de espacios aislados desaparece en su perpetuo cambio ante la extensión y la grandeza del edificio.

La intencionalidad de la forma arquitectónica se resume cuando Hegel advierte que no se debe rastrear en ella ninguna conformidad a un fin positivo, tangible y material, ya que todo es apropiado al recogimiento interior del alma abstraída en las profundidades de su naturaleza íntima y a su elevación sobre todo lo particular y finito. Así, “estos edificios sombríos en su interior, están separados de la naturaleza mediante un espacio enteramente cerrado por todas partes; al mismo tiempo, no son menos perfectos en sus más insignificantes pormenores que sublimes por su grandeza y su elevación prodigiosa”.²⁰

En síntesis, la arquitectura gótica deja aparecer, en la forma y la disposición del edificio, el pensamiento íntimo y profundo del culto que abraja entre sus muros. La conformidad al fin —carácter esencial del recinto, constituido por muros y techo— es accesoria para el aspecto del conjunto. Se borra la exacta proporción entre el peso y el sostén, y desaparece la disposición en ángulo recto. Los muros se levantan de manera libre por sí mismos y los pilares que se despliegan en diversos sentidos se encuentran como por accidente.

Ahora bien, el exterior se considera como una envoltura del espacio interior. La fachada cumple con el objeto de separar interior y exterior destacando la ornamentación y la disposición de los muros determinados por el interior. A

¹⁸ En el templo griego las galerías se abren al exterior y están cerradas al interior. En un sentido profundo, parecerían simbolizar la armonía en la vida del hombre: la interna y la externa.

¹⁹ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 368.

²⁰ *Ibidem*, p. 370.

pesar del lazo que une al exterior con la forma y la planta interior —que tiene por destino encerrar—, comienza a tomar un aspecto independiente; por ejemplo, los contrafuertes ocupan el lugar de los pilares del interior y son los puntos de apoyo necesarios para la elevación y la solidez del conjunto. La forma ascensional manifiesta la tendencia de las agujas a elevarse por todas partes “como un bosque ascendente de pirámides superpuestas”²¹ que indican el movimiento hacia Dios. Lo mismo ocurre con los contrafuertes que “terminan en torrecillas y parecen un bosque de ramas y de arcadas, y alza a los aires sus cimas puntiagudas”.²² “Las torres son las que yerguen del modo más libre su cabeza sublime al ambiente”,²³ en ellas se concentra la masa total del edificio para irse a una altura que la vista no puede calcular, aunque sin perder su calma y su solidez.

La ornamentación en la arquitectura gótica busca que las catedrales parezcan más altas de lo que en realidad son. En todo el recinto se expresa la tendencia ascensional: pilares, ojivas y, encima de triángulos apuntados, reaparecen los adornos. El edificio queda dividido y modelado hasta en las últimas particularidades ofreciendo en conjunto un prodigioso contraste. No obstante, lo esencial consiste en no romper las líneas principales con la variedad de adornos, sino en hacerlas predominar y aparecer a través de esa multiplicidad; las catedrales conservan lo solemne de su grandiosa seriedad.

Asimismo, en la procesión hacia la catedral gótica se manifiesta la sensación de la diferencia exterior, la aproximación desde lo lejos, o al subir sus escalones, al pasar debajo de las arquivoltas que enmarcan las puertas —las cuales destacan por esculturas o bajorrelieve que reflejan, en su mayoría, imágenes del juicio final—, indican que lo que se tiene que dejar afuera del edificio es la corporeidad y, así, entrar en un mundo distinto.

Por último, Hegel menciona, aunque no profundiza, la importancia de las proporciones arquitectónicas y el manejo de la luz de la catedral gótica como forma arquitectónica, elementos fundamentales que, desde mi punto de vista, deben destacarse. Por ello, a continuación se intenta una reflexión al respecto.

