

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTE**



**TESIS:
PENSAMIENTO UNIVERSAL Y LOCAL EN LA TEORÍA
ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA DE EMILIO HARTH-TERRÉ
(entre 1926 y 1976)**

**PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO EN CIENCIAS CON
MENCIÓN EN ARQUITECTURA – HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA**

ELABORADO POR:

Arq. Eduardo Javier de Piérola Romero

ASESOR:

MSc. Arq. José Luis Beingolea Del Carpio

LIMA-PERÚ

SETIEMBRE DE 2020

ÍNDICE

TABLAS Y FIGURAS	3
RESUMEN	6
CAPÍTULO I	7
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	7
1. DESCRIPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA	7
2. PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	8
3. JUSTIFICACIÓN	9
4. ALCANCES Y LIMITACIONES	9
MARCO TEÓRICO	11
1. MARCO CONCEPTUAL	11
2. CONTEXTO HISTÓRICO	15
3. CONTEXTO POLÍTICO E IDEOLÓGICO	22
4. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y URBANÍSTICO	23
5. CONTEXTO INTELECTUAL	29
6. BASE TEÓRICA:	36
MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	42
1. SUPUESTOS BÁSICOS (HIPÓTESIS)	42
2. TIPO DE INVESTIGACIÓN	43
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	45
1. MÉTODO DE ANÁLISIS	45
2. ÁREA DE ESTUDIO	46
3. VARIABLES DE ESTUDIO	46
4. UNIVERSO Y MUESTRA DE LOS TEXTOS ESCRITOS POR HARTH-TERRÉ	47
CAPÍTULO II	52
1. BIOGRAFÍA DE EMILIO HARTH-TERRÉ	52
1.1 NOMBRAMIENTOS E INCORPORACIONES	53
1.2 CARGOS LABORALES	54
1.3 CARGOS POLÍTICOS	55
1.4 CONDECORACIONES Y PREMIO	57
1.5 INTERÉS EN INDAGACIONES LOCALES	59
1.6 SOBRE SUS ESCRITOS	59
1.7 CAMPOS DE INTERÉS COMO INVESTIGADOR	61
2. PROCESO HISTÓRICO DE CONSTRUCCIÓN DE LA TEORÍA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA DE EMILIO HARTH-TERRÉ	62
2.1 TÍTULO DE LOS LIBROS DE EMILIO HARTH-TERRÉ SELECCIONADOS	63
2.2 PROCESO HISTÓRICO	64
2.3 CONTEXTO POLÍTICO	70

3. ESTRUCTURA Y EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE E. HARTH-TERRÉ SOBRE LA ARQUITECTURA	95
3.1 EL BINOMIO ÉTICA-ESTÉTICA	97
3.2 LA SENCILLEZ Y LA SOBRIEDAD EN ARQUITECTURA.	120
3.3 LA UNIDAD.	147
4. LOS PRINCIPALES REFERENTES UNIVERSALES Y LOCALES EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE EMILIO HARTH-TERRÉ SOBRE LA ARQUITECTURA	175
4.1 LAS INFLUENCIAS EUROPEAS	175
4.2 RELACIÓN ÉTICA - ESTÉTICA: BINOMIO DE LA BELLEZA	177
4.3 SENCILLEZ Y SOBRIEDAD	206
4.4 LA UNIDAD	213
4.5 LAS INFLUENCIAS LATINOAMERICANAS	233
4.6 LAS INFLUENCIAS NACIONALES	245
5. PENSAMIENTO UNIVERSAL Y PENSAMIENTO LOCAL CONTENIDOS EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE EMILIO HARTH-TERRÉ, DESARROLLADA ENTRE 1926 Y 1976	268
5.1 SOBRE LO UNIVERSAL	268
5.2 SOBRE LA UNIDAD	285
5.3 SOBRE LO LOCAL	301
5.4 ESTRUCTURA DE LA TEORÍA DE EMILIO HARTH-TERRÉ	310
MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN	314
1. EL MÉTODO DECONSTRUCTIVISTA	314
2. MÉTODO DEDUCTIVO	315
3. EL MÉTODO DE INVESTIGACIÓN ANALÍTICO	316
4. EL MÉTODO COMPARATIVO	317
CONCLUSIONES	318
OBSERVACIONES	335
RECOMENDACIONES	338
ANEXOS	339
BIBLIOGRAFÍA	351

TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Dimensiones, variables e indicadores	47
Figura 1. Harth-Terré: ética y estética	120
Figura 2. Harth-Terré: la sencillez y la sobriedad	146
Figura 3. Harth-Terré: la unidad	165
Figura 4. Influencia de los clásicos y neoclásicos en Harth-Terré	180
Figura 5. Libros publicados de Harth-Terré y el contexto político internacional	339
Figura 6. Libros publicados de Harth-Terré y el contexto del pensamiento arquitectónico	340

Figura 7. Libros publicados de Harth-Terré y el contexto histórico político nacional	341
Figura 8. Relación entre su producción intelectual y su biografía	342
Figura 9. Relación entre sus publicaciones y sus libros sobre pensamiento americano	343
Figura 10. Relación entre sus publicaciones y sus libros sobre pensamiento universal	344
Figura 11. Libros escritos de Harth-Terré seleccionados para la investigación	345
Figura 12. Estructura de los libros de Harth-Terré seleccionados	346
Figura 13. Contenido de los libros de Harth-Terré seleccionados	347-348
Figura 14. Temas de los libros escritos por Harth-Terré	349
Figura 15. Relación entre sus publicaciones y el contexto del pensamiento arq. Nacional	350

Mi agradecimiento profundo a,
Dios,
el gran arquitecto del universo,
a mi Madre,
y al arquitecto Emilio Harth-Terré

RESUMEN

El arquitecto Emilio Harth-Terré tuvo una trayectoria importante en nuestro país durante el siglo XX. Pero, si bien es cierto se conoce su trabajo proyectual, poco es lo que se sabe sobre su teoría de la arquitectura, a pesar de su vasta obra escrita.

Esta investigación se enfoca en una parte de su trabajo teórico, dirigida hacia sus principios estéticos en arquitectura, relacionados al pensamiento local y universal.

En el ámbito local, se basó en sus indagaciones teóricas realizadas a partir de las manifestaciones arquitectónicas de ciertas culturas preincas e incas, así como, del virreinato, hasta las ideas de sus contemporáneos, entre ellos, Claudio Sahut, Manuel Piqueras Cotoí, Alejandro Deustua, Héctor Velarde y Luis Miró Quesada.

Y, en lo universal, a sus investigaciones sobre el pensamiento occidental, fundamentalmente europeo, desde los clásicos hasta los modernos, y a determinado razonamiento estadounidense moderno, así como, a ciertos teóricos latinoamericanos, cómo Ángel Guido, Martín Noel y José Clemente Orozco, entre otros.

La investigación se ha centrado, por medio de la selección, análisis y reflexión, a establecer cuáles han sido los principios que estructuran su pensamiento en torno a una teoría de la estética arquitectónica, que se constituye sobre tres principios fundamentales, *la sencillez, la sobriedad y la unidad*, coincidentes con el pensamiento local, latinoamericano y universal, pero con un aporte y enfoque personal.

Palabras clave

Teoría estética de la arquitectura de Harth-Terré: la sencillez, la sobriedad y la unidad

CAPÍTULO I

Problema de Investigación

1. Descripción de la problemática

Harth-Terré es uno de los arquitectos de las primeras generaciones formadas en el Perú, uno de los pocos pensadores nacionales de la arquitectura, y se requiere conocer los alcances de su razonamiento. Es importante comprender su pensamiento y la influencia que ejerció sobre sus contemporáneos, al haber sido un líder visible de la arquitectura peruanista.

Al leer los escritos del arquitecto Emilio Harth-Terré, se pudo encontrar conceptos sobre estética, que podrían establecer una base teórica moderna, sostenida por sus propias observaciones, así como, por las investigaciones de otros autores, incluyendo los predecesores de la antigüedad. Se interesó también, por las exploraciones de sus coetáneos, especialmente los estudiosos europeos y estadounidenses.

Harth-Terré fue un erudito conocedor del razonamiento estético universal, del cual se alimentó; pero, por otro lado, tuvo la necesidad de confrontarlo con el pensamiento surgido de sus estudios y reflexiones sobre la arquitectura peruana, tanto del pasado, como de la contemporánea.

Es por tanto indispensable cotejar su visión de la teoría de la arquitectura que integre ambas experiencias, es decir, la universal con la local, en un período que se inicia en 1926, con su libro 'Estéticas urbanas', con el que se empezó esta investigación, por cuanto se manifiestan sus primeras teorías importantes sobre el tema que compete, y 1976, cuando culmina su última publicación 'Formas estéticas', quizá la más importante de todas, porque expresa gran parte de

su teoría estética.

Resulta pues de particular interés una aproximación al universo estético de Harth-Terré, a fin de construir su teoría estética de la arquitectura, y verificar los aportes de las experiencias y manifestaciones universales y locales.

Debemos agregar, que existen pocos estudios sobre sus pensamientos en esta materia, y su propuesta reflexiva ha sido fundamental en la historia de la arquitectura peruana de la primera mitad del siglo XX.

2. Preguntas y Objetivos de investigación

2.1 Pregunta principal.

¿Cuál es el pensamiento universal y el pensamiento local, contenidos en la teoría estética de Emilio Harth-Terré, desarrollada entre 1926 y 1976?

2.2 Objetivo principal.

Identificar el pensamiento universal y el pensamiento local contenidos en la teoría estética de Emilio Harth-Terré, desarrollada entre 1926 y 1976.

2.3 Preguntas derivadas.

2.3.1 ¿Cuál es el proceso histórico de construcción de la teoría estética de la arquitectura de Emilio Harth-Terré?

2.3.2 ¿Cuál es la estructura y evolución del pensamiento estético de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura?

2.3.3 ¿Cuáles son los principales referentes universales y locales, en la teoría estética de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura?

2.4 Objetivos específicos.

2.4.1 Describir el proceso histórico de construcción del pensamiento estético de Emilio Harth-Terré.

2.4.2 Identificar los principales referentes locales y universales, en la teoría estética de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura.

2.4.3 Identificar la estructura y evolución del pensamiento estético de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura.

3. Justificación

3.1 Importancia.

3.1.1 Teórica: identificar y hacer conocer una teoría relevante de la arquitectura peruana del siglo XX.

3.1.2 Práctica: facilitar el acceso a una teoría estética que ha servido de referencia en la historia de la arquitectura del Perú.

3.1.3 Metodológica: aplicar un método que permita mostrar y evaluar el pensamiento estético de Emilio Harth-Terré.

4. Alcances y limitaciones

4.1 Alcances de la investigación.

La investigación abarcará su producción teórica que incluye una cuidadosa selección de sus textos escritos entre los años 1926 a 1976, período de productividad intelectual en el que vierte sus principios fundamentales. Además, se considerará los artículos publicados en diversos medios, sus exposiciones, y las publicaciones de otros autores referidos a su pensamiento teórico. Se incluirá, los referentes que influyeron en su teoría, en diferentes momentos históricos aludidos en sus obras escritas.

4.2 Viabilidad.

Es viable debido a la existencia de su obra escrita, así como la de sus referentes.

4.3 Limitaciones.

Se circunscribirá a las posibilidades que permitan las investigaciones de sus textos y de lo escrito sobre su pensamiento, las investigaciones sobre los textos de sus referentes, en las diferentes etapas del pensamiento arquitectónico en que participaron.

Sus escritos más importantes para esta investigación, fueron realizados a partir de 1926 hasta 1976.

Son textos en constante proceso de elaboración, donde trata sobre diversos temas relacionados a momentos históricos diferentes, y son: la etapa prehispánica, la virreinal, la moderna y la contemporánea.

4.3.1 En el período prehispánico considera temas correspondientes a las formas estéticas del pre-incanato y del incanato, donde sustenta su gran interés por la arquitectura y las costumbres ancestrales. Sus principales obras escritas, en esta etapa de nuestra cultura, son las siguientes: *Análisis estético de la cerámica de Nazca y una hipótesis de la factura de sus formas* (1965), *Formas espaciales precolombinas* (1966), *El símbolo verbal en los mantos funerarios de los Paracas* (1976), *El vocabulario estético de los Mochicas* (1976), *Interpretación de un mito Mochica en su cerámica* (1976), y, *Análisis estético de la Cantería Incaica* (1976).

4.3.2 Sus más importantes escritos sobre el virreinato en el Perú muestran su ferviente disposición por la arquitectura de esta época de historia peruana. Entre ellos podemos mencionar: *Como eran las casas en Lima en el siglo XVI* (1930), *Artífices en el Virreinato del Perú* (1945).

El indígena peruano en las bellas artes virreinales (1960), y, *Arquitectura mestiza en el*

Virreinato del Perú (1963).

4.3.3 Sus textos sobre el pensamiento moderno en arquitectura y urbanismo muestran su propensión hacia el pensamiento local e universal en su teoría arquitectónica. Entre sus ensayos más importantes se encuentran: *Estética urbana* (1926), *Orientaciones urbanas* (1931), *Por el fuero de buena una ciudad* (1946), *Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra* (1947), *Filosofía en el urbanismo* (1961), *Análisis estético de la cerámica prehispánica de Nasca* (1965), *Ambiente tradicional y economía urbana* (1972), y, *Formas estéticas* (1976).

Marco Teórico

1. Marco conceptual

1.1 Estética.

Del griego "*aisthethiké*" (lo referido a la sensación), en el sentido en que Kant lo define (Crítica de la razón pura), como 'la Crítica que se ocupa del análisis de la Sensibilidad'. Los juicios estéticos pueden ser de dos maneras, "Los primeros expresan lo que hay en un objeto o en su representación, de agradable o desagradable, los segundos lo que hay de bello; éstos son juicios de los sentidos (juicios estéticos materiales), éstos (como formales) son verdaderos juicios del gusto". Entenderemos por estética "...aquella parte de la filosofía que tiene por objeto el análisis de lo bello" como análisis del sentimiento (estético) que nos provoca una obra de arte, o como filosofía del arte (de las Bellas Artes) consideración, esta última, que predomina en la actualidad. "La estética puede ser el estudio de lo que es sensible en el conocimiento. La estética trascendental es el estudio de las formas necesarias de todo conocimiento sensible: el espacio y el tiempo" (KANT, 1966, p. 89).

1.2 Conceptos.

Término procedente del latín "*concipere*" (concebir) y que significa 'lo concebido'.

Los conceptos son construcciones o imágenes mentales, cuyo fin es el de comprender las vivencias y las experiencias que surgen en la interacción con nuestro entorno, a través de su integración en clases o categorías, vinculadas con nuestros conocimientos previos (ACUÑA, 2012, párr. 9).

El concepto subjetivo se define como una primera acción de la mente, para la elaboración de juicios y de razonamientos, es decir, busca el entendimiento, luego el juicio y por último el raciocinio.

El concepto objetivo se refiere a los fenómenos que adquieren una claridad y una distinción precisa y concreta, que permiten distinguir unos fenómenos de otros que están fuera del contexto. Los conceptos objetivos se originan en el ámbito de las categorías científicas o tecnológicas; a diferencia de las ideas que se presentan en la filosofía (CENTENO, 2020, párr. 6).

1.3 Categorías.

Se consideran categorías a nociones generales y abstractas, cuyo objetivo es el de reconocer, entender y diferenciar las ideas y los objetos. El motivo de las categorías es el de ubicar jerárquicamente los elementos, reconociéndolos, diferenciándolos y clasificándolos jerárquicamente en grupos, según sus características específicas y cualidades homogéneas. Es decir, es una noción que se utiliza para cada una de las clases en que se dividen los conceptos.

Las categorías tienen una dimensión arquitectónica, son los círculos tejidos por los términos y proposiciones vinculadas conceptualmente.

Las ideas objetivas, resultan de la confluencia de diversos conceptos que se conforman en el terreno de las categorías, como las ciencias o las tecnologías (ACUÑA, 2012, párr. 6).

1.4 Pensamiento filosófico.

El pensamiento filosófico conduce a la reflexión y nos permite acceder al conocimiento en cada etapa de la historia. A través de la filosofía se han formulado preguntas sobre el: ¿Qué?, ¿Por qué?, ¿Quién?, ¿Para qué?, buscando respuestas del principio de las cosas a nivel de la realidad y del conocimiento.

Pensamiento filosófico es, “...una forma de pensamiento crítico, especulativo, racional, no empírico, que busca respuestas científicas sobre las causas primeras y razones últimas de la existencia, que es objeto de estudio de la filosofía” (PORPORATTO, 2015, párr. 1).

1.5 Pensamiento estético.

Entendemos como ‘teoría estética’ aquella actividad contemplativa que generará un sistema de pensamiento en base a ‘la ciencia de lo bello y el arte’, por medio de un tratado de las sensaciones (KANT, 1966, p. 57).

Hegel, por su lado, sostiene que el arte es el reino de la imaginación y que, en relación al pensamiento “...tenemos sin duda razón en nombrar el arte como una apariencia...El arte no se distingue, del resto, que por su forma en que aparece” (HEGEL, 2005, p. 39).

1.6 Pensamiento universal.

El universalismo es una doctrina filosófica que establece la existencia de principios que conducen hacia la convicción de la existencia de verdades objetivas. Se basa en principios considerados verdaderos, que deben ser admitidos como guía de conducta, permitiendo observar

al mundo en su totalidad y magnitud, en base a un paradigma común, estructurado desde certezas trascendentales. Kant afirma que, "...toda representación se sostiene en fundamentos puros, en el espacio y el tiempo..." (KANT, 1966, p. 89).

El pensamiento universal es un conjunto de ideas y conceptos de una colectividad, que concluyen en determinaciones que pueden concebirse y aplicarse a una pluralidad o a realizarse dentro de ella.

Establece la existencia de principios que conducen hacia la convicción de la existencia de conceptos universales objetivos y se basa en fundamentos considerados como verdaderos.

La arquitectura y todas sus representaciones están determinadas por el concepto, y su juicio de la belleza resulta ser universal.

La representación es constituida por el sujeto trascendental y es, por ello, necesaria y universal.

Toda representación, en el ámbito del juicio estético es universalmente objetiva.

"El concepto es universal, puro a priori; el juicio estético, el sentir placer o displacer tiene como base, por lo tanto, algo que es necesario y objetivo. Kant alcanza así la universalidad del juicio estético (SILENZI, 2009, párr. 14).

1.7 Pensamiento local en la filosofía.

El pensamiento localista es una actividad racional o discursiva, que genera una doctrina que se haya confinada a un área geográfica determinada. Es la concepción cultural del lugar, como resultado de sus propias experiencias, se dirige hacia su propio interior y contrapone la realidad externa a ella. El localismo busca identificar y poner en práctica la recuperación de los valores propios. Viene a ser el equilibrio de un locus con la propia historia, su cultura y con el

propio ambiente natural y relacional. Existe una constante dependencia entre lo universal respecto a lo local, producto de la globalización.

José Vasconcelos, subyace en esta preocupación, de un deseo de reconocimiento e identidad: “Bien visto y hablando con toda verdad, casi no nos reconoce el europeo ni nosotros nos reconocemos en él.” Ya se van perdiendo las analogías con lo europeo, pero tampoco tenemos grandes semejanzas con nuestro pasado histórico, “...sería legítimo hablar de un retorno a lo indígena (...) porque no nos reconocemos en el indígena ni el indio nos reconoce a nosotros. La América española es de esta suerte lo nuevo por excelencia, novedad no sólo de territorio, también de alma” (CANDIA, 2007, párr. 2).

2. Contexto histórico

En el siglo XIX, y principios del XX, el Perú no tenía una economía integrada, sino más bien se encontraba dividido en diversas regiones económicas, poco interconectadas de un modo u otro, debido fundamentalmente a factores internos y a relaciones comerciales con el extranjero. Por lo tanto, en el Perú, en esta etapa, no hubo un desarrollo económico uniforme, como tampoco hubo alguna integración importante; ni siquiera una búsqueda de alguna integración económica territorial.

La estructura social estaba conformada por una clase alta que buscaba adoptar modelos de comportamiento y de vida, imitando a los existentes en Europa y en los Estados Unidos de Norteamérica, considerando lo nativo como contrario a sus aspiraciones. Esta clase dirigente se reunía en lugares exclusivos y excluyentes; como restaurantes, clubes, etc., dirigidos para determinado grupo social.

MAYER (s.f.), manifiesta al respecto:

“El designio de atar la política peruana sumisamente a la de Washington, está ya

formado. El 4 de julio de 1918 es el nacimiento de la Patria Nueva, de esa patria a la cual solo le faltó arrear el bicolor nacional e izar la bandera de las fajas y estrellas para exteriorizar francamente su sujeción incondicional a la hegemonía yanqui”. (p. 7)

La clase media, compuesta por un sector que imitaba a la clase alta, estaba constituida fundamentalmente por pequeños, comerciantes, industriales y propietarios de inmuebles, así como por empleados o descendientes de inmigrantes, dedicados a la carrera militar o pública y algunos intelectuales. La clase baja, integrada por obreros, artesanos y vendedores ambulantes, conformaron una nueva identidad criolla, con diferentes características a la de la etapa virreinal, y habitaban en callejones y casas de vecindad. Y, por último, la población andina totalmente marginada, y que, durante fines del siglo XIX y en el siglo XX, se enfrentó, en varias oportunidades, en contra del gobierno central.

Durante el siglo XIX, hubo migraciones de diferentes etnias y lugares, además de la española y africana. Las más importantes, vinieron de otros lugares europeos, de Irlanda (1850), de Alemania (1857) e Italia (1857). Y del Asia, primero de china, que reemplazó a la africana en labores especialmente agrícolas en la costa, y más adelante, en negocios de exportación, bodegas y restaurantes; y a partir de 1899, la migración japonesa.

La población de Lima, en el censo de 1857, alcanzó un total de 94, 195 habitantes, entre los cuales 3, 469 provenían de Italia, y en 1906 alcanzó a 13,000 personas en todo el país, siendo entre todas las colonias europeas, la de mejor inserción en la sociedad peruana. Vinieron a partir de 1833 desde Génova, a causa de la expansión de actividades marino-mercantiles “...fue ante todo una inmigración libre de individuos asociados a actividades comerciales que vieron en el Perú buenas oportunidades para invertir capitales y energías” (MARCONE, 1992, p. 84).

Entre los migrantes más destacados se encontraba William Grace, que fundó la Casa

Grace y que ayudó a la refinanciación de la deuda externa luego de la ocupación chilena. Los hermanos italianos Andrés y Rafael Larco, el alemán Juan Gildemaister, y la colonia italiana fundó la Sociedad Italiana de Beneficencia y Asistencia en 1862, la Sociedad Italiana de Instrucción y Educación Civil en 1872 y la Sociedad de Inmigración Europea en 1873, afín de contar con mano de obra especializada (MARCONE, 1992, p. 81).

La vida política, antes de guerra con Chile, no estuvo consolidada, sólo existía un sólo partido, el Partido Civil fundado en 1871. Luego de la guerra, se buscó formar agrupaciones con la finalidad de estructurar la política, con la aparición de dos partidos nuevos, con representación en distintas partes del país. Así, apareció el Partido Demócrata fundado por Nicolás de Piérola y el Partido Constitucional dirigido por Andrés Avelino Cáceres, ambos, fundados en 1884. Luego, aparecieron otros dos nuevos partidos en 1891, el Partido Unión Nacional liderado por Manuel González Prada, de tendencia radical y el Partido Unión Cívica, dirigido por Mariano Nicolás Valcárcel (CHIRINOS, 1977, pp. 401-414).

Luego de la guerra con Chile, las órdenes religiosas y el sector privado se encargaron de la educación, Ricardo Palma de la recuperación de la Biblioteca Nacional, y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos continuó con sus actividades, a pesar de los pocos recursos económicos. Y hubo que esperar “...más de veinte años para que se retomara el hilo conductor de los cambios y se le imprimiera mayor impulso a la conversión de la capital en una metrópoli cosmopolita” (BEINGOLEA, 2012, pp. 41-42).

Durante esta etapa, aparece, en 1895, un período de nuestra historia conocido como ‘La República Aristocrática’, gobernada, por una sucesión de presidentes que representaban a una oligarquía, que empezaría con el gobierno de Nicolás de Piérola y que finalizaría en 1919, luego del segundo gobierno de José Pardo y Barreda, con el golpe de estado que le dio Leguía el 4 de

julio de 1919, "...contando con la benevolente pasividad del ejército, Augusto B. Leguía se adelanta a los acontecimientos, aprehende al presidente José Pardo y a continuación lo exilia, y se hace del poder." Y, el partido Constitucional, con Cáceres al frente, colaboran con el golpe de estado, apoyando a Leguía (CHIRINOS, 1977, pp. 413-414).

Durante estos años, la economía fundamentada en la producción agroexportadora, con grandes extensiones de terrenos cultivados, estaba supeditada a la inversión inglesa y fue manejada por una oligarquía, en donde se mantenía, aún, relaciones feudales de producción. Durante las primeras décadas del siglo XX, se busca una modernización del estado, y así se pasa de "una sociedad agroexportadora a otra con intentos incipientes de industrialización..." (MARTUCCELLI, 2017, p. 32).

Con la firma del contrato Grace, en el transcurso del gobierno de Andrés A. Cáceres, surgieron contradicciones sociales, que más adelante terminarían en los movimientos obrero-campesinos que se generaron durante el siglo XX (CHIRINOS, 1977, p. 317).

Cuando Augusto B. Leguía asume su primer mandato, recibe a la ciudad de Lima con una estructura y características de ciudad colonial, con un sistema deficiente de servicios de agua, iluminación y desagüe, con problemas de pavimentación y de medios de transportes. Es así, que se dedicaría a mejorar las condiciones de estos servicios y a planificar el crecimiento de la ciudad, de manera ordenada, y con viviendas de calidad.

Empieza un período de reconstrucción delimitado a ciertas reformas urbanas en Lima, como la Plaza Bolognesi (1905), la Plaza San Martín (1921), avenidas como La Colmena (1900), y ciertos edificios de instituciones como, por ejemplo, El Congreso (1908), además de edificios de vivienda.

En 1916, la Casa Welsch y el concurso para el Palacio Arzobispal; en 1921 se incendia el

Palacio de Gobierno, y 1926 se empieza la construcción del Parque de la Reserva y el edificio de El Comercio.

Sin embargo, parece que la modernización de Lima empieza con Piérola, “...el iniciador de la modernización de Lima fue Piérola en el siglo pasado, con el corte de la Avenida de la Colmena” (MAYER, s.f., pp. 21).

Otros aspectos trascendentes sucedieron durante la década de 1920, son los movimientos campesinos de la sierra sur, a causa de la apropiación de las tierras de las comunidades por parte de los hacendados de Puno y Cusco. Como respuesta hubo un levantamiento, sin mayores consecuencias en ese entonces, sin embargo, contribuyó a alimentar, junto con otras situaciones, el plano de la discusión ideológica y política del problema indígena, con el nacimiento de la corriente de pensamiento indigenista, como respuesta a la actitud de la aristocrática, y a las influencias extranjeras que dominaban junto a las clases dirigentes. “Se trata de movimientos localizados, que no abarcan región...protagonizados por comuneros y dirigidos contra los hacendados, los comerciantes o las autoridades locales. No se plantean “a escala nacional” (FLORES, 1977, párr. 25).

El indigenismo surge así, como la reivindicación de lo autóctono y la revaluación de lo indígena como patrimonio nacional. Es necesario acotar que, en el siglo anterior, Clorinda Matto (1854- 1909), publicaba su obra, *Aves sin nido* en 1889, en Valencia España, dedicado a Manuel González Prada, en donde defendía el carácter de los indios y de su cultura positiva, y criticaba la explotación y el abuso hacia ese pueblo. El discurso de Manuel González Prada, en el teatro Politeama tuvo gran influencia en su obra “... *Aves sin nido* en lo referente a la denuncia de la explotación y la tiranía ejercida sobre la población indígena peruana” (EVA, s.f., párr. 14).

Sin embargo, fue Narciso Aréstegui, conocido de Clorinda Matto, quien la antecedió, al

escribir una novela de ficción, *El padre Horán*, cuyo tema era la problemática indígena, con preocupación social y reivindicacioncita, y es considerada como la primera novela peruana. En ella, "...rememora su niñez, cuenta cómo era la vida en Cusco a comienzos del siglo XIX y hace hincapié en la pobreza que padecen los habitantes de la región" (PÉREZ, s.f., párr. 3).

Ello muestra que la conciencia indigenista nace espontáneamente en el Perú y en América, como una manifestación de orgullo, y a la vez, de reclamo a causa del absoluto abandono por parte de las autoridades.

Comienza las discusiones políticas e ideológicas sobre este importante asunto, y, de esta manera, nace una corriente de reflexión indigenista, en contraposición a la actitud de la aristocracia alimentada por posiciones firmes y duras, sostenidas por el pensamiento extranjero. "Estamos ante el inicio del capitalismo agrario" (FLORES, 1977, párr. 25).

Sin embargo, el indigenismo se percibe más bien como un movimiento de orden intelectual, cuyas manifestaciones se expresaron, especialmente, en el campo social y artístico. Además, tuvo un alcance netamente Latinoamericano, en países como México, Guatemala, Ecuador, Bolivia y Perú.

Si bien se mantuvo durante un largo período del siglo XX, sus características, como dirección y consistencia, no fue ni homogénea, ni unitaria. La corriente indigenista tuvo "...un rol crítico en la discusión sobre la nacionalidad peruana a partir de sus solas tendencias hispanizantes. El indigenismo fue una corriente en el arte ligada a lo ocurrido en México" (MARTUCCELLI, 2017, p. 102).

Surge como la reivindicación de lo autóctono y la revaluación de lo indígena como patrimonio nacional. Abarcó diferentes campos, entre ellos el político, por ejemplo, cuando González Prada publica en 1905, su artículo *La cuestión indígena*, en el periódico ácrata *Las*

Parias, sobre su denuncia dirigida a periodistas y políticos, por no entender el verdadero problema indígena, llamándolos *indiófilos*; a su vez, como crítica al gobierno por su protección a los explotadores que abusaban de ellos.

Aparece en nuestro país, una nueva mirada, una corriente positivista que traía consigo ideas de orden y de progreso en el aspecto material, que influyeron en el ámbito académico, político y social. Durante la década de 1920, José Carlos Mariátegui (1894-1930) publica su libro *7 ensayos de la interpretación de la Realidad Peruana* y, luego, fundaría el Partido Socialista Peruano. Aparecen otros ideólogos, como Haya de la Torre, Víctor Andrés Belaunde y José de la Riva Agüero. Hildebrando Castro y Víctor Raúl Haya de la Torre asumirán posturas críticas en defensa del indigenismo.

En el plano del arte, los más importantes representantes de este movimiento fueron: en Música, Teodoro Valcárcel y Daniel Alomía Robles; en escultura, Ismael Pozo; en diseño gráfico, Elena Izcue, y en pintura, José Sabogal y sus seguidores.

En la década de 1930, aparecen otros artículos de José Carlos Mariátegui, en las revistas en que colaboraba, escribía su epígrafe *Peruanicemos al Perú* (MAYER, s.f., p. 7).

Escribiría artículos como *El problema primario del Perú*, en las revistas *Amauta*, y, *Labor*. En la revista *Amauta* (1926), trataría problemas de orden socialista; pero también, tuvo un papel de vanguardia, al incluir temas como el cubismo y el expresionismo, además, de incorporar dibujos indigenistas.

Las grandes migraciones a Lima empezarán a partir de los años 1940, e irán creciendo de ahí en adelante. “Los campesinos, como clase, tendrán relaciones con otras clases o sectores de clase aliados, expresión de lo cual serán los nuevos medios de lucha, como el sindicato y las invasiones” (FLORES, 1977, párr. 45).

Las grandes presiones de estos desplazamientos generarán fuertes problemas, sobre todo en la capital, pero también en las ciudades principales de la costa. “Fue en la década de 1950 cuando se consolidaron los elementos centrales que caracterizan a la sociedad actual. La concentración de grandes contingentes de migrantes en Lima y demás ciudades...” (MATOS, 1990, p. 15).

Aparecerá, entonces, la necesidad de políticas de construcción de viviendas y de infraestructura para atender a estos nuevos asentamientos. De ahí la importancia de la participación de los arquitectos y urbanistas para proponer soluciones a esta urgente situación social.

3. Contexto político e ideológico

El impasse entre oligarquía y pequeña burguesía.

En el contexto político e ideológico de las décadas del 1920 y 30 la política implementada por el régimen de Leguía entra en contradicción con los sectores más conservadores de las clases dominantes, particularmente con el Civilismo.

En el período, previo a la crisis de los treinta, aparecerán dos grupos de intelectuales. Uno de ellos defenderá y sustentará el orden oligárquico, y el otro, conformado por teóricos del civilismo, mantendrá una orientación positivista (CHIRINOS, 1977, pp. 413-414).

La gran depresión mundial de 1929 a 1930, dejó sentir rápidamente sus efectos en la economía del país, que quedó reducido a sus exportaciones de sus recursos naturales y a los préstamos, dependiendo, de esta manera, del capitalismo monopolístico internacional y en especial del norteamericano. “Si la crisis norteamericana llega al Viejo Mundo y lo sacude... con cuánta mayor razón afecta a un país como el nuestro que ha aumentado su endeudamiento” (CHIRINOS, 1977, p. 450).

La crisis de los años 30 abrió una serie de posibilidades y significó el tránsito de la forma de dominación oligárquica a nuevas formas de gobierno, más bien burguesas, y bajo diversas modalidades. “La crisis económica de la década de 1930, ...fue el contexto para la irrupción de sectores populares atentos contra la dominación oligárquica...” (MARTUCCELLI, 2017, p. 79).

El indigenismo constituyó un avance hacia el descubrimiento y valoración de la identidad nacional. La defensa del indio superó los aspectos puramente étnico-culturales, para derivar en un movimiento antigamonalista y anticolonialista que aportó elementos significativos para la búsqueda de un proyecto nacional. Esta corriente será el antecedente de fuerzas políticas que se harán presentes en la escena nacional en la convulsionada coyuntura de 1930. Las contradicciones gestadas en este período emergen entonces a la lucha política, lo que generará la primera crisis de la dominación oligárquica. Las manifestaciones campesinas “...repercutieron en el desarrollo de las posiciones indigenistas y en el debate sobre el indio de la década de 1920. Se generaron algunos intentos de organización del campesinado, en los que incluso tiene participación José Carlos Mariátegui” (FLORES, 1977, párr. 32).

4. Contexto arquitectónico y urbanístico

Los gobiernos democráticos, interrumpidos por gobiernos militares, generaron crisis políticas y económicas en el desarrollo del país.

Con Augusto B. Leguía empieza la planificación y crecimiento de la ciudad capital, durante el oncenio, y fue la concretización de la versión planteada durante el gobierno de Piérola, “La expansión vía la implantación de las grandes avenidas y nodos circulares al estilo haussmaniano; el desarrollo de la urbanización pintoresquista tipo ciudad jardín de planta tardo barroca; la idea de una ciudad sin límites en su expansión...” (LUDEÑA, 2002, p. 53).

Lima empezó a transformarse en una ciudad con nuevos requerimientos a causa de su

expansión económica, debido al aumento de la explotación minera y al crecimiento agroindustrial del momento. Hubo gran actividad inmobiliaria como producto de la expansión urbana.

Ya con Piérola se había definido un plan de crecimiento de la ciudad, hacia los suburbios, hacia el sur, con urbanizaciones para la clase media alta. La dirección propuesta por él, y respetada por Leguía, fue la de reforzar la expansión hacia Magdalena y Miraflores y consolidar el Paseo Colón y su hábitat. Pero, la Victoria, que, en un principio, el presidente Balta la destinó como emplazamiento para el área administrativa y residencial de la clase gobernante, se designó para la clase popular. “El desarrollo urbano de Lima cobra ritmo vertiginoso. Gracias a la Avenida Leguía - hoy avenida Arequipa - la expansión de la capital se orienta hacia el mar” (CHIRINOS, 1977, p. 439).

Además, hubo una gran inversión en la construcción del equipamiento urbano. Se hicieron plazas y parques, para oxigenar el área central y para proveer el crecimiento futuro, con los principios establecidos ya en Europa.

Este desarrollo iba acompañado de la construcción de pistas, plazas y parques, que determinaban y direccionaba el crecimiento urbano de la ciudad. Entre ellos, la plaza San Martín, el Parque Universitario, el Paseo de la República, la Plaza Victoria (a espaldas del Congreso), la Plaza Dos de Mayo y el pasaje del Correo. Y, un poco más alejado, la plaza Jorge Chávez, el Parque de la Reserva, de Claudio Sahut y Alberto Jochamowitz, y la Plaza Washington.

En las regiones, hubo gran impulso para la construcción de redes de ferrocarriles, así como, diversas obras de irrigación. Obras financiadas por concesiones o por financiamiento de empresas estadounidenses. “En 1928, la *Peruvian Corporation* recibe a perpetuidad los ferrocarriles del Estado... Leguía ejecuta la irrigación de las pampas de Imperial en el valle de

Cañete...Se proyecta la irrigación de Olmos” (CHIRINOS, 1977, p. 440).

La arquitectura tuvo diversas y diferentes expresiones de muchos estilos según el pedido del cliente y la convicción del arquitecto, “...el régimen donde la estética pintoresquista tuvo un desarrollo sin parangón.... Por eso es que... convivieron al mismo tiempo el palacete ‘estilo tudor’ con la casa económica art deco y el chalet ‘neocolonial’ o ‘neo inca’ (LUDEÑA, 2002, p. 56).

Los problemas habitacionales para obreros se presentaron desde finales del siglo XIX y principios del XX. Es por ello que la Municipalidad de Lima y las sociedades de beneficencia empiezan a construir quintas para obreros en diferentes ciudades costeñas.

En la capital se construyen las primeras quintas, como ‘La Riva’, ‘Los Huérfanos’ (1908), y más adelante se procedería ejecutar 22 unidades más, entre 1920 y 1930, impulsadas por las sociedades de beneficencia. Billinghamurst, como alcalde de Lima pronunció su Memoria en 1910, “Mientras que en Lima el callejón y el solar inmundo continúen arrancando el noventa por ciento de nuestra capital vivo no tenemos derecho a llamarnos pueblo culto.” (PUCP, 2011)

Rafael Marquina fue uno de los encargados de varias construcciones para obreros. Durante el gobierno de Billinghamurst, la Beneficencia Pública de Lima le encargó la construcción de casas para obreros en los jirones Cusco y Miró Quesada, en Barrios Altos, en la avenida Pizarro en el Rímac y en el Jirón Junín del Cercado, “...combinó los estilos de los callejones y las quintas para la construcción de estas viviendas” (PUCP, 2011, párr. 10).

El Municipio del Callao fue autorizado por el gobierno de Billinghamurst a construir viviendas para Obreros, en el Callao y en Chucuito. Pero, con el golpe en 1914 se detiene este proceso de edificación y habría que esperar hasta el gobierno de Leguía para proseguirlo. “Lamentablemente, toda esta política a favor de los obreros se vio truncada por el golpe de 1914,

que puso fin al régimen populista de Billinghamurst”. (PUCP, 2011, párr. 11).

Así, en 1925, el barrio de ‘Empleados y Obreros del Callao’ se construye, esta vez, a una escala mayor y con criterios urbanísticos contemporáneos. Asimismo, el ‘barrio obrero Leguía’ en 1927, con 72 viviendas en el Parque Leguía, con carácter tipológico y urbano. En 1928, el barrio obrero del ‘Frigorífico Nacional del Callao’, con nuevas características urbanas relacionadas a la modernidad. Todo un ejemplo por “... encarnar una serie de innovaciones desde el punto de vista tipológico en la historia urbanística del país”. (PUCP, 2011, párr. 15).

Durante el gobierno del General Benavides, se edificaron nuevos barrios obreros, siguiendo los más modernos principios urbanos. En 1933 se realizó “...una política sistemática para construir “barrios obreros” siguiendo las más modernas técnicas urbanísticas” (PUCP, 2011, párr. 16).

De esta manera se hizo el ‘Barrio Obrero Modelo del Frigorífico’ en el Callao, en 1936, con 110 viviendas, entre otros, diseñados por el ingeniero Enrique Rivero Tremouille, con un carácter contemporáneo, utilizando líneas verticales y con el estilo tipo buque. ‘El Barrio Obrero de la Victoria’ con 60 casas; ‘El Barrio Obrero del Rímac’, con 44 viviendas, diseñadas por el arquitecto Alfredo Dammert con gran influencia de la Bauhaus.

Durante la década del 40, en el gobierno de Manuel Prado, se inauguraron los proyectos de barrios obreros, que se habían iniciado en el gobierno del presidente Benavides, el ‘N° 4’, con 374 casas y el ‘N° 5’ con 146 viviendas, ambos en la avenida Caquetá. “La mayor parte de los profesionales que participaron en el diseño y la construcción de los barrios obreros de la década anterior formó parte de la Dirección de Vivienda del Ministerio de Fomento” (PUCP, 2011, párr. 18).

En esta década, “...se dejó el concepto de ‘barrios obreros’ a otro más complejo y

totalizador, el de las 'unidades vecinales'. Estas fueron concebidas como complejos habitacionales autónomos" (ORREGO, 2011, párr. 24).

Los arquitectos no sólo se dedicaron a los proyectos de vivienda unifamiliar de la clase media, sino también, a propuestas de unidades vecinales y viviendas multifamiliares para resolver el problema habitacional de la clase menos favorecida; así como de propuestas constructivas viables para resolver esta situación.

En 1930 se funda por primera vez, 'La Sociedad de Arquitectos del Perú', eligiendo a Augusto B. Leguía como presidente y a Ricardo de la Jaxa Malachowski vicepresidente, pero fue disuelta luego de la caída del presidente.

Fernando Belaunde hace una descripción de lo que sucedía con el trabajo de los arquitectos: "Muchos ingenieros civiles habían acaparado el mercado de las 'Casas de Renta'...Las grandes obras- a excepción de algunas firmas nacionales...se confiaban a empresas extranjeras..." (BENAVIDES, 2015, p. 31).

Pero su crítica no queda ahí, afirma que el trabajo profesional es "...un medio aún poco habituado a solicitar y, sobre todo, a cancelar los servicios del arquitecto.", además, "el trabajo del diseño, muy subestimado, era una especie de obsequio que se perdía en el costo global de la construcción." Y, es por estas razones que toma la decisión, en 1937, de publicar una revista de arquitectura y participar en la creación de una asociación profesional que protegiera al profesional; y así, en 1937, toma la decisión de editar el primer número de 'El Arquitecto Peruano'. Y, en noviembre de ese año, junto a un grupo de arquitectos, se constituye la Sociedad de Arquitectos del Perú, siendo elegido presidente Rafael Marquina y secretario el propio Belaunde (BENAVIDES, 2015, p. 32).

En el gobierno de Bustamante y Rivero se inicia la construcción de la Unidad Vecinal N°

3 (1945-1949) en la avenida Colonial, y se termina bajo la dictadura de Manuel A. Odría. Con un equipo conformado por: Fernando Belaunde Terry, Alfredo Dammert, Luis dorich, Carlos Morales Macchiaello, Eugenio Montagne y Manuel Valega (ACEVEDO, 2016, p. 439), con un total de 1,096 viviendas y con un planteamiento cuyas características representan los principios del desarrollo urbano moderno.

En base a esta unidad habitacional, que sirvió como modelo, se edificó 'Mirones', 'Matute', y 'Rímac. "la Corporación Nacional de Vivienda que usó esta Unidad Vecinal como modelo para diseñar otras 6, en beneficio de los obreros (como Mirones, Matute y Rímac), y 4 "...agrupamientos urbanos", destinados a empleados, para los próximos 15 años" (PUCP, 2011, párr. 27).

Además, se llevó a cabo una ambiciosa política de construcción de viviendas populares, para obreros y empleados, en todo el país. Entre ellos, las unidades de viviendas de Matute, Santa Marina y La Perla, en Lima-Callao, y el Centro Vacacional de Huampaní.

En el gobierno de Manuel A. Odría, entre su gobierno militar y el constitucional (1948-1956), se construyeron muchas obras, entre las más significativas están, el Estadio Nacional, las grandes unidades escolares, los institutos pedagógicos, y quizá su obra más emblemática fue el Ministerio de Educación por Enrique Seoane Ros, (1951-1956). Es interesante informar que Seoane hizo sus prácticas pre-profesionales en la oficina de los arquitectos, Álvarez Calderón y Emilio Harth-Terré durante 1938 (ACEVEDO, 2016, p. 439).

Entre los dos gobiernos de Fernando Belaunde Terry (1963 a 1968 y de 1980 a 1985), se realizaron innumerables obras de arquitectura, especialmente de vivienda multifamiliar, además de otras actividades institucionales. Entre las más importantes mencionamos el Aeropuerto Jorge Chávez, (1960-1964) realizado por el equipo: AOT Luis Vásquez y Miguel Bao (ACEVEDO,

2016, p. 322). Residencial San Felipe, I etapa, (1964), por Enrique Ciriani; y la II etapa, (1963-1965), por el equipo formado por: Jacques Crousse, Jorge Páez, Víctor Ramírez, Víctor Smirnoff y Luis Vásquez (ACEVEDO, 2016, p. 339).

Además de otras obras de vivienda multifamiliar, como, Las Torres de San Borja, Marbella, la Ciudad Satélite Santa Rosa en el Callao, y, Carlos Cueto Fernandini en el Naranjal.

Durante el gobierno militar de Juan Velazco Alvarado, (1968-1975) se construyeron varios Ministerios y edificios públicos importantes, entre ellos, el Edificio Petroperú, por W. Weberhofer, (1970-1973); el Ministerio de Pesquería, por Miguel Rodrigo Mazuré, Miguel Cruchaga y Emilio Soyer, en 1970. Y, el Acuerdo de Cartagena, el Ministerio de Industrias, el Edificio de la P.I.P; entre otros (ACEVEDO, 2016, pp. 334-338).