La arquitectura expresa y representa el mundo en que se vive; muestra en su forma la belleza interior espiritual: la verdadera belleza, como anotaría Hegel. La visión de la religión, como es evidente, trascendió en el estilo y la forma arquitectónica, porque las catedrales fueron diseñadas y experimentadas como una representación de la realidad última. La arquitectura gótica consiguió reflejar una forma de existencia incorporada a la actividad humana del medioevo y el hombre de aquella época concibió el símbolo intuitivo como la sola guía para buscar el entendimiento. De ese modo —siguiendo a Hegel—, si el arte y la filo-

²¹ *Ibidem*, p. 372.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

sofía tienen el mismo contenido, pero manifestado de diferente manera, es tarea de la filosofía continuar trasladando la presencia de la idea bella en conceptos.

Si la arquitectura puede ser la expresión de una presencia del pasado, la filosofía de las bellas artes no sólo podría transformar en conceptos la verdad de la idea, sino que podría ofrecerle vigencia y significado simbólico como arte edificante.

Hegel acierta a pensar el nexo entre función, forma y símbolo como el lugar mismo de producción arquitectónica en tanto arte; sin embargo, entre lo que denomina las formas de arte, la arquitectura simbólica no alcanza aún la determinación funcional y formal y la arquitectura clásica resuelve la cuestión de función alzándose a la forma artística, aunque en perjuicio del simbolismo. Sólo la arquitectura romántica reúne la función, la forma y, en ellas, el simbolismo, produciéndose de modo implícito el efecto estético.²⁴

De acuerdo con ello, la catedral gótica es un edificio tan extraordinario *per se* que crea un sistema simbólico como modelo del universo medieval, como intento por representar la Jerusalén celestial, el símbolo del reino de Dios en la tierra. Esa representación se concreta en dos elementos básicos: el uso de la luz y la proporcionalidad (estructura y apariencia).

Hegel señala que los vitrales representan historias santas y están pintados para extender una sombra misteriosa y dejar sólo la luz de los cirios, ya que la idea es que alumbre otra luz distinta a la de la naturaleza exterior. A pesar de ello, el manejo de la luz constituye un principio elemental de la catedral gótica, debido a que durante los siglos XII y XIII²⁵ la luz era fuente y esencia de toda belleza visual. El medioevo percibió esa belleza como radiación o brillo de la verdad, como esplendor de la verdad ontológica, que representaba la perfección del cosmos y la divinidad de Dios. Por ende, la luz se definió como la realidad trascendental que engendró al universo e iluminó el intelecto del hombre para la percepción de la verdad.

Entonces, la pared porosa o con vitrales de la catedral gótica permite reflejar los rayos de luz aparentemente escondida por la materia, pues se filtran permeando, uniéndose y transfigurándose con ella. De hecho, parecía que la pared era transparente, que lo visible reflejaba lo invisible. La penetración de la luz al recinto, mediante sus coloridos vitrales, parece un paso estético de lo material (luz de las ventanas) a lo espiritual (luz divina).

²⁴ La catedral de Chartres, en Francia, es un ejemplo de lo anterior; además de la forma característica que contiene el edificio, el simbolismo del laberinto que se halla en la entrada manifiesta la intencionalidad de hacer un recorrido para lograr el propósito de dejar la materialidad y hacer el recorrido interno (simbólico) como proceso de purificación para llegar al mundo espiritual, hasta Dios. Es evidente que el edificio está creado para el culto, mas en este proceso se vuelve algo independiente —lo cual le otorga el carácter simbólico—, particular e individual.

²⁵ Había una gran influencia de los escritos neoplatónicos: san Agustín, Boecio, Pseudo Dionisio, Abelardo.