“Para ello la arquitectura, con su carga semiótica, fue utilizada como vehículo de expresión del régimen militar, ya que además era coherente con la imagen que las Fuerzas Armadas buscaban proyectar: solidez, progreso y cambio” (VILLAMONTE, 2013, párr. 1).

5. Contexto intelectual

5.1 Antecedentes internacionales.

Los aspectos históricos más significativos que influyeron en el desarrollo y transformación del arte y de la arquitectura durante el siglo XIX, se produjeron con la Revolución Industrial, con el avance tecnológico, por las expansiones urbanas y los centros de producción, y con la aparición del impresionismo. “...la arquitectura, que a la vez que arte es también ciencia...está asimismo fuertemente influenciada por factores de orden material (climatológicos, de materiales constructivos, técnicos, etc.) ...Hasta el advenimiento de la revolución industrial...tenía directa influencia e importancia arquitectónica” (MIRÓ, 2014, p. 63).

Y, en el siglo XX, surgieron expresiones como las del Movimiento Moderno, cuya búsqueda se centraba en una ruptura con el pasado. Coadyuvó a ello, la utilización de nuevos materiales, así como, construcciones de grandes alturas, donde primaba lo funcional, dejando de lado la ornamentación. “...el uso de los nuevos materiales constructivos tiene, asimismo, que traer, como consecuencia, formas nuevas...” (MIRÓ, 2014, p. 69).

Entre los nuevos movimientos aparecen las Vanguardias, empezando por el fovismo y el cubismo, y, luego, el surrealismo y el expresionismo. El constructivismo (neoplasticismo) y la simplificación geométrica del neoplasticismo, que “...insistían en que el ambiente metropolitano era lo único adecuado para el artista (COLLOTTI, 1971, p. 111).

Otro momento histórico importante se produjo en 1917 con la revolución bolchevique. Pero, pocos años antes, ya había surgido un movimiento hacia la abstracción total conocido como ‘el suprematismo’ con Casimir Malévich, quien pinta en 1913, su obra más conocida ‘Cuadrado negro sobre fondo blanco’. “...lo que más interesó a los arquitectos fueron los que proponían una abstracción geométrica, rigurosa y reflexiva, como lo podían hacer Mondrian o Malevich...” (MARTUCCELLI, 2017, p. 55).

Se le une, Marc Chagall y Wasili Kandinsky con su ‘libertad’. “Durante los años del ‘comunismo de guerra’ la libertad de expresión es total y la posibilidad de experiencias ilimitada”, con formas abstractas y geometrismos suprematistas de colores puros y sus figuraciones llenas de literatura. (DE FEO, 1979, p. 24).

Aparece, también, en la U.R.S.S., Aleksandr Ródchenko, y Vladfimir Tatfín con sus experimentos constructivistas.

En 1916 surge el dadá y el surrealismo. Casi al mismo tiempo aparece la Bauhaus, escuela de arquitectura, diseño y arte, en Alemania, en Weimar entre 1919 a 1925, la etapa de

Gropius, del expresionismo tardío y su conflicto con el racionalismo.

En Dessau, entre 1925 a 1930, con la era de Gropius y de Meyer, con la esperanza racionalista, y, con su conflicto de lo que permanecía en la fase anterior. Y, en Dessau / Berlín, entre 1930 a 1933, la etapa de Mies van der Rohe, el racionalismo y su conflicto con el naciente irracionalismo (COLLOTTI, 1971, p. 183).

Pretendía ser una escuela donde se unieran todas las artes, estableciendo una nueva estética que abarque los ámbitos de la vida cotidiana “toda la escuela estaba bajo la influencia de la sección de estética industrial, y los métodos analíticos que se aplicaban en ella contrapesaban la corriente que concedía prioridad a la intuición” (COLLOTTI, 1971, p. 81).

Luego de la segunda guerra mundial, se fundará la ‘Nueva Bauhaus’ en Chicago, en 1938, con maestros como Gropius, Mies van der Rohe, Josef Albers, Laszlo Moholy-Nagy. Wingler admitió que “...Albers, ya en el período que enseñaba en la Bauhaus, esbozó la síntesis didáctica ampliamente desarrollada con posteridad por él mismo y por Moholy-Nagy tras su emigración a los Estados Unidos” (COLLOTTI, 1971, p. 183).

El Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) en 1928, de estilo internacional, con Le Corbusier y Sigfried Giedion, plantea la necesidad de la transformación de las ciudades, como consecuencia de las migraciones, producto de los procesos de industrialización. Estos crecimientos no controlados condujeron a la consolidación de periferias pauperizadas y, como respuesta, a la concreción de los grandes conjuntos de viviendas. Entre sus conclusiones afirman que, “El destino de la arquitectura es expresar el espíritu de una época” (GIRAUDOUX, 1971, p. 144).

La arquitectura fascista se desarrolló en Italia durante los mandatos de Mussolini (1922-1943) y en Alemania con Hitler (1933-1945), basada en la Roma Imperial, con expresiones

vinculadas al historicismo y al neoclasicismo, con la idea de unificar y nacionalizar sus países acordes con los principios fascistas. Mussolini con sus arquitectos del *Gruppo 7*, que plantea sus reflexiones fundacionales, "... entre las que cabe destacar la continuidad con la historia y la tradición italiana, la colocación del racionalismo italiano dentro del debate europeo, el uso de nuevos materiales de construcción" (BERNARDI, 2018, p. 7, párr. 3), además, propone los principios de la arquitectura racionalista en su máxima visibilidad. Y, Hitler con su arquitecto predilecto Albert Speer, entre otros.

Surgen también las propuestas de arquitectos modernos, como las de Mies van der Rohe o como las de Frank Lloyd Wright, quien "... cubre todo el período en que se forma y desarrolla el movimiento moderno..." (BENEVOLO, 1963, p. 291).

5.2 Antecedentes latinoamericanos.

A finales del siglo XIX la arquitectura latinoamericana se acomodaba a las modas y gustos propuestos por 'L'École des beaux Arts' de Paris o del École des Travaux Publics de Paris', escuelas donde se formó gran parte de nuestros arquitectos, aquellos que harían los proyectos más importantes de nuestras ciudades y que, además, formarían nuestras escuelas de arquitectura (JIMÉNEZ, 2015, párr. 2).

Se debe mencionar también, la influencia que tuvo la 'Escuela nacional de puentes y caminos' (École nationale des ponts et chaussées), creada en 1747 cerca a Paris, donde se investigaban nuevas tecnologías y nuevos materiales para la construcción.

Entre la primera década del siglo XX y los años treinta, aparecerá en el continente, una especie de obsesión por una nueva modernidad internacional, cuyos principios serían asumidos por muchos de nuestros arquitectos, integrando a sus diseños las nuevas concepciones propuestas. "...en la historia de la arquitectura peruana la presencia de una vertiente que tiende a

introducir lo 'universal dentro de las ciudades" (MARTUCCELLI, 2017, p. 60).

Al mismo tiempo, surgió, a principios del siglo XX, un movimiento que buscaba proyectar en nuestro continente el estilo 'Neocolonial', como una propuesta basada en una reflexión propia, y considerada como "...el primer estilo original surgido en el Perú desde la colonia y la era republicana" MARTUCCELLI, 2017, p. 95).

Pero, además, apareció el indigenismo, producto ideológico cultural de la revolución mexicana (1910) con influencias prehispánicas, que fue desarrollándose durante los años 1920 a 1930 como una búsqueda de una identidad nacional. "El indigenismo fue una corriente en el arte ligada a lo ocurrido en México" MARTUCCELLI, 2017, p. 102).

De manera paralela, se va a manifestar en América Latina, entre 1900 a 1930, la arquitectura estilo neocolonial, art nouveau y art decó.

A partir de los años 1930 hasta los años 1950 se avanzaba, lentamente, desde un academicismo clasicista hacia un racionalismo, y las maneras en que se proyectó en distintas partes de la región, fue variada y diversa MARTUCCELLI, 2017, p. 89).

La ruptura del modelo academicista, fue siendo desplazada en primer término por el eclecticismo y más adelante por los movimientos "modernistas", como el 'art nouveau' y por el 'neocolonial'.

De esta manera el racionalismo se encuentra con el 'art decó', donde avanza con un soporte geométrica de la arquitectura.

A partir de la década de 1940 recién aparecerá una mejor conexión, por parte de los grupos de arquitectos, con las vanguardias europeas, mostrando un accionar homogéneo y proponiendo en sus obras un pensamiento moderno.

5.3 Antecedentes nacionales.

Desde fines del XIX y principios del XX, existió una búsqueda de un estilo a-historicista, considerando ciertos legados del pasado, que hasta ese momento se aceptaban como principios del diseño contemporáneo. Es por esa razón, que las propuestas de diseño las vinculaban más con el futuro que con el pasado. “El renacimiento de la arquitectura peruana se estableció definitivamente en esa época con la construcción de muchas obras de un estilo que se podría llamar neocolonial peruano” (VELARDE, 1946, p. 166).

Además, la mayor parte de los arquitectos propusieron ‘arquitecturas paralelas’, según la demanda de los clientes, es decir, las propuestas dependían del estilo solicitado, fuese moderno, con la variante ecléctica, pintoresquista o académica.

La expansión de Lima, con las construcciones de ejes viales, permitió el crecimiento de la ciudad, que condujo a la aparición de nuevas urbanizaciones y a la consolidación de distritos. Empiezan las edificaciones de casas de diversos estilos, variables según las demandas y las propuestas. Se crearon espacios urbanos, como la Plaza San Martín, con edificios art-nouveau en un principio y luego neocoloniales, o la Plaza Dos de Mayo en un estilo académico francés. “Desde el centro de la ciudad se traza importantes ejes que harían crecer Lima: la avenida Brasil (1919) hacia Magdalena, la avenida Arequipa (1921) hacia Miraflores y la avenida Venezuela (1924) hacia el Callao; la avenida Alfonso Ugarte en 1928” (MARTUCCELLI, 2017, p. 83).

De igual manera, se fabricaron obras para vivienda, museos o institucionales, con diversos estilos, pintoresquistas, neocolonial, indigenista y otros. Ello explica por qué en el Perú, especialmente en la región andina, la prolongación del neocolonial y el pintoresquismo, postergaron la inserción del racionalismo, hasta la segunda mitad del XX.

A partir de la década de 1940 aparece cierta arquitectura de edificios con connotaciones

modernas, pero a la vez propias, es decir eclécticas; como sostiene Héctor Velarde, “...edificios públicos y comerciales de arquitectura neoclásica y moderna...” (VELARDE, 1956, p. 171).

Con la Unidad Vecinal N° 3, en 1946, el estilo moderno empieza a afianzarse; esta agrupación de vivienda y de servicios sigue los patrones más modernos del urbanismo internacional, “El estilo comienza a consolidarse con un importante complejo: la Unidad Vecinal N° 3 (UV3) ...” En el Perú, se inicia el racionalismo, a partir de la década de 1940, con la construcción de la Unidad Vecinal N°3 (MARTUCCELLI, 2017, p. 9).

Es imprescindible precisar que los pioneros de la arquitectura moderna, en el Perú, buscaron romper con lo tradicional, en especial, en combatir tanto el uso del ornamento, como la tipología conocida hasta ese entonces; buscando la creación de obras que respondieran al uso al que estaban destinadas, es decir, a una arquitectura racionalista. Pero habría que esperar las décadas de 1960 y 1970 para ver algunas obras más cercanas a este estilo, como el Proyecto Experimental de Vivienda (PREVI), la Iglesia San Antonio de Padua (1968) de Roberto Wakeham, con vitrales de Adolfo Winternitz o la capilla de la Universidad Católica (1976), de Cooper, Graña, Nicolini, o el edificio de Petroperú de W. Weberhofer (1973), por dar algunos ejemplos (ACEVEDO, 2016, p. 334).

“La arquitectura moderna en el país estuvo asociada en un primer momento a la residencia de la clase media acomodada...” (MARTUCCELLI, 2017, p. 169).

La aparición de nuevos materiales de construcción modificó las concepciones estructurales y arquitectónicas de los edificios, porque, “... como en nuestros días, en que existe una serie de nuevos materiales... tienen que producirse formas nuevas” (MIRÓ, 2014, p. 112).

Las primeras edificaciones modernas en Lima se inspiraron en los principios racionalistas “...dentro de su variante más cosmopolita, se inspiraron fundamentalmente en Le

Corbusier y en Wright” (MARTUCCELLI, 2017, p. 9).

La arquitectura moderna, racionalista, la define Miró Quesada como de expresión “...seca, escueta, prácticamente diagramática, desnuda de todo ornamento; es el sintetismo de lo formal, interesado solamente en la belleza de las formas puras y simples” (MIRÓ, 2014, p. 207).

6. Base teórica:

El espíritu de la época (Zeitgeist).

La mentalidad de esta época, o la mentalidad prevaleciente, en la que vivió y se desarrolló Harth-Terré, desde el punto de vista de la arquitectura, fueron variables. Eso se comprueba por los diversos estilos que se utilizaron durante el siglo XX. No había un criterio único sobre el arte y sobre la arquitectura, se aplicaron varias propuestas arquitectónicas, desde el neocolonial, el art-nouveau, pintoresquismo, indigenismo, art-decò, entre otros, y mezclas de distintos estilos.

Es decir, no existió uniformidad de criterios sobre los valores estéticos durante esta época. No se debe olvidar que hubo una corriente en América Latina de una arquitectura propia, con identidad nacional o americana. En ese entonces, Perú contaba con una burguesía incipiente, que trató de asentarse y estructurarse, pero aún en proceso de consolidación. Recién a mediados del siglo XX llega al Perú una nueva corriente, proveniente, especialmente de Europa con Le Corbusier, y de los Estados Unidos con las ideas de Frank Lloyd Wright, que trajo una nueva visión sobre los valores de una nueva arquitectura. Contribuyó a ello, la publicación del libro de Miró Quesada, *Espacio en el tiempo*, en 1945. “...como la versión peruana de *Hacia una nueva arquitectura...*” de Le Corbusier, publicada en 1923. Trata sobre las referencias a la arquitectura moderna en favor de una nueva propuesta, “una declaración a favor de esa arquitectura que en Europa y EEUU andaba ya desarrollada y consolidada” (MARTUCCELLI, 2017, p. 171).

Miró Quesada, va a intentar, con éxito introducir la modernidad en el campo del arte y de la arquitectura, interacionalizando “...sus modos y sus formas, para ser parte de esa nueva universalidad que la ponga a nivel de otras experiencias contemporáneas” (MARTUCCELLI, 2017, p. 173).

Eurocentrismo.

Durante principios y hasta mediados del siglo XX, la arquitectura peruana ha tenido diversos estilos, desde propuestas con inclinaciones nacionalistas, hasta las de influencia europea, o una mezcla de ambas. “En su primera etapa sobresale la pluralidad de estilos y de búsquedas: desde eclécticos y *art-nouveau* a un estilo finalmente modernizante” (MARTUCCELLI, 2017, p. 32).

Pero, salvo excepciones precisas, siempre ha habido participación de fuentes de inspiración foráneas, de diversas corrientes “... es la época ecléctica por excelencia, de mal gusto, en que...se mezclan al *art nouveau* de 1900 con una fecundidad extraordinaria” (VELARDE, 1946, pp. 164-165).

Por esta razón, se puede afirmar que en la cultura el eurocentrismo siempre ha estado presente en nuestra arquitectura. Y, esto viene desde principios del virreinato, con las influencias de España, y, más adelante, a mediados del siglo XIX y al inicio del siglo XX, con arquitectura europea, como las propuestas haussmanianas en Lima, en el trazado de la ciudad, de plazas, bulevares, avenidas, parques etc. “El *petit-hotel* se pone de moda, se hacen avenidas como los bulevares de Paris...” (VELARDE, 1946, p. 165).

A partir de la década de 1940 en adelante se va a ir construyendo en el país, una manera diferente de conceptualizar el arte y la arquitectura, con la llegada de los nuevos principios

establecidos por el racionalismo en Europa, y que, por intermedio de profesionales interesados, buscan aplicar y difundir en el Perú las nuevas premisas que, por cierto, ya existían desde las primeras décadas del siglo. “...en la historia de la arquitectura peruana la presencia de una vertiente que tiende a introducir lo ‘universal’ dentro de las ciudades” (MARTUCCELLI, 2017, p. 60).

Una de las razones a contemplar, además de las mencionadas, es que muchos de los arquitectos que realizaron las obras más importantes en el país, y quienes fueron los que generaron cátedra a los nacionales, eran de origen extranjero europeo, o tuvieron algún vínculo familiar europeo, o hicieron sus estudios de especialización o estudios de la carrera en países de ese continente.

Este sería el caso de Harth-Terré, hijo de francés, quien hizo parte de sus estudios escolares en París, y que siempre estuvo vinculado con la cultura francesa; o de Héctor Velarde que estudió su carrera en el *École des travaux Publics* de París en 1916, y luego en *Lausane*, Suiza (ACEVEDO, 2016, p. 441).

O, el caso de Eugenio Montagne quien estudió arquitectura en la escuela de *Chaleroi* en Bélgica, o, Mario Bianco quien estudió en Italia y vino al Perú en 1946 o Teodoro Cron en Basilea Suiza. “Con el bagaje cultural procedente de la vieja Europa y de discursos como el de la Bauhaus...” (ACEVEDO, 2016, pp. 428-430).

Pero, además, Europa ha sido durante el siglo XIX y XX el centro del arte universal, donde se han producido los estilos que han influido en todo occidente. Las grandes escuelas, como la Bauhaus, la *Gestalt Théorie*, las corrientes vanguardistas y los distintos estilos arquitectónicos, por diversos modos, llegaron al Perú y al propio continente americano, y se quedaron.

Si bien las corrientes de la arquitectura de Europa influyeron, por diversos caminos, en nuestra arquitectura, más adelante lo harían las ideas de los profesionales estadounidenses. “Por lo general, se trata de la voluntad de incorporar al entramado urbano obras y estilos de acuerdo a los cánones y la preceptiva arquitectónica dominante, según los períodos, de los países centrales: primero de Europa, luego de Estados Unidos (MARTUCCELLI, 2017, p. 60).

El etnocentrismo.

El concepto de arte está referido hacia la interpretación y a la valoración, fundamentalmente de Europa occidental, en determinar y diferenciar lo que son obras de arte, o de las que no lo son. “...hay formas, objetos, manifestaciones plásticas ...que objetivamente son llamadas obras de arte, mientras sean admitidas como tales por una teoría, una normativa estética o una reflexión histórica” (FERNÁNDEZ, 1988, p. 7).

Pero todo aquello que no se encuentra dentro de estos parámetros serán considerados como objetos o artes ornamentales. “Todos los demás objetos, que no estén directamente originados por las llamadas artes mayores, arquitectura, escultura y pintura- según la clasificación de Alberti- son considerados como artes menores (FERNÁNDEZ, 1988, p. 7).

El mismo Harth-Terré hace referencia a un concepto vertido por Regis Jovilet sobre la valoración de los objetos, dice, “La atención a un objeto depende de la relación de ese objeto con las tendencias instintivas, o adquiridas, o con el contenido presente de la conciencia” (HARTH-TERRÉ, 1972, p. 10).

Es cierto que el quehacer arquitectónico, salvo excepciones, no se encuentra dentro de estos parámetros. Nuestras obras de arte o arquitectónicas, no son vistas como obras universales, sino, como arqueológicas. Pero a pesar de ello, Harth-Terré luchó por reivindicar el patrimonio y

darle una valoración internacional. Expuso que “Y si hablo en plural: ‘culturas’; pues acostumbramos, y con razón distinguir la etapa ‘arqueológica’ de la ‘histórica’, es decir las obras del pasado prehispánico de las que se ejecutaran durante el gobierno virreinal, con justificada actitud” (HARTH-TERRÉ, 1972, p. 1).

E insiste y pide protección, para determinadas obras realizadas a partir del virreinato en adelante. Afirma que “La protección, con la conservación o la restauración. Resulta obvia si juntamente a lo histórico se suma lo tradicional, y tiene ribetes de artístico” (HARTH-TERRÉ, 1972, p. 1).

Una muestra del poco interés de las autoridades y de los medios de proteger la arquitectura, como obras de valor nacional; menos, aún, se podría solicitar que lo sean de carácter universal.

En todo caso, para poder conseguir un valor estético universal, es necesario estar sujetos a toda la normativa y consideración establecidas por especialistas de Europa, especialmente, y de los Estados Unidos.

Pensamiento mimético.

La idea que sostiene Theodor Adorno sobre la existencia de un vínculo de lo creado con algo existente, no como copia o reproducción, sino que, si se mantiene un lazo, entonces tiene su propio valor. “La obra de arte no puede alejarse de aquello que imita [...], pero tampoco puede perder su carácter de creación...” (TOMMERBAKK, 1967, p. 39).

Adorno afirma en su teoría estética, que, si las obras de arte son imitaciones de formas existentes, no sólo se limitan a ser copias o reproducciones, porque siempre mantienen su propia expresión y carácter.

En la historia, muchos artistas han estudiado a sus predecesores, e inclusive se han inspirado en ellos, interpretándolos y tomando formas e ideas, de acuerdo a su propia visión y estilo, produciendo sus propias obras, como únicas.

La idea no es copia de lo dado, sostiene Adorno, sino que tiene la vida dinámica de los momentos que la constituyen. Cada idea es significativa solo en relación con otras ideas. Comprenderla es entender la constelación conceptual en la cual está inserta; para él, la mimesis “...constituye un móvil del conocimiento, sin el cual la obra no tendría ninguna relación con la verdad” (MONCADA, 2014, párr. 1).

En el caso peruano, sucedió lo mismo durante el siglo XX, sin embargo hubo de todo, Héctor Velarde escribe, de manera irónica, “...entre los años '30 y '40, más o menos, se produjeron dos fenómenos complementarios que facilitaron lo onírico en la arquitectura limeña: la invención del King Kong y la proliferación de los copiones, dos factores que, en esa época de abundancia, llevaron a su apogeo la realización y variedad de los sueños arquitectónicos, es decir, de las chicas milagrosas...” (MARTUCCELLI, 2017, p. 89).

Fue una etapa de búsqueda de lo propio con manifestaciones relacionadas al pasado o a los nuevos estilos europeos.

En cuanto a la inspiración en obras anteriores, Jorge Santayana considera que “... el arte extrae temas, objetos, modelos y formas de la realidad, pero situándolos en estructuras propias (TOMMERBAKK, 1967, p. 39).

En el siglo XIX, se tuvo como referente el estilo español, luego, a finales de este siglo y mediados del siguiente, la imitación fue de planteamientos europeos, de preferencia franceses, y más adelante se tuvo influencia del estilo racionalista europeo y estadounidense (TOMMERBAKK, 1967, p. 39).

Con la aparición del movimiento internacional, se establecieron nuevos criterios estéticos, relacionan la naturaleza estilizada e ideal con el edificio, como una imitación de la esbeltez de las estructuras con las leyes naturales, una especie de mimesis platónica, de acercamiento a la naturaleza.

Le Corbusier sostiene que la arquitectura es “la primera manifestación humana que crea su mundo a imagen de la naturaleza, sometiéndose a sus leyes “... a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo. Leyes de gravedad, de la estática, de la dinámica, se imponen por la reducción al absurdo: sostener o derrumbarse” (TOMMERBAKK, 1967, p. 39).

Método de Investigación

1. Supuestos básicos (Hipótesis)

1.1 Hipótesis principal.

En la teoría estética arquitectónica de Harth-Terré se integró el pensamiento universal y el pensamiento local.

1.2 Hipótesis secundarias.

1.2.1 El proceso histórico de construcción del pensamiento estético de Harth-Terré lo realiza a través de sus investigaciones de los planteamientos sobre la belleza, que inicia a partir de los clásicos, continuando con Vitruvio, el medioevo, el Renacimiento, las Escuelas Francesas, otros pensadores del siglo XVIII y XIX, y el neoclasicismo. Así cómo, las exploraciones que hizo sobre teóricos contemporáneos, locales y universales, mencionados en sus escritos.

1.2.2 La teoría estética sobre la arquitectura se manifiesta en su obra escrita, donde

identifica los conceptos e ideas que sustentan su pensamiento, logrado a través de las indagaciones que realizó, para obtener sus referentes locales y universales.

1.2.3 La estructura y evolución del pensamiento estético de Harth-Terré sobre la arquitectura, se configura y concluye sobre tres principios fundamentales: Sencillez, Sobriedad y Unidad.

2. Tipo de investigación

Será de índole de deconstrucción, deductiva, analítica y comparativa, y se utilizarán según las siguientes consideraciones (MARRADI, 2007, pp. 48-60).

Según Jacques Derrida, el método de deconstrucción es un instrumento de lectura de textos que obliga a su fragmentación, detectando fenómenos colaterales “...se perfiló como desafío para el discurso de lo ‘moderno’, no sólo en la filosofía, sino también en otras áreas del conocimiento como la literatura, la teología, la pedagogía, la música y la arquitectura” (KRIEGER, 2003, p. 183).

El método deconstructivista servirá para comprender los textos de Harth-Terré, de manera tal que se permita entender los diversos planteamientos e interpretaciones a lo largo de la historia. Como sostiene Ferdinand de Saussure “Detrás de estas sofisticadas reflexiones se manifiesta el axioma de que todo es texto, también las arquitecturas y pinturas.” O, Jacques Derrida, quien sostiene que no existe nada fuera del texto (KRIEGER, 2003, p. 184).

Método deductivo, “Es una forma de razonamiento que parte de una verdad universal para obtener conclusiones particulares” (MAYA, 2014, p. 14).

El razonamiento deductivo es un proceso del pensamiento que permite que, desde afirmaciones generales, principios, leyes o definiciones universales, se obtengan afirmaciones

específicas, a través de la lógica.

El razonamiento de tipo deductivo permitirá establecer la manera en que Harth-Terré asumió su conocimiento de la estética universal, con la finalidad de aplicarla a su teoría. En un sentido más estricto y definido, la deducción se entiende como la demostración o derivación certera de la afirmación o consecuencia de una o de varias afirmaciones o premisas sobre la base de las leyes de la lógica. Se caracteriza por la aplicación de principios generales a ejemplos específicos.

“El método deductivo permite determinar las características de una realidad particular que se estudia por derivación o resultado de los atributos o enunciados contenidos en proposiciones o leyes científicas de carácter general formuladas con anterioridad.” Y que, mediante la deducción “...se derivan las consecuencias particulares o individuales de las inferencias o conclusiones generales aceptadas” (ABREU, 2014, p. 200).

Según con el método analítico se buscará la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos. “El análisis, entendido como la descomposición de un fenómeno en sus elementos constitutivos, ha sido uno de los procedimientos más utilizados a lo largo de la vida humana para acceder al conocimiento de las diversas facetas de la realidad” (LOPERA, 2010, p. 2).

El análisis es la observación y examen de un hecho en particular, y es necesario conocer la naturaleza del fenómeno que se estudia para comprender su esencia. Este método permite conocer más al objeto de estudio, con lo cual se puede: explicar, hacer analogías, comprender mejor su comportamiento y establecer nuevas teorías. “Se fundamenta en la premisa de que a partir del todo absoluto se puede conocer y explicar las características de cada una de sus partes y de las relaciones entre ellas” (ABREU, 2014, p. 199).

Analizar significa desintegrar, descomponer un todo en sus partes, para estudiar en forma intensiva cada uno de sus elementos, así como, las relaciones entre sí y con el todo.

Se sostiene que el método comparativo es un procedimiento que permitirá corroborar las similitudes y diferencias entre conceptos vertidos en distintos momentos de la historia, y que, por medio del historicismo se pueda definir y configurar una estructura teórica en base a las propuestas y repetición de concepciones similares. “... consiste en establecer analogías y disimilitudes con enfoques de búsqueda diferenciadora y búsqueda antagónica.” Además, “...ayuda a establecer distinciones entre sucesos o variables que son repetitivos en realidades estudiadas, esto conlleva en algunos casos a una característica de generalidad y en otros casos a la particularidad” (ABREU, 2014, pp. 109-110).

Permite así, establecer relaciones entre variables, por medio de la comparación, y establecer los estados del objeto estudiado en dichas variables, y esto no puede lograrse sin recurrir a la comparación. “El análisis de los resultados de la investigación comparativa puso en evidencia, de modo bastante claro, la importancia de la historicidad... para comprender los procesos...” (PIOVANI, 2017, p. 13).

Diseño de la Investigación

1. Método de análisis

1.1 Se procedió a la selección de los textos ad-hoc, de las entrevistas y artículos de Harth-Terré, por medio de su revisión, estudio y evaluación.

1.2 A partir de los libros escogidos de Harth-Terré para esta investigación, se procedió a encontrar las interrelaciones con las experiencias locales e internacionales, a fin de determinar posibles influencias de diversos entornos.

1.3 Se seleccionó otros textos de diversos autores, que analicen las proposiciones teóricas de Harth-Terré.

1.4 Se estudió las teorías de los referentes, en el ámbito local e internacional, que pudieron haber servido de base a la teoría de Harth-Terré.

1.5 Se revisó el contenido de los textos leídos por Harth-Terré, que tuvo en su biblioteca personal y que pudieron apoyar a sus planteamientos teóricos.

2. Área de estudio

El área de estudio versó sobre su base teórica arquitectónica propuesta entre los años 1926 a 1976, a fin de obtener sus componentes.

3. Variables de estudio

Las variables estarán circunscritas a los conceptos que originan su base teórica:

Teoría de la arquitectura

La estética en la arquitectura

Se investigó sobre los antecedentes de Harth-Terré, sobre su conocimiento de las teorías de los pensadores clásicos y modernos, y sobre su conocimiento sobre las teorías de los arquitectos contemporáneos, locales y universales.

Se buscó la accesibilidad a los escritos de Harth-Terré, así como a sus entrevistas. Respecto a los referentes, se procedió a una adecuada selección de los arquitectos y de los pensadores contemporáneos nacionales e internacionales, según el interés de las propuestas, para lo cual, se buscó la accesibilidad a los respectivos escritos teóricos.

Las variables se determinaron a través de los antecedentes de Harth-Terré y de los autores más importantes considerados por él.

Tabla 1

Dimensiones, variables e indicadores.

DIMENSIONES DE LA	VARIABLES:	INDICADORES	
ARQUITECTURA	PRINCIPIOS		
▪ Significado	▪ Sencillez	▪ Simetría	▪ Lo Bueno
	▪ Sobriedad	▪ Repetición	▪ Lo justo
	▪ Unidad	▪ Ritmo	▪ La verdad
		▪ Proporción	▪ La libertad
		▪ Orden	▪ Lo útil

Fuente: Elaboración propia.

4. Universo y muestra de los textos escritos por Harth-Terré

4.1 libros seleccionados para la investigación.

Entre los libros publicados por Harth-Terré, se han seleccionado los que se han considerado fundamentales para la presente investigación, es decir, aquellos que permiten conocer e indagar sobre su teoría estética arquitectónica.

El más importante es *Formas estéticas*, publicado en época tardía, en 1976. Sin embargo, esta obra es producto de la unión de varios ensayos, lecturas y ponencias escritos en 1965, para sus clases en Arquitectura de la UNFV y, para la USMDP, en su curso de Historia, donde trató temas sobre teorías estéticas.

El siguiente libro seleccionado es *Análisis estético de la cerámica Prehispánica de*

Nasca, (1965), en donde realiza una investigación sobre la cultura arquitectónica prehispánica, y a su vez, hace un análisis importante sobre sus principios estéticos. De esta manera, corrobora que los conceptos de belleza del arte y de la arquitectura se aplican también en esta región y en sus distintos tiempos, y que, además, son de carácter universal.

La tercera publicación escogida es *Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra* (1947) que contiene ensayos preparados para sus clases de arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y ha sido necesario incorporarlo a esta investigación, por cuanto realiza una disquisición sobre el pensamiento estético.

Por último, se han incorporado a este trabajo, los libros de urbanismo, *Filosofía en el urbanismo* (1961), *El fuero de una buena ciudad* (1946), y, por último, *Estética Urbana* (1926), en donde también vierte diversos principios de la belleza aplicados al quehacer urbano.

4.2 Universo y muestra de los libros escogidos.

Se está presentado la relación de los libros seleccionados para esta investigación, en donde se señala las fechas de publicación y el título, la mayor parte se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Lima.

Según la Bibliografía de Harth-Terré, escrita por Alberto Tauro, desde 1920 a 1945, no aparece publicado, ninguno de los libros escogidos para esta investigación, ni siquiera se menciona algún artículo que pueda relacionar y suponer el inicio de una de sus obras escritas. Todos ellos, son posteriores a la fecha hasta donde alcanzó su clasificación y su organización.

Los libros que se han considerado pertenecen a la primera edición y publicación y no hubo otra.

Formas estéticas se constituyó en libro, por una ordenada edición, por temas, de las

clases que dictó en distintas universidades. Y cómo, fue en 1956 cuando empezó su cátedra en la facultad de arquitectura en Universidad Federico Villarreal, entonces se puede deducir, que sus escritos los realizó, a más tardar a principios de ese año, y probablemente antes, conociendo lo minucioso que era en sus actividades profesionales.

Fue una selección de “...conferencias y lecturas académicas que como catedrático e investigador de arte ha dictado ...en las universidades limeñas ‘Federico Villarreal’ (1956) y ‘San Martín de Porres’ (1957-1961)” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 5).

Es muy probable que las haya utilizado también es su cátedra en la Universidad Nacional de Ingeniería, así lo afirma W. Ludeña, cuando escribe que, *Formas estéticas* fue una recopilación de sus clases dictadas en La Universidad Nacional de Ingeniería y en la Universidad Federico Villarreal, y que fue editado, posteriormente y publicado como libro en 1976 (LUDEÑA, 1997, p. 48).

El siguiente libro, *Análisis estético de la cerámica prehispánica de Nasca*, publicado en 1965, se inicia como producto del desarrollo de su ensayo sobre ‘Contenido Estético, Místico y Popular de la Alfarería Nasca’, que fue presentado al Primer Congreso Internacional de Peruanistas promovido por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al conmemorar el IV centenario de su fundación, en mayo de 1951.

Los editores escriben, “...en vista de no haberse podido incluir este trabajo en alguna revista local-confesando que los caminos de la cultura en este orden son aún muy estrechos para que circule con facilidad el caudal de las investigaciones...- no vacilan en dar a la estampa este meritorio estudio” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 3-4).

Filosofía en el urbanismo es un ensayo publicado en 1961, donde Harth-Terré sostiene que “No encontrará aquí ni un Tratado de Urbanismo, ni uno de Filosofía; solo es un

ensayo a guisa de inducción a este quehacer en la ciencia de la Ciudad” (HARTH-TERRÉ, 1961, pág. 9).

En 1930, siendo profesor de la Escuela Libre de Ingeniería, y aprovechando de la crisis que se presentó en esa institución, presentó una propuesta para integrar al Urbanismo dentro de la carrera; proyecto que será aceptado.

Este ensayo incursiona en la *filosofía del urbanismo*, siempre considerando los principios que fundamentaban toda actividad profesional, la ética y la estética, y en este caso dirigida hacia lo urbano. Escribe, “He querido en todo momento al redactar mi Ensayo, que éstas se ajustaran en su expresión lo más posible al contenido explícito” (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 8).

Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra, fue publicado en 1947, donde muestra un constante interés por investigar y dar a conocer un pasado que fundamente la nueva arquitectura. Piensa que “...la nueva arquitectura que reclama la técnica del presente y el arte propio de un país que, como el nuestro, tiene en su acervo tradicional y en su porvenir, más de una razón para que sea foco de un estilo típico y fundamental” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 1).

Hace hincapié de su persistente trabajo en indagar sobre las épocas del incanato y de la colonia, para dejar documentos que avalen los valores arquitectónicos y en general artísticos de aquellas etapas de esta historia. Afirma, que desde ya hace algún tiempo ha ido publicando una serie de monografías sobre el particular, con la intención de dejar un archivo que contribuya al conocimiento de la arquitectura histórica del Perú (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 1).

El fuero de una buena ciudad se publicó en agosto de 1946, y, confiesa, que en este libro ha incluido algunos artículos ya publicados, y que la intención de esta transmisión es la de mostrar sus deseos de tener una ciudad cada vez mejor, pero además, la de ‘defender y conservar su dignidad urbana’, y esta es la razón del título de esta publicación, “...la ciudad debe ser organizada para ser bella; deben todos sus elementos componentes, conjunta y

ordenadamente, servir al ciudadano, hacer de la ciudad el común denominador...” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 5).

Estética urbana fue publicada en 1926, y Harth-Terré afirma que este libro junto con las publicaciones, *Embelllecimiento de Lima*, *Arquitectura urbana*, *Arte colonial*, *Barrios Parques* y *La ciudad futura*, formarán parte de una misma colección (HARTH-TERRÉ, 1926, p. 4).

Este libro trata sobre temas generales de urbanismo, en concomitancia con la estructura y la estética de Lima. Viene a ser su primer ensayo sobre urbanismo y, además, se anticipa a una gran cantidad de artículos periodísticos y de conferencias realizadas en el transcurso de su vida, sobre el futuro urbano en general y de Lima en particular.

Escribe, “Dedico este libro a mis maestros: Enrique Bianchi, Ricardo de Malachowsky, Rafael Marquina y Teodoro Elmore cuya memoria evoco” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 7).

4.3 Método de análisis de los textos

Según el proceso de investigación de Harth-Terré, se procedió a:

1. Listado de sus publicaciones, según su importancia y alcance

2. Se indagó sobre sus fuentes y se seleccionará sobre:

- Las teorías de pensadores, desde los clásicos, hasta los neoclásicos.

- Las teorías de arquitectos contemporáneos universales.

- Los pensadores contemporáneos nacionales y latinoamericanos.

3. A través de la accesibilidad a sus escritos y a sus entrevistas.

- De acuerdo a sus publicaciones.

- Referentes mencionados en sus escritos.

- Se revisó la bibliografía en escritos de Harth-Terré.

- Páginas Web.

Procesamiento de la información:

1. Recolección de datos:

Seleccionar textos: libros y revistas

Análisis de textos

Mapas conceptuales

2. Se extrajeron los conceptos de interés vertidos por Harth-Terré:

- Se consideraron los planteamientos de los pensadores que menciona en sus escritos y que sustentan su teoría, al hacerlos propios por medio de interpretaciones conceptuales de sus propuestas.

- Por medio de investigaciones de los principios clásicos y modernos sobre el tema, coincidentes con él.

- Revisión de la bibliografía en los archivos que se encuentran en la biblioteca de La Universidad de Lima, de la Universidad Nacional de Ingeniería y del Colegio de Arquitectos de Lima.

- Estudio de su biografía.

CAPÍTULO II

1. Biografía de Emilio Harth-Terré

Emilio Harth-Terré nace en la ciudad de los Reyes el 28 de marzo de 1899, en una casa de la calle de La Veracruz de Lima antigua, hoy Calle Conde de Superunda.

Hijo de Charles Emile Harth F., de nacionalidad francesa y de Marie Terré Puyó, de nacionalidad peruana. Fallece en Lima el 7 de julio de 1983.

Sus estudios escolares los realizó en el colegio jesuita la Inmaculada en Lima, y, los continuó en el Liceo *Chaptal* en París, Francia. Ingresa, en 1915, a la Escuela Nacional de Ingenieros (ENI) y obtiene el diploma de Ingeniero Civil en 1922. Se formó en la Sección de arquitectos Constructores, (SAENI) de la ENI, y fue uno de los primeros en graduarse; sin embargo, recién recibiría, en 1925, su diploma de Ingeniero Arquitecto, N° 438, otorgada por dicha institución, junto a su promoción de 1919 (actual Universidad Nacional de Ingeniería). Durante su carrera contó con profesores, o maestros como él los llamaba, de la talla de Ricardo Malachowsky y de Teodoro Elmore.

1.1 Nombramientos e incorporaciones

En 1923 fue nombrado secretario de la VIII Sección (Construcción e Ingeniería), en la Conferencia Nacional de Ingeniería en Lima.

En 1926 es incorporado a la Sociedad de Arquitectos de Montevideo, en la República del Uruguay.

Y, en 1927, Miembro Honorario del Instituto de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores de la República Argentina.

En 1928, se convierte en partícipe de la Sociedad Española de 'La Ciudad Lineal'. En ese mismo año, en miembro de la Sociedad Geográfica del Perú, y, también, de la Sociedad Nacional de Industrias. Así como, Socio Honorario del Instituto de Arquitectos de Río de Janeiro, en Brasil. En 1929 se incorporará a la Sociedad de Arquitectos del Perú, del que fue secretario hasta 1931 y a '*l'Union Internationalle des Villes et Pouvoirs Locaux* de Bruselas'.

En 1930, fue socio de la Sociedad de Arquitectos de México, del Colegio de Ingenieros de Venezuela, de la Sociedad Peruana de Arqueología, y, afiliado en la '*Asociation Internationalle de l'Habitation*', en Frankfurt, Alemania. Además, Ingeniero adscrito al Archivo

Nacional del Perú.

Fue nombrado, en 1931, Miembro Honorario del Colegio de Arquitectos de La Habana, y, socio de la '*Société Nationale des Habitations a Bon-Marché*', en Bruselas.

En 1934, es incorporado a la Sociedad de Americanistas de Paris.

En 1935, fue elegido Miembro del Comité Permanente Internacional de Arquitectos de los congresos internacionales de arquitectura.

Y, en 1938, de la Comisión de Estudio de Temas Oficiales en el Primer Congreso Chileno de Urbanismo.

En 1939, adscrito a la Asociación Peruana de Arqueología, e Ingeniero jefe de Estudios Urbanos, en la Dirección General de Fomento, del Ministerio de Fomento y Obras Públicas.

Miembro del Instituto Peruano de Investigación Social, además, del Concejo Nacional de Conservación de Monumentos Históricos, en Lima.

Miembro, en 1940, del Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos.

Nombrado, en 1941, Comisionado para el estudio de restauración de los monumentos coloniales del departamento de Puno; y, Comisionado para el estudio de los Parques Arqueológicos en Huaraz asesorando a Julio C. Tello.

Fue Huésped de honor de la Sociedad Colombista Panamericana, en Cuba, en 1942. Asimismo, y en ese mismo año, recibió el agradecimiento del Concejo Municipal de Quito, por su informe sobre el Plan Regulador de esa ciudad.

Y, en 1945, fue incorporado a la '*American Society of Architectural Historians*'.

1.2 Cargos laborales

Entre 1924 y 1925 trabajó como consultor técnico de la Inspección de Ornato del

Concejo Provincial de Lima.

Entre 1928 y 1930 fue llamado por el Concejo Distrital de La Victoria para ejercer el cargo de ingeniero del Municipio.

Será contratado como profesor, en 1930, en la Escuela de Ingeniería, en donde incluirá el curso de urbanismo dentro de la currícula.

En 1941, tuvo el encargo de estudiar la restauración de las iglesias de Puno.

Ejercerá como catedrático del curso de Historia del Arte peruano, en la Facultad de Letras, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, entre 1942 a 1943 (TAURO, 1945, pp. 6-12).

Profesor de los cursos de Historia del Arte peruano y de Arquitectura, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, entre 1943 a 1951.

Asimismo, catedrático del curso de Historia del Arte Peruano en la Universidad Nacional de Ingeniería en 1965, en la Universidad Federico Villarreal en 1956 y en la Universidad San Martín de Porres 1957, donde desarrollará sus 'teorías estéticas', para el dictado de sus clases académicas. Para ello escribirá una serie de ensayos y lecturas donde sustentará, de manera unificada y correlativa, temas que van desde de la relación y de la concepción del tiempo y del espacio, hasta diversas materias sobre estética pura y estética aplicada. Por cierto, sin dejar de abarcar ponencias relacionadas al arte aborígen y virreinal. Y, más adelante, en 1976, hará una compilación de ellas, para editar su libro, quizá el más significativo de su teoría arquitectónica, 'Formas Estéticas'.

1.3 Cargos políticos

Una de sus preocupaciones principales se circunscribió a la falta de leyes y de

reglamentos sobre las urbanizaciones y sobre la fuerte especulación en la venta de terrenos. En 1930, se presenta una convulsión política, por la especulación y falta de cumplimiento de los vendedores de terrenos en las urbanizaciones de Lima, debido, fundamentalmente, a la deficiencia de leyes que protegieran a los pequeños propietarios adquirientes de dichos terrenos. Participará, entonces, en la organización de la defensa, en un principio, luego, en la conformación sindical y, por último, en la federación de más de veinte mil pequeños propietarios de tierras urbanas, afectados por la desidia de los gobiernos responsables, debido a la falta de supervisión de las obras urbanas a los que estaban obligados los vendedores de dichas tierras, de manera contractual.

Será nombrado Secretario General, en 1932, del 'Primer Congreso Nacional de Propietarios y Pequeños Propietarios de Terrenos', con cuyas conclusiones se buscaba presionar al gobierno y al parlamento, para que incluyan leyes y decretos que protejan el buen desarrollo urbano de Lima, así como, a sus afectados e interesados. Con ello, empieza un nuevo movimiento neo-urbanista, dentro del cual Harth-Terré ocupa un lugar principal. Una faceta social importante, que muestra su sensibilidad por grupos cuyos derechos habían sido vejados (TAURO, 1945, p. 9).

En el segundo Congreso, realizado en 1942, Harth-Terré será nombrado Asesor Técnico de Urbanismo, aportando diversos análisis y reflexiones importantes que contribuirán en el mejoramiento del crecimiento ordenado de la ciudad. Asimismo, junto con diversos profesionales, participará, en varias ocasiones, en conferencias en las reuniones de los Sindicatos de Propietarios, con la intención de absolver dudas, preguntas y consultas, concientizando a los participantes, a fin de generar una nueva visión sobre el derecho urbano. Estas intervenciones, así como, sus diversos artículos publicados en diferentes medios escritos, entre ellos en El

Comercio y en La Prensa, le valió arresto policial, por considerarlo gestor de ‘maniobras sociales subversivas’ (WIKIPEDIA, s.f., párr. 6).