Por otra parte, la luz es la forma más pura, principio activo y creativo de todas las cosas, principio de orden y objeto de valor. La creación para el Pseudo Dionisio fue definida como acto de iluminación: el universo no se hubiera creado si no existiese la luz. La creación es la revelación misma de Dios. Para él mismo, la luz fue pensada como la forma que todas las cosas tienen en común, que revela la unidad de todo.²⁶

En cuanto a la proporcionalidad, ésta es el principio estético más importante: “el acuerdo de la verdadera medida”.²⁷ El santuario medieval era la imagen de la Jerusalén celestial, intentaba representar un lugar de proporciones perfectas, un recinto que se asemejara al reino divino; por ello, la intención fundamental de la proporción arquitectónica en la catedral gótica era obtener un espacio armónico. En ese sentido, los griegos permanecían detrás: “la contemplación como búsqueda de armonía es lo que puede, de hecho, permitirle al alma la experiencia de Dios”.²⁸

En la segunda mitad del siglo XII, la filosofía de la belleza de san Agustín estuvo regida por dos movimientos de gran poder intelectual en Francia: el primero fue el grupo de eminentes platonistas de la Escuela de Chartres y el segundo movimiento antiespeculativo y ascético de Cîteaux y Clarivaux personificado por san Bernardo. El gótico no hubiera existido sin el platonismo cosmológico cultivado en Chartres y sin la espiritualidad de Clarivaux. El platonismo de Chartres sintetizó el platonismo y las ideas del cristianismo, destacó en las matemáticas, en particular en la geometría, dando como resultado la estética de su pensamiento. De ahí que el triángulo equilátero cobrara gran importancia: desdoblaba y representaba las tres personas y la relación entre el Padre y el Hijo, Dios como suprema unidad y el Hijo como unidad concebida por unidad.²⁹

La influencia de los pitagóricos era manifiesta; la figura geométrica representaba a Dios. “Sin el principio del número, como Agustín lo llamó, el cosmos podría retornar al caos.”³⁰ El cosmos es análogo a un trabajo de arquitectura y Dios a su arquitecto, el maestro que edifica. A partir de ello, se asume un desdoblamiento del acto de la creación: la de la materia caótica y la del cosmos fuera

²⁶ La catedral St. Chapel en París y las de Chartres y Bourges en Francia son ejemplos donde aún podría lograrse una aproximación para conocer el manejo de la luz, porque se conserva gran parte de la idea original en sus vitrales y en la representación del conjunto.

²⁷ Otto Von Simson, *The gothic cathedral*, Nueva York, Princeton University Press, 1988, p. 49.

²⁸ *Ibidem*, p. 24.

²⁹ Un ejemplo que reúne con calidad artística todos los elementos que están considerados como primera manifestación del gótico y como presupuesto de su ulterior desarrollo, es la catedral de St. Denis —la primera catedral construida, situada a pocos kilómetros al norte de París. Se erigió en homenaje al Pseudo Dionisio—, cuyo equipamiento escultórico en los portales y la repetida continuación del número tres en sus detalles pretenden remitirnos a la Jerusalén celestial.

³⁰ O. Von Simson, *op. cit.*, p. 22.

del caos. Desde los griegos, *kosmos* significó tanto belleza (ornamento) como orden. La proporción perfecta se pensó por cuenta de la belleza y la estabilidad, ambas del edificio cósmico; estaba determinada por el significado geométrico más rígido y llegó a ser una técnica necesaria, también como postulado estético, pues si la construcción era sólida y estable se consideraba, por tanto, bella. Es así como la catedral gótica se concebía como imagen y símbolo del cosmos, un modelo del universo tan “ordenado que manifestaba la armonía de las esferas celestiales”.³¹ Cabe mencionar que la interconexión entre lo simbólico y el cosmos, la ciudad celestial y el santuario, se encuentra bien explicada por Abelardo, quien dio una verdadera significación platónica; pero en otra oportunidad se reflexionará acerca de ese tema.

³¹ *Ibidem*, p. 36.

Copyright of *Avatares* is the property of Instituto Internacional de Filosofía A.C. - Universidad Intercontinental and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.