Lo nombraron jefe del departamento de Estudios Urbanos, perteneciente a la Dirección General de Fomento y Obras Públicas del Ministerio de Fomento, desde 1940 a 1947 (TAURO, 1945, p. 11).

Y, en 1950, elegido alcalde del distrito de Miraflores, cargo que ocuparía durante dos años seguidos.

Fue designado miembro del Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos, entre 1940 a 1955 (TAURO, 1945, p. 11).

Participó en la organización de municipalidades distritales de Lima, entre ellas las de San Isidro, Breña, Surquillo y Chaclacayo, buscando la descentralización administrativa, en relación con la Metropolitana.

1.4 Condecoraciones y premio

En el Perú:

Durante su vida profesional, Harth-Terré recibió innumerables condecoraciones, otorgadas como reconocimiento por su ardua labor como arquitecto. Asimismo, fue invitado a diversos congresos nacionales e internacionales.

Recibió las siguientes distinciones:

Medalla de oro, en 1929, otorgada por el Municipio de la Victoria, por su labor como ingeniero. Medalla del Municipio de Lima, en 1935, por sus trabajos de urbanismo, y en 1949 por sus obras de arquitectura (WIKIPEDIA, 2020, párr. 19).

Órdenes del Sol del Perú (1945) y de Mérito Naval. Medalla de oro del Consejo de

Surquillo en 1954 (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 2).

En 1956 se le concedió la Medalla Cívica por sus méritos ciudadanos por el Consejo Municipal de Miraflores. En 1961, el Consejo de Lince le otorga una medalla de oro (WIKIPEDIA, 2020, párr. 19).

En el extranjero:

En 1959 recibe el premio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, por su trabajo denominado 'Fundaciones Urbanas en el Perú' (TAURO, 1945).

Además, se le otorgó las condecoraciones siguientes:

La Legión de Honor de Francia.

Isabel la Católica y Alfonso el Sabio en España.

San Gregorio Magno (Vaticano)

La Academia Templaria de Roma.

La de Francisco Miranda de Venezuela.

Al Mérito de Italia

Y la Medalla Panamericana de Cuba (WIKIPEDIA, 2020, párr. 19).

Su reputación se extiende por toda Latinoamérica y fue partícipe de innumerables sociedades profesionales del continente.

Obtuvo, en 1938, el primer premio, junto al arquitecto José Álvarez Calderón, en el concurso para la construcción de hoteles de turistas en Cusco y en Arequipa.

En 1939, ganó el concurso para la remodelación de la Plaza de Armas de Lima.

Obtuvo el premio a la mejor construcción durante 1940, con la medalla de oro, otorgada por el Concejo Provincial de Lima.

Los datos mencionados en su biografía, han sido, tomados, especialmente, del libro 'Bibliografía de Emilio Harth-Terré', de Alberto Tauro (TAURO, 1945, pp. 10-11).

1.5 Interés en indagaciones locales

Sostuvo gran interés, desde temprana edad, por los monumentos precolombinos y virreinales, lo que condujo a especializarse en sus investigaciones y en su conservación, así como, a recorrer casi todo el Perú con fines de estudio, permaneciendo varios meses en diversas ciudades.

Durante su vida publicó innumerables artículos, folletos y libros, una producción considerable; pero, además, mantuvo una constante y firme convicción hacia la investigación y el conocimiento de lo propio. Tuvo el propósito de completar un libro sobre la historia de la arquitectura peruana que no llegó a concluirlo (HARTH-TERRÉ, 2013, párr. 11).

1.6 Sobre sus escritos

Según Alberto Tauro, Harth-Terré produjo 97 textos sobre urbanismo, entre ensayos y artículos, para periódicos y revistas, desde 1920 a 1945 (TAURO, 1945, pp. 29-46).

Sin embargo, sabemos que llegó a publicar, hasta 1961, al menos, 185 textos sobre este tema, lo que le valió obtener un gran reconocimiento como urbanista, y, además, ser considerado como uno de los más importantes especialistas sobre el particular, en el país.

A. Tauro sostiene, además, que, entre 1918 y 1945, había 91 publicaciones sobre sus investigaciones de arquitectura virreinal y de arqueología. Así como, 59 artículos sobre arte y arquitectura (TAURO, 1945, pp. 47-56).

Pero, además, dice que Harth-Terré participaría, entre 1927 y 1945, en 73 conferencias y

en 48 reportajes, sobre diferentes cuestiones vinculadas a sus investigaciones (TAURO, 1945, pp. 57-78). Se sabe que entre 1926 y 1976 publicó 47 libros, especialmente ensayos, y lo hizo sobre diversos aspectos, entre los que se encontraban sus investigaciones sobre arqueología, costumbres, pre-incanato, incanato, virreinato, y sobre teoría estética y pensamiento universal, en arquitectura y en urbanismo. Uno de sus primeros libros, que se considera en la presente investigación, lo publicó en 1926 con el título *Estética Urbana*, y, más adelante, en su preocupación constante por el urbanismo de la ciudad capital, publicará en 1927, su ensayo *El futuro urbano de la ciudad de Lima*.

Se debe agregar, que, en su biblioteca personal donada por su familia a la Universidad de Lima, existen, para ser exactos, 2,198 libros de diversos autores, sobre conocimiento local, y, especialmente, universal.

Se suma a ello, los propios, es decir, los escritos por él. Se agrega a esta lista, sus manuscritos, entre los que se encuentran borradores de futuras publicaciones sobre las ponencias de sus ideas. A pesar, que estos manuscritos aún no se encuentran catalogados por dicha biblioteca, se ha tenido la posibilidad de acceder a ellos.

Se puede afirmar que son muchos los libros de su biblioteca personal que han sido revisados para la presente investigación, sobre temas de historia nacional e internacional, de sociología, pero en especial, de filosofía, ética y estética, así como, de arquitectura y de arte.

Es importante mencionar que, en muchos de ellos, además de escribir su nombre y fecha de adquisición en las primeras páginas, aparece, también, apostillas realizadas por él, mediante anotaciones de sus comentarios sobre las ideas manifiestas o subrayando párrafos remarcando la importancia de lo leído, agregando apuntes, confirmando así el interés y la utilidad de dichas reflexiones.

Al margen de haber considerado libros de su propia biblioteca, se ha utilizado, como apoyo, a los que se consideran indispensables para el presente trabajo, muchos de ellos, incluidos en las bibliografías indicadas en los escritos de Harth-Terré, o mencionados durante el desarrollo de sus ensayos.

1.7 Campos de Interés como investigador

Harth-Terré participó muy poco en la política nacional, no fue su interés primigenio en hacerlo. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, convivió con momentos políticos nacionales, que de alguna manera influyeron en su vida profesional.

De acuerdo a los libros revisados de su biblioteca, al margen de los contenidos considerados en la presente investigación, los temas del resto de las publicaciones, versan, en general, sobre historia universal, historia de Francia, la conquista del Perú y de América, los precursores de la independencia y los Libertadores, la historia política del Perú entre 1834-1844 y las guerras civiles. La historia republicana, entre ellos, a Jorge Basadre, la guerra con Chile y los orígenes de la revolución mexicana, además, sobre las distintas religiones y sobre el arte de diversas regiones del mundo.

Su objetivo estuvo dirigido al ejercicio proyectual y a la investigación, a través de la exploración de lugares prehispánicos y virreinales, por medio del conocimiento sobre diferentes civilizaciones antiguas, propias y ajenas, además, por su interés en la arquitectura moderna, local e internacional, o, por la investigación de autores escogidos sobre temas versados en arte, urbanismo, planificación, arquitectura o filosofía.

A todo lo mencionado, se debe agregar, que su trabajo como profesor, en distintas universidades y escuelas, lo condujo a profundas investigaciones en el campo del arte y de la

arquitectura. Además, su interés por las ideas de los más distintos pensadores, de las más diversas tendencias políticas, y diferentes posiciones filosóficas, sobre arte, estética, moral, lo configuró como un gran pensador, de mente amplia, que no se inmutó en indagar toda teoría importante sobre filosofía del arte, con el fin de entender los diversos puntos de vista, sobre el tema al que se dedicó con pasión.

Una muestra de su interés, por el conocimiento de las más importantes y diversas posturas y vertientes, sobre el arte y la arquitectura occidental, lo mostró a leer pensadores como a Mariátegui, como en *Dos controversias históricas* o *El alma matinal y otras estaciones del hombre del hoy*; a Marx, en libros como *Las ideas estéticas de Marx*, o *La interpretación marxista del arte*; a Lukcas, como en *Problemas del realismo*, y a otros.

Para él, son distintos puntos de vista sobre la estética, de diversos ángulos, y todos ellos apuntan a un solo fin, a la mayor aproximación a la esencia misma de la belleza en el arte.

Harth-Terré remarca, en el libro, la visión marxista, donde se plantea la concepción del arte como forma de conocimiento, escribe, refiriéndose a la realidad, “El artista se acerca a ella para captar sus rasgos esenciales, para reflejarla, pero sin disociar el reflejo artístico de su posición ante lo real, es decir, de su contenido ideológico. En este sentido, el arte es medio de conocimiento” (SÁNCHEZ, 1965, p. 32). Con ello, pudo enriquecer sus ideas, adoptando lo que creyó conveniente, para estructurar su teoría estética.

2. Proceso Histórico de Construcción de la Teoría Estética de la Arquitectura de Emilio

Harth-Terré

Ante la incertidumbre y dudas que embargó a muchos pensadores sobre si existió o no, alguna teoría arquitectónica en el Perú contemporáneo, me indujo a investigar a uno de nuestros

más eminentes profesionales, como lo fue el arquitecto Emilio Harth-Terré, a fin de examinar si propuso conceptos que pudieran generar alguna hipótesis sobre nuestra materia. Al conocer que existían pocos estudios sobre su pensamiento estético arquitectónico, sobre su propuesta conceptual en lo proyectual, y, conociendo que sus escritos, fundamentales en la historia reciente de la arquitectura peruana, contienen propuestas sobre el particular, me persuadió y me exhortó, a la vez, a iniciar esta investigación.

Todo ello conduce a la pregunta que será tema de la presente investigación: ¿Cuál fue el pensamiento universal y local en la teoría estética de la arquitectura de Emilio Harth-Terré?

Al leer los escritos del arquitecto Emilio Harth-Terré se pudo encontrar diversos conceptos sobre estética que podrían establecer una base teórica moderna, sostenida por sus propias observaciones, así como, por las investigaciones que realizó a sus antepasados, tanto los previos, como la de sus predecesores de la antigüedad.

Asimismo, por las exploraciones que efectuó a sus coetáneos, fundamentalmente a los estudiosos europeos y estadounidenses, pero también, y, además, a ciertos connacionales y a determinados latinoamericanos, que hubiesen podido influir en la estructuración de su pensamiento.

2.1 Título de los Libros de Emilio Harth-Terré Seleccionados

Se han investigado los libros escritos por Harth-Terré y se han seleccionado, entre ellos, aquellos que contienen ideas y conceptos sobre el tema de investigación, es decir, sobre su pensamiento universal y local en la teoría estética de la arquitectura, y, específicamente, aquellos que estructuran su visión estética, sobre los principios de Unidad, simplicidad y Sobriedad.

Para ello se tuvo como objetivo general, examinar el universo epistemológico de Harth-Terré, en sus escritos y entrevistas, y de esta manera se seleccionaron sus siguientes textos, a fin

de indagar y poder establecer en cuales manifiesta sus ideas, en razón a su estructura, definiéndolos en conceptos, categorías y principios. Estos son: Formas estéticas, Análisis estético de la cerámica Prehispánica de Nasca, Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra, Filosofía en el urbanismo, El fuero de una buena ciudad y Estética Urbana.

Se inquirió las relaciones de su pensamiento con su condición de historiador de la arquitectura peruana. Además, se estableció cuál fue el impacto de la modernidad en su pensamiento y cuáles fueron las causas de la pérdida de su vigencia, en el contexto de la crítica peruana e internacional, si así lo fuere.

Y, dentro de los objetivos específicos, se buscó analizar, seleccionar, identificar y procesar sus conceptos de Belleza, con el fin de definir su base teórica estética de la arquitectura.

Se buscó constituir sus principios teóricos en función a la consistencia de sus fundamentos, relacionados a tres conceptos estéticos fundamentales:

La sencillez

La sobriedad

La unidad

2.2 Proceso Histórico

La investigación sobre la conceptualización de la estética y de su estructura se elaboró a través de dos miradas diferentes:

La primera, indaga sobre el proceso de su razonamiento y desarrollo, desde sus inicios conocidos, es decir, desde los clásicos, pasando por las etapas más importantes de la historia del arte, en donde se insidió sobre la visión de su connotación; sea manteniendo o modificando su significado y su concepción.

Ello obliga, además, a investigar los planteamientos de Vitruvio y sus influencias en el tiempo, al Medioevo, al Renacimiento, a las escuelas francesas y al neoclasicismo, donde se considera que sí hubo sólidos pensamientos sobre el particular, que trascendieron hasta él.

El interés es mostrar que los tres principios estéticos de la presente investigación, aparecen en las propuestas de los filósofos y matemáticos griegos, que llegaron hasta la modernidad, probablemente con ciertas variables, pero en esencia, con similar significado.

Por otro lado, y, en segundo término, se procedió a conocer la visión de Harth-Terré sobre el particular, por medio de la lectura de sus textos, de los autores y libros mencionados por él, y de su bibliografía y libros de su colección privada existente en la Universidad de Lima. Con ello, se quiere sustentar que se dieron dos caminos concomitantes en la conceptualización de los principios de la belleza. Uno, en un desarrollo natural, a través de la historia, en determinados momentos particulares, donde se mantuvieron los conceptos que definen la estética y a los que se consideran esenciales para este estudio. Y el otro, donde Harth-Terré descubre, por medio de sus investigaciones, de estos principios, con una visión particular, y en donde, en muchos casos, asume como propios muchas de las ideas manifiestas a través del tiempo.

En el siglo XX se consolidó un pensamiento del arte y de la arquitectura como producto de la influencia de las grandes transformaciones ocurridas en los siglos XVIII y XIX, que permanecieron en las propuestas teóricas de la modernidad.

Es evidente, que influyó a ello, los grandes movimientos revolucionarios durante este tiempo, como la Revolución Francesa, las Revoluciones Industriales, en Inglaterra y el resto de Europa, como las Exposiciones Internacionales Europeas y estadounidenses, en ambos siglos.

Además, de los grandes cambios, producto de los efectos generados por la Revolución Rusa y por las dos grandes Guerras Mundiales.

Es necesario remontar al siglo XVIII, al inicio del movimiento neoclásico, por ser una etapa donde se establecieron diversos fundamentos similares a los sostenidos por Harth-Terré, y se verá que todo ello condujo, luego, a los clásicos, preludio de las bases de nuestro conocimiento.

Conocido como el 'verdadero estilo', surge, a mediados del siglo XVIII, entre inicios de movimientos que culminarán en revoluciones políticas y sociales que transformaron las instituciones establecidas en Europa, como en Francia con la Revolución Francesa, en Alemania con la filosofía idealista y con la persistencia en el desarrollo de una voluntad científica, y, con nuevas energías junto con los valores e ideales del Renacimiento y la búsqueda de las esencias en la antigüedad griega (WINCKELMANN, 2011, pp. 78-87).

Fue una renovación de las artes en un nuevo Renacimiento; tiempo de búsquedas, de discusiones y de teorías que permitieron lograr resultados importantes, de una gran producción artística que modificarían las características del análisis y de la percepción del arte.

L. Venturi afirma que, "Por primera vez, en el siglo XVIII, la autonomía del arte fue reconocida por una ciencia filosófica nueva: la filosofía del arte que la llamamos *estética*. Por primera vez, la crítica del arte propiamente dicha encontrará su forma dentro de los resultados de las exposiciones (VENTURI, 1969, p. 133).

Pero, además, sostiene que la historia del arte por primera vez, "... fue concebida de una manera totalmente independiente de las vidas de los artistas y toma conciencia de ser historia de una actividad particular del espíritu" (VENTURI, 1969, p. 133).

Se inicia una nueva interpretación y valoración del arte griego, apoyándose en una serie de conceptos a través del método histórico, además, de las categorías estéticas propias de su tiempo.

Es así, que se introduce en el estudio de los clásicos, en base a la teoría de lo *bello*, de lo *ideal*, de su propia 'expresión' y de su 'gracia'.

Se proponía el retorno a la antigüedad, especialmente a Grecia y a la Roma republicana, en una búsqueda de sus principios, tanto en sus obras de arte, como en su teoría artística, con el fin de encontrar la génesis del verdadero estilo. “La única manera para ser grandes ...es la de imitar la antigüedad” (HONOUR, 2015, p. 25).

Esta manifestación es considerada y explicada por Hegel, cuando escribe que “La contemplación del ideal de los antiguos condujo a Winckelmann, por una suerte de inspiración, a abrir una nueva dirección para el estudio del arte que arrancará de las consideraciones banales y del principio de la imitación. El sintió con fuerza la necesidad de buscar en los maestros del arte y en la historia su verdadera idea” (VENTURI, 1969, pp. 143-144).

Si bien el neoclasicismo fue perdiendo vigencia en favor del romanticismo, luego de la caída napoleónica, mantuvo siempre su presencia. Con la creación de la Escuela Politécnica en París en 1794, orientada a la formación de ingenieros, producto de la influencia de la Revolución Industrial, aparecerán nuevos materiales y tecnologías, así como, nuevas tendencias constructivas y formales. Estas tendencias se contrapondrán a las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes, fundada en 1797, también en París, dirigida más bien hacia la formación de arquitectos, y vinculada al pasado. Razón por la cual, aparecerán dos corrientes diferentes; aquella relacionada a los nuevos materiales, como el acero, el vidrio y el concreto, y aquella vinculada a lo clásico e interesada en mantener los códigos artísticos conocidos y relacionados al historicismo, que mantenían los antiguos materiales como el ladrillo y la piedra, además de los estilos neoclásicos y neogóticos (VALDEARCOS, 2007, pp. 1-3).

Ya a principios del siglo XX, surgirá el Art Nouveau en Francia y en Bélgica, la

Sezession en Austria, Horta en Bélgica, Modern Style en Inglaterra, el Jugendstil en Alemania y en los países nórdicos, y el Modernismo en España, entre 1890 y 1910.

Y, entre 1920 y 1930 nacerá la arquitectura racionalista, con las propuestas modernas establecidas por Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius y Frank Lloyd Wright, entre otros.

2.1 Antecedentes históricos.

Existe una razón fundamental por la cual se hace necesario realizar un retorno hacia las ideas razonadas por pensadores clásicos, partiendo, en especial, de Sócrates, Platón y Aristóteles, al haber sido fuente de inicio de teorías que han sustentado las bases de las reflexiones estéticas de la modernidad. A pesar, que, si bien existe cierta falta de nexo, entre diversas concepciones estéticas, se puede considerar que el inicio de las bases sobre el pensamiento del arte, aparecerá en esos tiempos, y “Si hubiera que bosquejar al modo cartesiano este árbol de la Filosofía -del Arte- y que el autor de ‘Principios de la filosofía’ tuviese que escribir en algún célebre prefacio, tendríamos que el origen de toda Estética, se iniciaría con el Platonismo como raíz” (HUISMAN, 1992, p. 6).

Asimismo, se considera que Sócrates, Platón y Aristóteles son los grandes filósofos griegos que lograron estructurar los primeros fundamentos sobre la estética.

Las ideas platónicas han sido manifiestas durante siglos y han afectado e influido a muchos de los pensamientos de los grandes teóricos durante diferentes etapas de la historia; incluyendo, la Edad Media, el Renacimiento, hasta los siglos XVII y XVIII.

Por ejemplo, si se revisa las ideas de Plotinio o San Agustín, se ve que hicieron constante referencia a las ideas Platónicas. Si se sigue, se observará que lo mismo sucedió durante el Renacimiento, en donde cualquier reflexión sobre arte partía de la filosofía de ese entonces.

Así, podría extender hasta la modernidad y afirmar que las concepciones de Platón sobre

la belleza y las prácticas artísticas, fueron contempladas y consideradas durante toda la historia del arte y de la estética durante el siglo XVIII, pasando por el neoclasicismo, e incluyendo a los planteamientos filosóficos de Kant y Hegel, de Schelling o de Schopenhauer e inclusive de Nietzsche, con una diversidad de puntos de vista y de variaciones sobre los temas platónicos sobre el arte. Las formulaciones de Platón, "...son tan importantes y decisivas que podríamos preguntarnos si toda la historia de la teoría del arte y de la estética hasta Nietzsche incluido, no consiste en unas continuas e interminables variaciones sobre el tema platónico" (JIMÉNEZ, 1997, p. 271).

Por las razones expuestas, se puede establecer que las ideas y conceptos de los clásicos han sido la base de la estructura estética de muchas de las etapas históricas, salvo excepciones, hasta, por lo menos, gran parte del siglo XX. En el caso de esta investigación, se examinaron en el aspecto que le concierne, sus influencias en el pensamiento de la estética de Harth-Terré.

Él mismo menciona a los clásicos en sus escritos, en especial en su libro *Formas Estéticas*, como aquellos filósofos que cimentaron con sus reflexiones una teoría que será desarrollada durante los siguientes siglos, hasta mediados del siglo XX.

Este planteamiento conduce a inquirir en el pasado histórico, aquel en donde empieza a fundamentarse los principios teóricos del pensamiento arquitectónico.

Para el desarrollo de este trabajo, se debe partir del origen conocido, es decir de las fuentes primigenias, y me refiero a Sócrates (470-399 a.C.), quien se convertiría en el guía de la Ilustración y de la filosofía moderna "...sin más gobierno que el de su propia persona y obediente sólo a los dictados de la voz interior de su conciencia..." (JAEGER, 1967, p. 389). Para comprender el alcance de esta investigación, en el desarrollo de los tres principios estéticos que corresponden a este trabajo, se hace necesario revisarlos desde su presencia en los anales

conocidos y en su manifestación y permanencia en el tiempo hasta Harth-Terré. Tomamos las palabras escritas por Jacob Burckhardt, en sus *Reflexiones sobre la historia universal*, libro perteneciente a la biblioteca de Harth-Terré, en donde dice que, “Los filósofos de la historia consideran el pasado como antítesis y etapa previa a nosotros, viendo en nosotros el producto de una evolución. Nosotros nos fijamos en lo que se repite, en lo constante, en lo típico, como algo que encuentra en nosotros y es comprensible para nosotros (BURCKHARDT, 1943, p. 6).

Más adelante, discurre que tenemos que dedicarnos “...a tratar de la magnitud de nuestro deber hacia el pasado como una continuidad espiritual que forma parte del más alto patrimonio de nuestro espíritu” (BURCKHARDT, 1943, p. 10).

2.3 Contexto Político

2.3.1 Contexto político internacional y el arte.

Los cambios más importantes que afectarían el quehacer artístico y arquitectónico, empezaría con las dos Revoluciones Industriales. La primera, en Inglaterra en 1786, que modificó los medios de producción, con la aparición de maquinarias y medios de comunicación más avanzados, como el vapor y la locomotora. “Revolución Industrial... del siglo XIX, problemas sociales y económicos, sentido maquinista de la vida, nuevos materiales de construcción...” (VELARDE, 1956, p. 187).

Y, la segunda Revolución Industrial, se desarrolló entre 1870 y la Primera Guerra Mundial, en Europa, Estados Unidos y Japón, etapa que permitió el progreso, con la electricidad, la radio, el automóvil y la aparición de muchas industrias. Harth-Terré escribía, “...poco antes de la II Guerra Mundial se propugnó en París el ‘urbanismo subterráneo’ y hasta se realizó un primer congreso internacional...” (HARTH-TERRÉ, 1946, p. 43).

Con este crecimiento vertiginoso de la producción y de la demanda, aparecieron nuevos

materiales de construcción, como el hierro y el cristal entre otros, que modificaron los procesos constructivos y las expresiones arquitectónicas. “...la arquitectura, que a la vez que arte es también ciencia...está asimismo fuertemente influenciada por factores de orden material (climatológicos, de materiales constructivos, técnicos, etc.). Hasta el advenimiento de la revolución industrial...tenía directa influencia e importancia arquitectónica” (MIRÓ, 2014, p. 63). Pero, por otro lado, hubo grandes presiones sociales a causa de las transformaciones de las ciudades, como consecuencia de las migraciones, debido a los procesos de industrialización. Estas expansiones, no controladas, condujeron a la consolidación de periferias pauperizadas, y, como respuesta, a la concreción de los grandes conjuntos de viviendas. “Los hechos que forzaron la aparición de lo moderno...”, además del colapso del sistema político y social europeo, luego de la Segunda Guerra mundial, “... las grandes migraciones urbanas debidas a la revolución industrial y específicamente para la arquitectura y el urbanismo, el desarrollo de nuevos materiales tales como el acero, el hormigón, el vidrio laminado y el aluminio” (PAYÁ, 2012, p. 3).

Paralelamente, el arte tuvo grandes transformaciones durante el siglo XIX, con la aparición del impresionismo en Francia, que cambió por completo las manifestaciones del arte en general, especialmente en la pintura. “En las vanguardias de principios del siglo XX, lo más importante era que la pintura se libere de todas sus ligazones” (MARTUCCELLI, 2017, p. 54). Se fue dejando atrás el academicismo, de lo perfecto, de lo preciso, por la búsqueda de la sutileza de la luz y de la esencia de las cosas. Y ya se había iniciado este proceso, a finales del siglo XIX, con el estilo impresionista, que había logrado apartarse de la verdadera apariencia de la realidad, propuesta que fue utilizada a continuación por los otros estilos, como el post-impresionista, el puntillista, el divisionista y el cubista, todos ellos fueron “... responsables del gran quiebre por

lograr una nueva objetividad de poder captar las cosas en su esencia” (MARTUCCELLI, 2017, p. 55).

Durante el siglo XIX se realizó la gran transformación de París, durante el gobierno de Napoleón III, basada en las ciudades jardín inglesas. Esta obra, dirigida por el barón George Eugéne Haussmann revolucionó las concepciones urbanas, hasta esos momentos conocidos. “...la entrada en la era industrial y las concentraciones demográficas sin precedente que ésta induce han desgastado esta asociación ancestral. Desde 1855, Haussmann lo subrayaba a propósito de París” (CHOAY, 2009, párr. 16).

En cuanto a arquitectura, a fines del siglo XIX, aparecen los teóricos John Ruskin y Eugéne Viollet-Le-Duc, con sus ideas racionalistas y funcionales, en oposición a lo neogótico y al neoclasicismo, un nuevo estilo, acorde a las nuevas necesidades de su tiempo. Harth-Terré remarca en el libro, “Los métodos del constructor deben variar en razón a la naturaleza de los materiales, a los medios que disponen, a las necesidades a las que deben satisfacer...” (VIOLLET-LE-DUC, 1964, p. 34).

A principios del siglo XX y entre guerras, aparece en Alemania, la escuela de la Gestalt Théorie (1910) con sus nuevas leyes sobre la estética. Harth-Terré escribe sobre uno de los experimentos de esta escuela, cuando un objeto es observado junto a otro objeto, se conforma una totalidad, “Es cual tiempo de percepción a modo de ‘Gestalt’, (Ley de Forma y Fondo), en el que actúan los tiempos de estímulo y de reacción que, mediante la visión inmediata y la memoria, permiten formar un todo para la valoración estética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 23).

Además, aparecerían nuevas manifestaciones de vanguardia, que revolucionarían al arte y la arquitectura, por medio de corrientes que buscaban una ruptura con las formas anteriores y con las establecidas. Por esta razón, surge en París el Fauvismo (1905-1911), un arte subjetivo donde

predominó la violencia del color, que no se correspondía con la realidad expresada.

Pertenecieron a este estilo, artistas como H. Matisse, A. Derain. “...la búsqueda de los fauves o pintores expresionistas de 1900, que tuvo como consecuencia la difusión de dos tendencias pictóricas de gran trascendencia para la arquitectura: el cubismo y el futurismo” (VELARDE, 1956, p. 197). El Futurismo (1909-1918), especialmente en Italia, se reveló contra el arte convencional.

El Expresionismo (1910-1920) emerge especialmente en Alemania, en momentos de una decadencia política, moral y económica. Con figuras distorsionadas que emanaban emociones con colores y pinceladas crudas. Se expresaba en una diversidad estilística y con una vinculación ideológica poco clara. Participaron artistas como E. Munch, G. Rouault, W. Kandinsky, O. Kokoschka. El Cubismo (1907-1912) buscaba la ruptura del espacio tridimensional, en oposición a la visión estática y única, con grandes influencias de Cézanne. Se consolidó con artistas como P. Picasso, G. Braque, o, J. Gris. “...el cubismo construyó formas puras, geométricas en un espacio límpido” (VELARDE, 1956, p. 197).

El Dadaísmo (1916-1922), aparece en oposición a los desastres de la primera Guerra Mundial, en donde se explota el absurdo, con el mal gusto y con la provocación; tuvo como exponente M. Duchamp.

El Surrealismo surge luego de la Primera Guerra Mundial, cuando la base de la civilización europea empieza a tambalearse, de manos de André Breton, pretende dar mayor importancia al movimiento Dadá. Tuvo autores como S. Dalí, J. Miró, o M. Ernst.

La Abstracción encuentra nuevas formas plásticas, al margen de las leyes conocidas de la figuración y del espacio. Así, aparece el Neoplasticismo en 1917 (De Stijl), con artistas como P. Mondrian o T. Van Doesburg, quienes buscaban combatir lo individual, con la necesidad de

claridad, certidumbre y orden. “...Mondrian resolvió una serie de escuetas y bellas relaciones gráficas de orden matemático y de utilización industrial y artística” (VELARDE, 1956, p. 198). Y, el Constructivismo surge antes de la Revolución Bolchevique, buscaba la abolición del arte por ser representación estética de la burguesía. Quería que los artistas se dedicaran, más bien, a lo útil, a lo funcional, de ahí la preferencia a la arquitectura o a la escultura constructivista; sus principales representantes fueron A. Rodchenko y K. Málevich, entre sus trabajos, el monumento a ‘la Tercera Internacional’, o su proyecto de ‘la torre de acero’ en 1919 (MARTUCCELLI, 2017, p. 55).

Todos los moldes vigentes, desde el Renacimiento, hasta finales del siglo XIX, fueron quebrantados por las vanguardias, negándose a seguir imitando a la naturaleza. “Este alejamiento progresivo de la realidad, el desgaste del factor narrativo, llegará a uno de sus puntos más altos en la pintura geométrica pura del suprematismo y del neoplasticismo” (MARTUCCELLI, 2017, p. 55). Dentro de la variable narrativa de las artes plásticas, la arquitectura se direccionó hacia las formas simples al estilo de Miró o Mondrian.

En Alemania, en Weimar, se funda, en 1919, la escuela de arte, arquitectura y diseño ‘La Bauhaus’, con el arquitecto Walter Gropius a la cabeza. Y se inaugura, “...con el objeto específico de llevar a la práctica un arte arquitectónico moderno que, como la naturaleza humana, estaba destinado a abarcarlo todo dentro de sus límites” (GROPIUS, 1956, pp. 32-33).

La Bauhaus aparece en plena crisis del pensamiento moderno, y su especificidad está fundamentada por las vanguardias del arte del principio de siglo. La frase *La forma sigue la función* vendría a ser el camino idealizado por las enseñanzas de esta escuela. Pero, además, no estuvo al margen de los movimientos políticos y sociales de su época. Se opuso al nacionalismo imperialista manejado por la aristocracia alemana, y, apoyó a los movimientos de izquierda del

SDP, en favor del socialismo. Desfilaron una serie de personajes como, Marcel Breuer, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Mies Van der Rohe, Lázlo Moholy-Nagy, entre otros (COLLOTTI, 1971, pp. 110-119).

Es interesante agregar dos ideas de Gropius subrayadas por Harth-Terré, sobre sus perspectivas sobre el mundo. Gropius “Interpreta acontecimientos actuales y pasados que inciden sobre la vida humana en una época en que, como la nuestra, tiende cada vez más a la universalidad...”, es decir, se debe tender hacia una constante relación entre la universalidad y la individualidad, porque cada artista debe considerar su trabajo “... desde el punto de vista amplio de la comunidad mundial, y no desde el suyo propio...” (GROPIUS, 1956, pp. 7-8).

Los momentos que generaron las grandes transformaciones se dieron en las primeras décadas del siglo XX. Con el gran avance de la industrialización y, por ende, con el crecimiento urbano, se debió cambiar los modelos arquitectónicos anteriores, para hacer frente a estas nuevas circunstancias. Entonces, emerge, a principios del siglo XX, el Movimiento Moderno, con su arquitectura funcional. “A mediados de los años 20 apareció el funcionalismo europeo como nueva fuente de inspiración, ayudando a liberar a la joven generación de arquitectos de las fórmulas estériles de sus academias nacionales o de la Academia de Bellas Artes de Paris” (SEGRE, 1983, p. 182).

Adolf Loos es considerado el iniciador de este movimiento, cuando plasmó sus proyectos con volúmenes simples y con poca ornamentación. “Theodor W. Adorno publica en 1965 un artículo al que titula ‘El funcionalismo hoy’ en el que critica “...el puritanismo anti ornamental de Adolf Loos, sosteniendo que ‘ciertas irracionales son esenciales en la sociedad ‘y que ‘el ornamento tiene una base psicológica” (MONTANER, 2002, p. 79).

Se debe incluir, también, a los arquitectos y artesanos que participaron en el precedente

de la Bauhaus, el *Werkbund*, donde participaron P. Berhens, H. Van de Velde, J. Hoffmann y el mismo W. Gropius. Habría que agregar, además, a los cubistas, que, con sus trabajos e investigaciones en espacios, influyeron en el desarrollo de este nuevo estilo (COLLOTTI, 1971, p. 183). Las características más importantes de la arquitectura de este movimiento fue la utilización de planos uniformes, de formas puras y de volúmenes de geometrías simples; así como, la integración de la arquitectura con su entorno, la adecuación del edificio a la función, el uso de materiales nuevos, como el concreto armado, el acero, el cristal, los materiales expuestos, etc., y, la ausencia de ornamentos. "...la búsqueda de esencias del arte vanguardista, el retorno al punto cero de la plástica, llevó a la arquitectura de aquella época también a una búsqueda radical en su propia composición, técnica y uso" (MARTUCCELLI, 2017, p. 55).

Por su parte, la arquitectura racionalista de la Bauhaus, propuso concebir el edificio desde adentro, a partir de su utilidad, restándole importancia a la masa, pero sí al volumen. Con una constante búsqueda de la simplicidad en formas ortogonales, planteamientos funcionales y restando importancia a los ornamentos. Con una valoración de todos los campos visuales, es decir, considerando todos los puntos de percepción, además del uso de los avances tecnológicos.

En la última etapa de la Bauhaus en Alemania, se instaló en Berlín, bajo la dirección de Mies Van der Rohe, arquitecto con predilección por las rectas, los planos simples, el acero y el concreto armado; la piel, con grandes paredes vidriadas y con arquitectura abierta hacia el exterior (MIRÓ, 2014, p. 183).

Este tiempo fue el de repensar la arquitectura, en una indagación de nuevos valores, en búsqueda de simplicidad y sencillez, con formas puras. Es cierto que con las nuevas tecnologías y nuevos materiales que aparecieron, contribuyó a nuevas maneras para lograr nuevas formas (MIRÓ, 2014, p. 69).

Dentro del Movimiento Moderno aparece la arquitectura racionalista, con Le Corbusier y con los arquitectos de la Bauhaus, que proyectaban sus diseños con volúmenes geométricos básicos, bien proporcionados y relacionados armónicamente, además, de estar exentos de decoración. Pero las características, esenciales y propias de la arquitectura de la modernidad se fundamentaban en el rigor compositivo, en el orden formal, en la sencillez y en la funcionalidad, además de propuestas de relaciones espaciales, entre el interior y el exterior, en búsqueda de una arquitectura unitaria, integrada y abierta, con la disolución de los límites de sus espacios. “... forma exterior y espacio interior son conjugantes armónicos, se engendran recíprocamente...” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 7-8). Le Corbusier fundó, junto a Sigfried Giedion, los *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna*, (C.I.A.M.) (1928-1959), en donde se planteaban ideas nuevas de arquitectura y de urbanismo. Ángel Guido sostenía que “Le Corbusier es un apasionado propagandista de la estandarización. Para él, la arquitectura debía estar estandarizada” (GUIDO, 1930, p. 46).

Dentro de su visión racionalista, propuso las plantas libres, la estructura de edificio sobre columnas de concreto armado, las fachadas libres, las terrazas jardín y las ventanas longitudinales. Harth-Terré escribe que “Al término de su obra el arquitecto concreciona un tiempo. Condensa el tiempo intuitivo- su tiempo- en uno a la par externo objetivo. La verdad exterior del objeto-arte-forma dimana de la función, que predicara Le Corbusier” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 29). En su segunda etapa como diseñador, a sus fachadas les da un carácter más expresionista y escultórico.

Dentro de la arquitectura moderna, aparece la arquitectura orgánica, con Frank Lloyd Wrigth, cuya visión fue la de integrar la arquitectura a la naturaleza. El uso de materiales y de formas que se integren con el entorno y que este penetre en el interior del edificio. Tuvo gran

influencia de la arquitectura anglosajona y japonesa. “...el maestro norteamericano, Wright, la organización arquitectural conduce a una expectación continua y circundante, promotora de un estímulo de percepción con el discurrir de un tiempo...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 27). A esta tendencia habría que adicionar, la obra y visión del funcionalista orgánico Alvar Aalto.

2.3.2 Contexto político y el arte en Latinoamérica.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la arquitectura latinoamericana tuvo gran influencia del ‘École des Beaux Arts de Paris’, cuya razón responde a que los arquitectos que formaron las escuelas de arquitectura de nuestro continente, provenían de ahí.

“Es evidente la importancia de la identificación de los arquitectos que se formaron en la École de Beaux-Arts de París como punto de partida para el estudio de la influencia que dicha escuela tuvo en el territorio latinoamericano” (JIMÉNEZ, 2015, p. 74, párr. 3).

Entre los llegados al Perú podemos mencionar a Claude Antoine Sahut quien llegó en 1905 y trabajó en la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima; y a Ryszard Jaxa-Malachowski quien fue contratado por el gobierno peruano en Francia, para hacerse cargo de la Sección de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú, y es quien traslada los postulados de esta escuela a la arquitectura peruana (BENAVIDES, 2015, p. 26).

Se produjo una dependencia cultural y artística con Europa que, a pesar de las guerras, logró influir en nuestro arte y en nuestra arquitectura durante todo este período. Se importaron formas y materiales que no eran propios para nuestra geografía, ni para nuestras costumbres, sin embargo, las adaptamos en nuestras construcciones.

A partir de 1910 aparecería un nuevo movimiento, el ‘neocolonial’ como expresión de nuestro pasado, manifestado con principios de la modernidad. Así, surgirían, dentro de esta reflexión propia, arquitectos como Mariscal y Acevedo en México, de Argentina, Martín Noel,

“...uno de los propulsores más importantes del neocolonial...” y Guido, Zum Felde en Uruguay, J. Marianno y R. Severo en Brasil, E. Harth-Terré y Héctor Velarde en Perú, entre otros (MARTUCCELLI, 2017, p. 95).

Hubo un cambio, paulatino, del academicismo hacia el racionalismo; atravesando, primero, por el eclecticismo, después, por los movimientos modernos como el Art Nouveau, y luego por el neocolonial, y en forma paralela, el Art-Deco.

El Art-Nouveau, subraya Harth-Terré, constituyó ‘un auténtico anhelo de renovación... Fue el último gran esfuerzo de una época por renovarse, por tener una expresión propia y distinta...’ (FERNÁNDEZ, 1962, p. 129).

Un suceso que afectó, no sólo a la región sino al mundo entero, fue la Revolución Socialista, en Rusia (1917), que motivó la movilización obrera y la creación de partidos comunistas en América Latina (FERNÁNDEZ, 1962, p. 262).

Y, fue trascendente la Revolución Mexicana (1910-1918), que permitió pasar de una economía agraria a una capitalista. Y, trajo consigo la aparición del indigenismo en ese país, con grandes influencias prehispánicas, que marcaría un movimiento importante y permanente durante gran parte del siglo XX. Aparecería un movimiento de renovación, con el muralismo, que influiría en todo Latinoamérica, con aportes, en cada país, de su propia cultura popular y precolombina, y los artistas estuvieron influidos por las ideas marxistas. La Revolución Mexicana, tuvo como fenómeno político, amplias repercusiones en los países latinoamericanos durante buena parte del siglo XX. “Revolución que, mostró una sustancial modificación de las estructuras sociales y políticas del México de inicios del siglo XX...” (SANTANA, 2007, p. 103).

Además, muchos arquitectos europeos, con la formación moderna, migraron hacia nuestros países, trayendo consigo toda su experiencia, información y visión, provocando un

impacto en nuestra arquitectura. Al Perú, vinieron arquitectos como Mario Bianco en 1903, Teodoro Cron en 1928, Paul Linder en 1968. (ACEVEDO, 2016, pp. 428-434).

Al mismo tiempo, desde la década de los treinta en adelante, empezó a manifestarse, lentamente, la aparición del racionalismo europeo y estadounidense, dejando atrás el academicismo clasicista. La penetración fue diversa en los diferentes países de la zona, pero su permanencia se iba afinando cada vez más. “La reacción anti academicista que se va a dar en América Latina entre 1900 y 1930 tuvo tres maneras de manifestarse: el art nouveau, la restauración nacionalista y el art decó” (MARTUCCELLI, 2017, p. 89).

El proyecto de restauración es la primera reflexión teórica que “ocupa el propio centro del problema desde nuestro espacio. Se comenzará a recorrer y ‘descubrir’ el continente, a rescatar y documentar un legado cultural que la ‘colonización’ del XIX había destruido...” (MARTUCCELLI, 2017, p. 89).

Villagrán y sus alumnos en México, se adherían a las ideas de Le Corbusier y de su *‘La casa es una máquina para habitar’*. “No tan extremosa es la actitud del llamado ‘integralismo’, pues si bien su finalidad no es buscar formas estéticas ‘como objeto exclusivo’, no excluye la posibilidad” (FERNÁNDEZ, 1962, p. 214).

Harth-Terré remarca las conclusiones de La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, quienes expresaron, en 1933, que era necesaria una nueva arquitectura, “...de acuerdo con la época moderna, que no recurriera a los estilos del pasado, que tuviera utilidad y belleza, que fuera humana en un amplio sentido integral, poniendo un límite a la estandarización” (FERNÁNDEZ, 1962, pp. 206-209). Además, se opusieron a una arquitectura exclusivamente funcionalista. Es decir, se aunaba al movimiento moderno racionalista europeo.

Así mismo, en 1936, Le Corbusier fue invitado por Lucio Costa a Río de Janeiro como

consultor para el proyecto del Ministerio de Educación y Salud, y ahí conoció a Oscar Niemeyer.

Al finalizar de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los países de América Latina, tuvo un gran crecimiento en las construcciones, y muchas de ellas, con influencia corbusiana. Es así que, a partir de la década de los cuarenta, hubo una mayor conexión de los arquitectos de la región con sus contemporáneos europeos, comulgando, juntos, con los principios del pensamiento moderno.

“Luego de la Segunda Guerra Mundial, lo que se denomina arquitectura moderna llegó prácticamente a todo el mundo...” (MARTUCCELLI, 2017, p. 167).

Con la postguerra, afirma Wilhelm Worringer sobre lo abstracto que, los “...pueblos en conflicto repelían imágenes de la realidad, buscando un arte que se distanciara de su representación” (HASS, 2010, p. 38, párr. 2).

La arquitectura moderna europea, a través de las vanguardias constructivas llega a Brasil a partir de 1940. Lucio Costa buscaba una arquitectura moderna con carácter nacional, una simbiosis de lo propio, que integre los valores del estilo colonial con los valores de una arquitectura moderna universal. Y halló en Niemeyer el profesional idóneo para esta reformulación del estilo, asumiendo una arquitectura racionalista y funcionalista.

La arquitectura brasileña alcanzaba el control de dos pensamientos “...capaz de unir los valores de la arquitectura colonial brasileña con los valores universales de la arquitectura moderna.” Es decir, Considerando los principios coloniales y las referencias locales, en una relación con la nueva corriente (COEHLO, 2015, p. 19).

Asimismo, en 1936, Le Corbusier fue invitado por Lucio Costa a Río de Janeiro, como consultor para el proyecto del Ministerio de Educación y Salud, y ahí conoció a Oscar Niemeyer. E invitó a Le Corbusier a proyectar varias obras, entre ellas, la Ciudad Universitaria y el edificio

del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, “...dos proyectos que determinarían el rumbo de la arquitectura moderna en Brasil y servirían para ganar, o perder, la batalla contra los académicos” (COEHLO, 2015, p. 36).

Y, Lucio Costa se refirió a esta obra como que “... fue proyectado por un equipo local bajo orientación de Le Corbusier, aquello que se podría definir como una sintaxis corbusiana era aplicado por otros arquitectos integralmente y de modo precursor, como un procedimiento universal para ejecutar el proyecto” (HASS, 2010, p. 32).

Mies van der Rohe ingresa a la arquitectura moderna en Brasil por su presentación en las bienales de Sao Paulo, en la década de 1950. De ahí en adelante, la influencia de Le Corbusier sería compartida con Mies (HASS, 2010, pp. 38-42).

2.3.3 Contexto político nacional y el arte.

2.3.3.1 El proyecto moderno.

Durante fines del siglo XIX y principios del XX, existió un grupo de arquitectos que buscó un estilo con connotaciones propias, en que, a partir de consideraciones pasadas, se adecuasen a los nuevos movimientos que aparecían en Europa. Una búsqueda de un estilo con legados del pasado, que hasta ese momento se aceptaba como principio del diseño contemporáneo en nuestro país.

Son pocos los tratados de arquitectura que han sido escritos en el Perú. Así, David Sobrevilla afirmó que “...en el Perú faltan estudios de detalle sobre la evolución de las ideas en diversos campos que pudieran ser empleados y aprovechados para una visión de síntesis de la historia de las ideas en nuestro país” (LUDEÑA, 2014, p. 12).

Los primeros textos publicados, fueron los del ingeniero Teodoro Elmore Fernández

(1851-1920), *Lecciones de arquitectura*, entre 1875 y 1898, conformado por dos volúmenes; uno dedicado a la construcción y el siguiente a la composición. Ambos, un compendio de sus clases dictadas, con analogía a las perspectivas de Perrault, Laugier o Durand.

Las siguientes publicaciones fueron las del filósofo Alejandro Deustua (1849-1945), el primero, *Lo bello en el arte, La arquitectura* (1932), sobre principios éticos y estéticos del arte y de la arquitectura del Movimiento Moderno; y el segundo, *Lo bello en el arte, escultura - pintura- música*, (1934) sobre la explicación filosófica de la estética, relacionada a estas artes.

Héctor Velarde Bergmann (1898-1989), publicaría en 1933, su obra *Nociones y elementos de Arquitectura*, un libro para uso práctico sobre fundamentos arquitectónicos, teorías y a su vez historia.

Luis Miró Quesada (1914-1994), presentaría su libro *Espacio en el tiempo, la arquitectura como fenómeno cultural*, en 1945, bajo una mirada ética y estética de la arquitectura contemporánea. Esta publicación es “...un auténtico manifiesto que recoge los fundamentos conceptuales y programáticos de la vanguardia del Movimiento Moderno, para su reproducción en la arquitectura peruana.” Se agrega, que “Es un alegato inequívoco contra los historicismos, localismos y todo gesto que no conciba la arquitectura como una expresión impregnada de universalidad y contemporaneidad” (LUDEÑA, 2014, p. 11).

A estos teóricos debemos agregar a Emilio Harth-Terré (1899-1983) que, si bien es considerado como uno de los arquitectos del *período fundacional del pensamiento teórico* de la arquitectura peruana, no ha sido valorado en la magnitud que se merece.

Aparte de los innumerables ensayos sobre distintos rubros de cultura, arte, arquitectura y urbanismo, su obra *Formas estéticas* encierra toda una teoría acorde con el Movimiento Moderno. Este libro, si bien fue publicado en los anales de su existencia, 1976, es un compendio

de diversos ensayos, escritos durante parte de su vida, especialmente como profesor en universidades e institutos, sobre su pensamiento ético y estético, en consonancia con el pensamiento contemporáneo, internacional.

En el Perú del siglo XX, existe un sendero de la arquitectura peruana, que se desplaza desde una visión de lo propio y particular, a una mirada relacionada a lo universal, y que entre 1900 y 1930, se manifestó por el art nouveau, por la restauración nacionalista y por el art déco. La restauración nacionalista se expresó "...a través del neocolonial, lo que algunos han denominado neoinca (en realidad, indigenismo) y el neoperuano, posible fusión de ambas. Estas corrientes nacionalistas coexistieron y siguieron desarrollos independientes" (MARTUCCELLI, 2017, p. 89).

Los arquitectos peruanos, en su mayoría, diseñaron sus proyectos con estilos variables, de acuerdo a la exigencia de sus clientes; "Difícil encontrar un nombre que englobe todas estas tendencias y esta dispersión de estilos..." (MARTUCCELLI, 2017, p. 87), de esta manera, se desplazaban entre formas modernas, eclécticas, pintoresquistas o académicas. Así, las formas de la arquitectura moderna, se modificaron hasta desprenderse de sus razones y de sus causas originales, para adoptar y mantener aspectos exteriores no esenciales. Las tendencias llamadas peruanistas, "... expresaron, de algún modo, las dinámicas ideológicas y políticas de momento; un intento de oponerse al academicismo, al pintoresquismo y en general a la sujeción de lo foráneo que ellas conllevaban" (COSME, 2015, p. 168).

El Neo inca se sostenía en la búsqueda y aplicación de elementos arquitectónicos del pasado prehispánico, para la valoración de su arquitectura. Esta tendencia abarca, también, formas e ideas, inclusive, anteriores al incanato. Un ejemplo fue el Museo de la Cultura Peruana de E. J. Malachowski, en 1924.

El Neo peruano buscó una simbiosis de elementos prehispánicos y de origen colonial, como su expresión arquitectónica. Un representante fue Manuel Piqueras Cotoí, arquitecto, urbanista y escultor.

El neocolonial fue un estilo que basó sus principios en elementos arquitectónicos de la etapa colonial peruana. "...es considerado como el primer estilo original surgido en el país desde la colonia y la era republicana" (MARTUCCELLI, 2017, p. 95).

El punto de partida, en la segunda década del siglo XX es del Palacio Arzobispal de Lima, de Ricardo de Jaxa Malachowski y Claudio Sahut. Martuccelli selecciona a nuestros arquitectos de diseños neocolonial, en tres grupos: el primero, conformado por Rafael Marquina, con la Estación de Desamparados, "...con el uso de modernos al interior y estilo historicista en su fachada" (MARTUCCELLI, 2017, p. 95). Además de Claudio Sahut y Ricardo Malachowski.

La segunda generación integrada por Héctor Velarde, Emilio Harth-Terré, José Álvarez Calderón, Carlos Morales Macchiavello, Ing. Augusto Benavides y Manuel Piqueras Cotoí (escultor). Y la tercera generación, conformada por Enrique Seoane y Alejandro Alva Manfredi.

"Todos ellos tienen una producción muy variada, de pronto saltando de un estilo a otro. Pero, en todos, habría esa inquietud por definir la arquitectura que correspondería a la identidad histórica del Perú, mayoritariamente neocolonial..." (MARTUCCELLI, 2017, p. 95).

En el Perú, en la región andina, se mantuvo una prolongación del neocolonial y del pintoresquismo, postergando su inserción a las nuevas corrientes, hasta avanzada la segunda mitad del XX.

En las primeras décadas del siglo pasado, si bien se construyeron edificios públicos y privados, se desarrolló una red vial para la expansión de la ciudad, más allá de su centro. Entre 1920 y 1930, se inicia un crecimiento de la ciudad, "Empieza en esta etapa, de modo acelerado,

la expansión urbana de Lima” (MARTUCCELLI, 2017, p. 79).

Se identificó la vivienda como un objetivo, debido, en parte, a la gran demanda por el desarrollo urbano, y, por otro lado, a los planes de inversión por parte del estado, para enfrentar el problema habitacional. La causa esencial de debió a la necesidad de “... poner en práctica tres de los principales objetivos de su política gubernamental: la centralización política del Estado, el desarrollo de una demanda de consumo básicamente "urbana" para dinamizar la oferta industrial y comercial...” (LUDEÑA, 2002, p. 53).

Es importante señalar, que sí hubo pioneros de la arquitectura moderna en el país, que buscaron cortar con lo pasado, proponiendo proyectos acordes con las nuevas visiones de la modernidad, y más adelante, hacia una arquitectura racionalista. Si bien las edificaciones institucionales, en su mayoría, mantuvo un estilo ecléctico historicista, empezaron a manifestarse tendencias modernas en la arquitectura doméstica. “otras tendencias aparecieron, intentando y proceso ´modernizador´ de Leguía...” y de esta manera, “El escenario arquitectónico se amplió a otras tendencias...” (COSME, 2015, p. 167).

2.3.3.2 Inquietudes y aportes.

A Harth-Terré se le debe la sustitución del término arte colonial, por arte virreinal, por cuanto los ahora países latinoamericanos, nunca fueron colonias, sino provincias y virreinos (LOZOYA, 2013, p. 314).

Favoreció el estilo neo-hispánico y buscó la autenticidad en las restauraciones de los monumentos virreinales. En los estudios realizados por él, demuestra un profundo conocimiento de la arquitectura peruana y española. Considerará que el aporte español en la arquitectura nacional se encuentra en la propia médula del arte virreinal en toda la América Latina.

La uniformidad de nuestra arquitectura pasada se debe a su carácter aluvional, tanto por la que fue traída desde Europa, como la propia, “...cuanto que en el Incanato sobrevino por la acción imperialista. Es la influencia propia de un gobierno que fundió en un solo pueblo docenas de culturas...” (HARTH-TERRÉ, 2013, párr. 27).

Como bien dice Harth-Terré, “Descubrir la belleza en nuestros propios valores es incorporarse a lo telúrico” (HARTH-TERRÉ, 1947, párr. 1).

La arquitectura habla un lenguaje puro y simple y se encuentra en una constante renovación. Si bien, algunos creen en un pasado estático que apila y aglomera, es porque tienen, simplemente, una falsa idea. Además, se debe conocer y saber “... cuanto de común tienen entre sí los viejos estilos arquitectónicos del Perú” (HARTH-TERRÉ, 2013, párr. 26).

El trabajo de Harth-Terré fue versátil y amplio. No sólo como arquitecto, sino también como averiguador, indagando sobre el Perú antiguo, sobre la arquitectura y costumbres del virreinato, y sobre los tiempos modernos, a nivel internacional y peruano.

Siempre estuvo interesado en encontrar una expresión propia de arquitectura moderna local, como manifestación neocolonial, en donde dentro de la modernidad se manifestase de alguna manera, la representación del pasado.

Un perenne e incansable investigador de la historia de la arquitectura peruana y del pensamiento arquitectónico universal; confiesa que “Hace años que acumulo y sigo acumulando la información histórica. Día a día se descubre algo nuevo... Todo este material está archivado. Es poco lo que falta en mis manos... ¿El tiempo?, espero encontrarlo” (HARTH-TERRÉ, 2013, párr. 30-32).

2.3.3.3 Modernidad y contemporaneidad del pensamiento de la Teoría estética arquitectónica de Emilio Harth-Terré.

Harth-Terré presentó sus modelos de arquitectura peruana, al final del gobierno de Leguía, tiempo en que apareció un crecimiento vertiginoso en la economía de la pequeña y mediana burguesía, y la demanda de viviendas se volvió cada vez más exigente.

Amigo de Héctor Velarde, trabajó con él, en los dibujos de una de sus publicaciones. Además, leyó todos sus libros, he hizo anotaciones sobre sus observaciones en las mismas páginas, de manera que se mostró siempre como un investigador serio y correcto.

Fue muy crítico con las primeras manifestaciones del Movimiento Moderno en el Perú, asumidas por la Agrupación Espacio (1947-1955) en los años 50, cuando ellos adoptaron lineamientos arquitectónicos propuestos por la International Style, basados en los principios de la Bauhaus.

Harth-Terré los acusó de tener una ‘miopía histórica’, por pretender presentar planteamientos modernos con un atraso de 20 años. Además, explicó, que todas esas ideas ya habían sido expuestas en las Exposiciones Paris en 1925 y en España en 1929. Dijo que, “Mirar la evolución de hoy con sólo unas décadas atrás, es padecer de miopía histórica...” (RODRÍGUEZ, s.f., párr. 2).

Ellos, a su vez, tildaron de ‘copiones’ a los arquitectos que utilizaban estilos pasados en sus proyectos. Harth-Terré respondió que más bien era al revés, porque copiaban lo que los alemanes habían ya señalado en 1919 en la Bauhaus. Este enfrentamiento, marcó un fuerte distanciamiento entre él y el grupo de arquitectos y de artistas que conformaban esta agrupación (RODRÍGUEZ, s.f., párr. 1). Sin embargo, esta oposición se debió, más que a una diferencia sustancial sobre la nueva visión de la modernidad, a que la agrupación defendió la *‘forma*

escueta’, eliminando todo tipo de decoro. Posición contraria a la de Harth-Terré, quien considera al decoro, como una variable posible para reforzar la arquitectura.

Y así, se corrobora esta afirmación, cuando escribe, “... al nudismo funcional de la arquitectura hemos de ponerle algún acento, que estará mejor dentro de las expresiones de nuestra tradición que de cualquier otra; o que no poner nada...” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 20).

Rodríguez Cobos tilda estos sucesos, entre la Agrupación Espacio y Harth-Terré, como “Uno de los más increíbles e impresionantes retos de la arquitectura moderna: la Universalidad, la forma bella, limpia y simple para todos, se confrontaba entonces en aquel período con uno de los más notables críticos de arte e intelectuales peruanos” (RODRÍGUEZ, s.f., párr. 3-4).

Probablemente, esta disputa le valió el no tener oportunidad de enseñar, antes, en la Universidad Nacional de Ingeniería, y, sólo pudo hacerlo, al final de su vida en el curso de Historia de la Arquitectura Peruana.

Sin embargo, Héctor Velarde asume a esta nueva agrupación con comprensión y hasta cierto punto, con aprobación; los reconoce como una agrupación de gente joven y de vanguardia organizada y explica, que su arquitectura es distinta a la aceptada hasta ese momento, escribe “Es de notar que la riqueza arquitectónica tradicional, en lo que a plásticas indígenas y coloniales se refiere, ha producido, incorporada a las nuevas tendencias y materiales, una arquitectura, en particular residencial, llena de encanto y de carácter propio” (VELARDE, 1956, p. 211).

Si bien, Harth-Terré tuvo sus diferencias con el Grupo Espacio, detenta, a su vez, ciertas coincidencias con Miró Quesada. Es cierto, que ninguno hace mención de las ideas vertidas por el otro en sus respectivas publicaciones.

Pero si se lee lo que escribe Miró Quesada, “Es encarnada esta tendencia formal de las artes, que la arquitectura vuelve a encontrar el sentido de la composición como la manera de

lograr que los diversos elementos componentes formen un todo armónico, constituyan unidad” (MIRÓ, 2014, p. 135).

Evidentemente, se refiere a las formas modernas, a las que Harth-Terré hace crítica desde su propia arquitectura, pero, si sólo se analiza al concepto expuesto, se verá que es el mismo principio que él sostiene. Harth-Terré escribe, “Esta relación...es ya la necesaria armonía y subordinación de unos y otros en una unidad total.... en función de los elementos y partes...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 236).

O, cuando Miró Quesada dice que, “...siempre en toda época ha existido, en ese sentido, una arquitectura utilitaria y funcional; una arquitectura en la que las formas han encontrado su belleza y significado en la adecuación a la función” (MIRÓ, 2014, p. 195).

Se parece mucho a lo que piensa Harth-Terré, cuando afirma la importancia del binomio sencillez-sobriedad, en donde dice que las formas son definidas en esta relación, por ser condición estética. Afirma, además, que “...la sobriedad y la sencillez han sido prédica de los tratadistas del arte, fuesen estos filósofos o arquitectos. Desde remotos tiempos...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 34).

Y complementando esta idea, se agrega lo que vierte, “...la nobleza de la arquitectura en victoria del espíritu dinámico sobre la materia estática; así forma y función se conjugan para un fin activo y eficaz” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 41).

Sobre los elementos adicionales, también parece que existe coincidencia. Miró Quesada propone la arquitectura actual, como escueta, desnuda, como el sintetismo de lo formal, interesada exclusivamente en la belleza de las formas sobrias y simples, en oposición al tiempo de exuberancia decorativa, que destrozaban las formas puras de la arquitectura. Sin embargo, hace una diferencia entre ornamentación y decoración, “La primera es la que, respetando la

estructura y la forma plástica, tiene emoción y lleva la misma finalidad que éstas, y por lo tanto refuerza la creación”. En cambio, la decoración es la que “...deshace aquella y la ahoga en su exuberancia fanfarrona” (MIRÓ, 2014, p. 209).

Una idea parecida escribe Harth-Terré, “Algunos arquitectos han querido aplicar los principios de ciertos ´ismos´ pictóricos en sus adornos y arreglos plásticos; solo han producido aberraciones” (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 26).

Sin embargo, propone el adorno como complemento de la forma, “Poner lo que se necesita y excluir lo que sobra es regla que nos guiará con suficiente seguridad.” Porque, continúa, existe “...una expresividad ornamental de las formas constructivas como la hay de los materiales que se emplean en su estructura o para revestimiento; valorarlos no es herir la sencillez (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 49).

Es decir, ambos concuerdan en que el adorno o la ornamentación, son importantes, sólo cuando reafirma la arquitectura y la condenan cuando se exagera su uso, sin justificación formal.

Y, así, probablemente, si se sigue analizando las ideas de ambos arquitectos, se encontrará más coincidencias, a pesar de sus diferencias. Lo que sí es claro, es que sus disimilitudes en cuanto propuestas arquitectónicas son claras; mientras Harth-Terré estuvo dentro de la arquitectura neocolonial, a pesar que introdujo muchos principios modernos, Miró Quesada se mantuvo alineado con las propuestas de Le Corbusier.

Sin embargo, parece que Miró Quesada tiene cierta flexibilidad que sorprende, anota “En nuestra arquitectura hispanoamericana, no obstante, su decorativismo barroco, encontramos también algunos ejemplos de verdadera ornamentación” (MIRÓ, 2014, p. 213).

Una de las exposiciones internacionales más importantes de España, fue la de Sevilla, en 1929, donde Perú participó, y, en donde Mies van der Rohe construyó el pabellón alemán;

propuesta que tuvo gran impacto mundial por su diseño, al presentar nuevas ideas de la modernidad.

Harth-Terré opina sobre las novedosas ideas urbanas de Le Corbusier, a las que las considera interesantes, siempre y cuando hubiese un total respeto al patrimonio. Aprueba el aporte de sus propuestas urbanas y afirma que "...Le Corbusier, encara el problema del desarrollo de ciudades sobre bases de utilitarismo, socialización e higiene, tan interesantes que son dignos de ser conocidos" (HARTH-TERRÉ, 1931, p. 1).

Y, respecto al menosprecio y descuido del valor de la obra del pasado histórico por parte de las autoridades y de los arquitectos y urbanistas que pretenden, que deben desaparecer, escribe, "Es un respeto irónico, sin duda y su actitud- en muchos-, resulta fruto de última hora, aunque en la Carta de Atenas, figura su cuidado" (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 23).

Sobre la propuesta de la casa como la 'máquina para vivir' de Le Corbusier, opina de manera desconfiada, "...creada como 'máquina' es en principio un ideal abstruso, a menos que se le considere en su primera acepción de artificio u organismo para regular la acción de fuerza", es decir, 'simple en su composición y sencilla en su servidumbre' (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 47).

Y, critica directamente la casa de Marsella, como el ejemplo de esta propuesta habitacional corbusiana. Sostiene que uno de sus errores es el de sacrificar los espacios interiores a costa de una volumetría. Porque, los efectos exteriores del edificio deben ser, también, producto de las soluciones funcionales, de distribución y organización.

Pero su crítica va sólo sobre su propuesta de la casa como máquina para habitar, escribe, "... lo que hoy se hace predicando la modernidad de la arquitectura, para hacerla cada vez más, máquina de vivir" (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 18).

Aprecia el trabajo de Le Corbusier, piensa sobre su obra como, "... una experiencia

completa: una ecuación resuelta. Condensa el tiempo intuitivo- su tiempo-en uno a la par externo objetivo. La verdad exterior del objeto -arte- forma dimana de la función, que predicara...”.

(HARTH-TERRÉ, 1976, p. 29).

Sobre la arquitectura moderna tuvo dos miradas diferentes. Una, que estima que, no debe de considerarse como arquitectura aquella que no contiene, ni se ajusta a la apetencia espiritual, escribe, “No calificamos de arquitectura contemporánea la arquitectura fría y rígida de fábrica, del hangar, o la colmena humana...” (RODRÍGUEZ, s.f., p. 2).

Acepta la modernidad, siempre y cuando no se caiga ni en geometrías duras y rígidas, con el abuso del concreto visto; y así lo menciona, “Y sobrevino el modernismo bávaro con geometrías duras y rígidas, en contraste con lo que se esfumaba en curvas en el aire.” Tampoco se debe caer en el maquinismo, “Y pronto las ‘máquinas de vivir’ que se aclaman con sus convulsas teorías hominales” (BAUGNIET, s.f., p. 22).

Porque en ambos casos se aparta la arquitectura de lo romántico, de lo clásico y del pasado; y sólo se considera que “...la función sea el precepto: dogma. La casa sea instrumento: forma. Y a conveniencias materiales solo se adecua olvidando del hombre cordiales ensueños...” (BAUGNIET, s.f., pp. 22-23).

Sin embargo, no es adverso a la modernidad, afirma que “Esto no es siempre, ni con todo...cierto. Hay buenas modernidades: conforman los conceptos ontológicos y los espirituales”.

Pone como ejemplo de la buena arquitectura racionalista, a la nueva escuela italiana, porque, dice, que mantiene “...el clásico sabor romano del equilibrio monumental; el ideal de los arquitectos racionalistas modernos italianos. No está ligado ni a la máquina en sí, ni a una lógica absoluta que nadie sueña identificar con el Arte” (HARTH-TERRÉ, 1934, p. 2).

Pero, se debe tener ciertas consideraciones al plantear la nueva arquitectura, se tiene que

dar una mirada al arte pasado, para no olvidar lo que queda atrás, “...pongan una mirada atenta en ese pueblo que sacrifica el Arte Antiguo por el Arte Nuevo” (HARTH-TERRÉ, 1934, p. 2). Y hay que ser cuidadoso con las nuevas formas que se formulen, en sus relaciones entre los espacios llenos y los vacíos, entre las masas pesadas y las estructuras livianas, porque se debe de producir, ante todo, una ‘emoción de artista’, y la diferencia entre una obra arquitectónica y una sólo técnica, es la de lograr un equilibrio de volúmenes y de proporción rítmica.

Sostiene que por el movimiento social se procura simplificar la vida, a través de una renovación de los sistemas vitales, y que se debe aprovechar el avance de la ciencia y de la técnica, pero a la vez, se debe hacerlo con cuidado mediante una “...particular gesta de silenciosa y quieta revolución iconoclasta. Tal es la idea primaria; podríamos decir sustancia del pensamiento de modernidad; de aquella apetencia que nos mueve hacia una renovación” (HARTH-TERRÉ, 1960, p. 1).

Harth-Terré, critica a las grandes edificaciones que abusan del adorno, arquitectos que profesaban la modernidad, y criticaban antes, a los que promovían lo excesos decorativos. Y que ellos, los utilizan por intereses financieros, o auge económico o por prestancia política.

Sostiene HARTH-TERRÉ (1934) que, los ciclos de los estilos se renuevan por inquietud, y se va, desde el:

“...dogmático clasicismo, racional ordenado; y el exaltado y profundo barroco, cálido, significativo de nuevas inquietudes que brotan anónimas y oscuras para desahogarse en un estallido churrigueresco o ultrabarroco, de la coagulación materialista en que el racionalismo la sumerge por exceso de academismo y las frías regulaciones de un neoclásico en que termina momificado”. (p. 2)

Sobre Gropius menciona que “...como predica Gropius: terreno, clima y modo de vida

han de conjugarse en unitaria armonía” (HARTH-TERRÉ, 1960, p. 11).

Tiene buena impresión del trabajo de Wright, en su propuesta urbana Broadacre, y que habrá que esperar sus prédicas. Resuelve su propuesta con una geometría cartesiana, con orden, economía y con una sensibilidad artística, ejemplo en el urbanismo estadounidense.

Lo menciona, como uno de los grandes maestros, por “Su capacidad de creación” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 25).

Harth-Terré investigó la teoría ética estética universal, desde los clásicos hasta su tiempo, indagando las ideas expuestas durante las etapas más importantes y significativas de la historia. La madurez de sus propuestas surge de este proceso de exploración, que se va enriqueciendo y elaborando de acuerdo a sus deducciones, basadas en hipótesis de importantes teóricos, cuidadosamente seleccionados, y en sus propias convicciones.

Su interés por la arquitectura peruana lo llevó a estudiar solícitamente, las expresiones estéticas desde los vestigios de las civilizaciones locales, atravesando los períodos significativos, hasta su contemporaneidad. Fue abierto a otras miradas y posiciones, siempre con una actitud crítica, pero, solícito a conocerlas y aprovechar e inferir para sus propias conclusiones.

Siempre aunó el desarrollo peruano con el latinoamericano, en cuanto, las historias de esta parte del continente, sostienen un vínculo importante, y su desarrollo arquitectónico mantiene una visión común. Las corrientes de la arquitectura propia y su disyuntiva con la arquitectura racional, se mantuvo en constante tensión y comprensión.

3. Estructura y Evolución del Pensamiento Estético de E. Harth-Terré sobre la arquitectura

El pilar fundamental y la estructura que conforman el pensamiento estético de Harth-Terré se basa en dos binomios y en un principio universal.

El primer binomio, se constituye por la relación entre la moral y la belleza, el binomio Ética-Estética. El segundo binomio, se configura por dos de los conceptos estéticos universales, el binomio de Sencillez-Sobriedad, y por el otro principio universal, la Unidad, relacionado íntimamente con el binomio mencionado anteriormente.

El primer binomio, ética-estética, contempla, por un lado, a la moral, en todas sus manifestaciones, es decir, en todo lo que este concepto signifique y define. Está basado en el obrar del arquitecto en referencia al respeto a las normas y a su comportamiento como profesional; tanto como proyectista, como en sus intenciones, en todos sus aspectos, desde el inicio del proyecto, hasta la culminación de la obra y en relación a la respuesta de la sociedad. Se encuentra fundamentado en el Bien y en la verdad.

Y, al otro lado del binomio, se ubica la belleza, que se irá manifestando, en la medida en que se haya conseguido una obra correcta, adecuada, al cumplir, de buena manera, con las necesidades solicitadas, es decir, con las cualidades físicas y formales que los usuarios requieren; de esta manera se irá consiguiendo la belleza, en la medida del mejor cumplimiento.

El segundo binomio, se configura por dos de los conceptos estéticos universales, el binomio de Sencillez-Sobriedad. Este binomio se refiere a la interrelación entre la función y la forma. El accionar en una de ellas, afectará de inmediato a la otra. Ambos principios se corresponden y tienen como fin común, el de lograr un producto en donde la belleza se manifieste. Está ligado al binomio anteriormente mencionado, porque, cuando se logra una función adecuada y un planteamiento formal apropiado, se va a corresponder con la ética, en cuanto a sus respuestas morales, al cumplir con el funcionamiento y, a la belleza, en cuanto la sobriedad va a corresponder de buena manera a lo funcional.

El principio universal, la Unidad, está relacionado íntimamente con el binomio

mencionado anteriormente. Este principio se manifestará, cuando función y forma se correspondan perfectamente, es decir, cuando la función defina de buena manera a la forma, y que la forma corresponda adecuadamente a la función, en la medida en que se complementen de buena manera, con buenos resultados. La unidad, se verá más adelante, es una condición sine qua non de la belleza, se define como el producto conformado en perfectas relaciones con sus partes, y en donde su resultado será el de un objeto con sus propias características, y se define como lo *uno*. Pero, además, este principio está aunado al binomio ética-estética, en la medida en que, un objeto debe de ser unitario para alcanzar la belleza, lo que significa que, cumple como producto con los principios éticos y le van a corresponder sus valores estéticos.

3.1 El Binomio Ética-Estética

3.1.1 Estructura del pensamiento de la relación ética-estética.

Harth-Terré, continúa el proceso de construcción de su pensamiento, mediante la exposición y análisis histórico, con la intención de demostrar, cómo es que las ideas y las obras de arte, que fueron creadas con una *finalidad espiritual trascendente*, se hacen manifiestas en las reflexiones y en las formas, impregnadas con connotaciones éticas.

Afirma que, "...la obra de arte en sus grandes etapas ha sido siempre creada con una finalidad espiritual trascendente mediante la búsqueda de la belleza, e intento de cristalizarla en la forma" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 64).

Aparece una etapa del arte, contraria al desarrollo natural que se vino generando desde los clásicos hasta el Renacimiento, y se refiere al barroco. Este estilo nace como continuación del manierismo, y sus principios eran, hasta cierto punto, contrarios a lo que se venía sosteniendo a lo largo del tiempo; exento de *sobriedad* y con manifestaciones de *unidad* algo complejas. Se

llegaba a un estilo que sorprendía la propia conciencia, cuando "...de pronto se torna del hombre en sí a la 'divinidad' en una extraversión de la esfera teológica". Es decir, al barroco, como expresión de esta 'metafísica en la arquitectura' (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 63). En una anotación que hace en su borrador de 'Conferencias de Historia del Arte', para la Universidad de San Martín de Porres, escribe "...frente al abismo de la reacción clásica, que ofrece el barroco, en no sólo su fatiga, sino en su propia exuberancia; es decir cuando el hombre social y su arte, se han apartado de su naturaleza y se han rendido a lo innatural" (HARTH-TERRÉ, 1967, pp. 6-7).

Como reacción al barroco aparece el neoclasicismo, con pensadores como Lessing (1729-1781), A.J.J. Winckelmann (1717-1768), Immanuel Kant (1724-1804) con su romanticismo neoclásico y Hegel (1770-1831), cuyas diferencias y aparentes contradicciones se dan en el plano ontológico.

Winckelmann sostiene, refiriéndose a la belleza, que la verdad es una de sus fundamentos, "...todos vemos y sentimos el efecto, pero en el momento en que se quiere dar una idea clara y general de su esencia, la verdad es una de las que quedan por descubrir" (WINCKELMANN, 2005, p. 239).

La teoría del siglo XVIII, durante el neoclasicismo, consideró la necesidad de consagrar el arte como medio educativo; se sostenía, como remarca Harth-Terré, que una obra de arte debe su interés a su contenido moral y social, "...obligaba a dar a las pinturas una finalidad ética" (PELLICER, 1948, p. 37). Así, por ejemplo, aparece la pintura ética, que se desarrolló fundamentalmente en Francia, y proponía, que "...el arte debía fomentar 'las virtudes y el patriotismo'" (PELLICER, 1948, p. 37).

En cuanto a la arquitectura, surgió una fuerte crítica a los edificios construidos sin orden, sobrecargados de absurdas decoraciones, grotescas y exuberantes, lo que se consideraba como un

efecto negativo para la mentalidad del pueblo. Por estas razones se sustenta que con “Este renacimiento de las nociones platónicas expresa el recuerdo que tenían los Iluminados de la educación en un tiempo en que el poder de las iglesias declinaba” (HONOUR, 2015, p. 102).

Con Kant, se promueve un acto dinámico- dialéctico en el observador, con la finalidad de resarcir un deseo o fomentar una idea. Por cuanto, como menciona Harth-Terré, ‘ hace de la belleza un objeto intuitivo’, al asir algo sensible en el tiempo o en el espacio, y en donde participa la conciencia del espectador. Por ende, lo ético se encuentra explícito dentro de la filosofía de Kant, al producirse una concordancia entre emoción y razón. Harth-Terré sostiene que, para Kant, con una nueva visión hacia lo social, la idea de la moral se redujo a la idea de la personalidad, eje del mundo ético respecto a la idea de la humanidad. “La noción de lo ético está ya consiguientemente explícita, y conseguida, pues hay en la doctrina filosófica idealista de Kant una relación entre emoción y razón” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 63).

A diferencia de Kant, Hegel reflexiona sobre la obra de arte como resultado del esfuerzo del trabajo del artista, y, es para ser apreciada por el observador. Además, considera que la finalidad de la obra estará en su propia creación. Harth-Terré escribe que “Hegel raciocina acerca de la obra de arte como producto del esfuerzo creada para los sentidos del hombre y que en sí misma tiene su fin” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 63-64).

Como sostiene Harth-Terré, “La aparente contradicción temática entre Kant y Hegel se conjuga, a la postre, en un plano ontológico” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 64). Porque, bajo su óptica, son dos maneras de ver la ética y la estética, con dos caminos distintos que se complementan para la creación del objeto, dos relaciones entre conceptos de un dominio, pero de distinta área del conocimiento, del ser y de sus propiedades trascendentales.

Así lo hace ver Harth-Terré cuando escribe, mirando a Kant, “La emoción hecha pasión

se traduce en la idea fija, y agudiza el instinto de la expresión creativa...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

Y, cuando observa la propuesta de Hegel, escribe, “La causa es un fin...en la obra creada por el hombre, usando los atributos que la divinidad le proporciona...” O, cuando anota “...la belleza...aquella que, como confiesa, ‘le permitiría satisfacer el deseo de contemplar la hermosura que sólo y con una simple mirada puede verse...” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 115-117).

Harth-Terré subraya, en el libro de E. Meumann (1862-1915), *Introducción a la estética actual*, una disquisición de Goffried Semper (1803-1879), quien intenta explicar las causas primigenias de las obras de arte, sostiene que, por medio del estudio comparado, “... cree encontrar a la par el origen de las formas en el fin útil y en otros fines secundarios...” (MEUMANN, 1946, p. 41), entre los que se encuentran las características: de vida, económicas, culturales, climatológicas y las condiciones en los pueblos donde surgen. Pero, además, hace una anotación en donde afirma, sobre este punto, ‘La estética y la función, en un juego dialéctico’, anota textualmente: ‘similar a lo que sucedió con la cultura Nasca (MEUMANN, 1946, p. 117).

Como diría F. T. Vischer (1807-1887), “...toda aprehensión estética es contemplación *simbólica* de la realidad” (MEUMANN, 1946, p. 53).

Asimismo, Ernest Meumann y Theodore de Lipps (1851-1914), quienes se han dedicado a las investigaciones científicas sobre la estética, sostienen que en la arquitectura se tiende a imprimir un carácter normativo, en donde aparece “...un contenido espiritual que es fuerza abrumadora de las formas abstractas y cuya proyección da lugar a la fusión del hombre con el universo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66).

En el mismo sentido, Hipólito Taine (1828-1893), en uno de sus ensayos, busca explicar

la obra de arte, a través de la raza, el clima y las costumbres; un camino para entender la estética, por el método comparativo- etnológico. Sostiene que “Muchos valores dependen de la opinión individual, o de la colectividad social en grupo dominante, así como de las circunstancias temperamentales en el individuo, creador o espectador” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 90).

De esta manera, la obra de arte está definida por el estado del espíritu y de las costumbres, es decir, siempre se encuentra sometidas condiciones de orden moral. Además, Taine afirma que el hombre debe de ser el referente en nuestro objetivo, en función a direccionar hacía, “Las cosas medidas con el hombre, y no la cosas medidas en el hombre, ya que en verdad nada existe sin él, sin conocer el individuo mismo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 90).

Considera que el orden sociológico y el medio, coadyuvan a determinar el arte, al adquirir características del lugar y de la época. Sostiene, también, que una estética podría ser de observación, es decir, explicar los efectos por las causas, por ende, explicativa; y, también podría ser normativa, es decir, conducirla a encontrar escalas de valor y fundarlas en leyes.

Harth-Terré subraya un pensamiento de E. Grosse, quien considera que “...al Arte en su esencia como fenómeno social: es una actividad más social que individual; hasta el arte de los pueblos primitivos lo considera, por consiguiente, como fenómeno social” (MEUMANN, 1946, p. 123).

Menciona a Edward Von Hartmann (1842-1906) con su obra el *neo-vitalismo*; y a Benedetto Croce (1866-1952) y su tesis sobre ‘conciencia individual’, donde considera fundamental el punto de vista del observador, al estimar una obra de arte; además, de sostener que los filósofos estructuran sus ideas sobre la estética, con matices de orden ontológico y teológico. Afirma, que sus conclusiones pretenden llegar éticamente a la estética de orden filosófico o simplemente del arte, “...descúbrase en ellas este puente de conciencia con la ética,

cuyos efectos vislumbramos en la arquitectura contemporánea” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 90).

Harth-Terré, menciona las ideas de Hermann Cohen (1842-1918), un seguidor del pensamiento de Kant, quien ubica la estética dentro de la cultura, y aúna la noción de consciencia junto con la lógica y la ética.

Por su parte, George Santayana (1863-1952) establece que la experiencia estética nos conduce a una contribución hacia la consolidación social. Acepta que se da una relación firme entre la vida moral y el arte, pero, si bien no existe una dependencia entre ellos, sí están ligados y se compenetran. Harth-Terré remarca un pensamiento de Santayana, quien sostiene que, “La belleza es perfección: los valores estéticos, que priman sobre los valores morales, deben extenderse y difundirse a través de todos los actos de la vida humana, cuya meta es lograr ‘la exigencia estética del bien moral’” (BAYER, 1965, p. 382).

Afirma que “...la experiencia estética nos impulsa a una contribución a la consolidación social” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 65).

James Sully (1842-1923) sostiene que la ciencia de lo bello es considerada como una ciencia normativa. A. Scharzow (1905), afirma que el arte explica al mundo de manera creativa y responde al natural deseo de armonía dentro del hombre, y entre él y el mundo exterior.

Para Emile Otitz (1923) el arte es una exposición de valores que conducen hacia una vivencia de carácter emocional. De la misma manera opina E. Ortiz quien piensa que el arte “... es una exposición de valores que aspira a provocar una experiencia emotiva...” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 65-66).

Charles Lalo (1877-1953), por su parte, nos dice que “...el arte es un valor humano en su aspecto sociológico por ende se producen relaciones ideales y formales respecto al hombre y la sociedad...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66). Asimismo, E. Meumann o T. de Lipps, sostienen

que existe en el arquitecto la decisión de impregnar en la arquitectura, el carácter de obra permanente como ciencia normativa.

Con esta serie de exposiciones de diversos y renombrados pensadores del siglo XX, citados por Harth-Terré, se busca asentar su base teórica sobre la ilación ética-estética. Estas reflexiones citadas, concuerdan en la íntima y necesaria relación entre ambos principios, y se busca, unidos, generar la belleza. Este vínculo y correlación son indispensables y deben ser manifiestos en toda obra de arte, incluida la arquitectura. “Todos ellos renombrados filósofos y estetas de este siglo, coinciden en cuanto a la obra de arte-y a la arquitectura-contiene o debe de contener por obra del maestro, suficientes elementos éticos en su estética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66).

Toda estética tiene, pues, dentro de sí, consideraciones de carácter ético, tal como se estableció desde el propio clasicismo con la tríada platónica, hasta nuestros días. Harth-Terré sostiene que, si bien ha consultado más la palabra del filósofo que la del arquitecto, es porque existen dos órdenes distintos de activos, dentro del campo de la estética. El especulativo, en donde se ubican a los estetas y a los filósofos, y el práctico, en el que se encuentran los arquitectos, quienes son los llamados a materializar con formas y el pensamiento teológico y social.

En una página de su libro *Nociones estéticas* de Charles Lalo, escribe, a puño y letra, “Si la estética es la transformación técnica de la naturaleza para el efecto bello, que provoca nuestros (o los) impulsos de nuestra vida afectiva (emotiva) sensual es. La estética puede llevar a la ética, provocando en esos impulsos, impulsos morales. Comprender la Belleza es vivirla (LALO, 1948, p. 114).

Afirma que la ética se encuentra estructurada por la moral, lo social, el universo y el

hombre, y se expresan en leyes y normas que benefician a los usuarios y al ciudadano en general. Para él, lo *bello* y el *bien* caminan de la mano, uno conlleva al otro, y, es responsabilidad del creador, que se configuren en el binomio ético-estético. Sostiene que este ligamen ha existido per se, desde la primera creación artística.

Este binomio ha sido manifiesto, de manera constante, en el transcurso del tiempo, llegando a la modernidad. Pone de ejemplo a los rascacielos, donde se ha considerado al ser humano, con el respeto a sus necesidades y a sus virtudes cívicas, a fin de, como menciona 'no reducir al ciudadano a una inhumana postura', sino que, por el contrario, se han preocupado en resolver de buena manera, la solución de sus condiciones de hábitat.

Además, acota, que la belleza es considerada como una obra ética, aunándosele la *conveniencia* y la *utilidad*, que también suman para un fin ético, "Y así, las letras de unos y obras de otros son bastante para justificar y propugnar el orden ético en las formas estéticas de la arquitectura..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 67).

Sostiene que, a pesar, que no se puede afirmar que todos los artistas y arquitectos pretendieron, conscientemente, considerar estos conceptos en sus obras, estos se han manifestado, muchas veces, más allá de la propia voluntad, "...lo que está en el ambiente se sorbe tácitamente; aun involuntariamente..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 64), es decir, se sobreentiende que estos principios se aplicaron por antonomasia.

Es más, si se pudieran estudiar las formas desde el denominador social, sería evidente que existen, claramente, los propósitos educativos y morales en la arquitectura, tanto por que esta pueda inducirlos a su contemplación o porque infiere por su propia utilización o usufructo.

Esta variedad de los criterios y significados éticos dentro en las obras arquitectónicas, se expresan de alguna manera, no siempre bajo el mismo ángulo, pero sí, con la misma finalidad

ética. La intención de Harth-Terré es la establecer una teoría donde el *bien* pueda perfectamente concordar con los propósitos de la belleza. Que estos propósitos se expresen en el campo ético, por medio de una arquitectura que busque el *bien* común e individual, y cuyas soluciones permitan este objetivo.

Considera que el binomio ético-estético se aduce, también, cuando se logra la materialidad de salud y de bienestar, mediante obras dignas y nobles. Porque la exteriorización de lo humano, de su vivencia diaria y de sus necesidades, si están realizadas de manera digna y segura por la arquitectura, lo ético se ve expresado en dichas construcciones. “Aún en la simple materialidad de la salud y del bienestar con una construcción digna y noble, ya radican los elementos del binomio ético-estético” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 65).

La ética para él, aparece en cualquier propuesta arquitectónica que contemple la tranquilidad física y moral, en soluciones que consideren al ser humano para lograr su comodidad y conveniencia, su salud, su educación y sus creencias espirituales, entre otras. Todo ello conduce al campo que conforma el *bien* individual y común, y es condición para lograr la belleza, por ser complemento de ella.

Considera que la arquitectura debe corresponderse con fines colectivos, debe tener una visión de respuestas sociales, aún, considerando que ya el materialismo conlleva a esos valores sociales. Hace un análisis de las ideas de sus contemporáneos, con el fin de demostrar que, a través de toda la historia del pensamiento, el nexo entre la ética y la estética se ha mantenido vivo.

Afirma, que, en toda obra de arte, incluida la arquitectura, debe revelarse, por intermedio del artista, suficientes elementos éticos, y que estos sean manifiestos como “bien físico para grupos sociales que representa, o para la satisfacción intelectual del observador” (HARTH-

TERRÉ, 1976, p. 66).

La investigación que realizó Harth-Terré sobre la ética abarcó un vasto abanico. Consideró la labor profesional y la libertad creativa en relación al comportamiento moral del arquitecto. Una muestra más, que comprueba que Harth-Terré mantuvo una visión integral y sólida sobre este principio, una manera de ver la ética, casi, como un comportamiento de vida. Remarca un pensamiento, en el libro de Bayer, quien anota, “Deben de perseguir un ideal y expresar los sentimientos humanos elevados, además de buscar lo bello, lo verdadero y el bien” (BAYER, 1961, p. 380).

Según lo que se ha expuesto se ve que la relación ética – estética se ha mantenido en el tiempo histórico, con sus variantes y puntos de vista, y que concuerdan que, en esencia este vínculo es incólume. Se ha podido conocer que el abanico de significados del principio ético es variado y abarca varias direcciones. “...la historia del arte cumple un vasto propósito social y ético...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 8).

Las más sólidas se refieren a su vínculo, con el *Bien*, en lo *bueno*, en lo conveniente, a la verdad, a lo útil, además del respeto por las normas de conducta moral. Y, a su estrecha conexión con la estética, en el binomio ética-estética.

Este binomio significa que ambos conceptos, no sólo marchan en conjunto, sino que, lo que se haga o se modifique en uno, afectará de manera inmediata al otro. Porque toda manifestación ética es a su vez estética, y toda expresión estética es ética.

Harth-Terré hizo un profundo estudio sobre la contemplación de la belleza, sobre los juicios estéticos en relación al orden moral, y a la esencial influencia de los elementos morales en la estética. Escribió sobre tres aspectos importantes, que se van a incluir en la presente investigación, por ser complementarios al tema que se está tratando, estos son: el arquitecto y la

moral, la ética normativa, libertad y moral.

3.1.2 El arquitecto y la moral.

En general, toda obra arquitectónica mantiene un fin social y técnico, que se desarrolla durante el proceso de diseño hasta la culminación del edificio, y la finalidad, es la de poder lograr con ética y con técnica, la unidad requerida.

La belleza se encuentra en la propia obra ejecutada, y su creación incluye, además del proceso inicial de orden intuitivo-imaginativo, los elementos de orden físico y técnico que el artista debe considerar para su ejecución.

El arte no se encuentra, de ninguna manera, separado, ni de la vida del artista, ni de la colectividad, y, por medio de la obra, alcanzamos conciencia de la realidad, logrando una actitud contemplativa del mundo que nos rodea. Así, pues, lo estético significa una consonancia entre el artista, su *yo*, y el mundo exterior. De tal manera, que la experiencia de la arquitectura corresponde, "... desde la voluntad de la obra, excelente para su prestigio, de experiencia para los que le siguen, de bien físico para los grupos sociales que representa, o para la satisfacción intelectual del observador" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66).

Es evidente que el arquitecto busca imprimir en su obra su propio carácter, su propio sello, con el fin de conseguir una obra permanente, pero, además, debe de considerar que la arquitectura, en cuanto ciencia, debe de tomar en cuenta una serie de preceptos y leyes con contenido social y moral que la rigen.

Harth-Terré advierte que no es posible prescindir de lo ético en la arquitectura, por cuanto sería reducirla a un *simple instrumento, mecánico y material*. Aunque, sostiene, que aún, si así lo fuere, todo instrumento tiene un cometido en la vida social, y la arquitectura detenta una obligación en beneficio de la comunidad. Dado, que "El alma del artista se proyecta en su

obra...”, y que esta fuerza espiritual, este aliento que nace del alma, “...no puede desligarse de los sentimientos dominantes de la colectividad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 5).

En parte, porque existen obligaciones y condiciones imperativas, entre ellas, contractuales, sociales y económicas. Sostiene que la estética arquitectónica contiene diversos elementos de carácter ético, la arquitectura “...con su lenguaje de formas, desde su creación hasta su función y uso, es factor propedéutico, educativo, de cultura, y consiguientemente trascendentalmente ética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66).

Harth-Terré concuerda, tanto con T. Lipps, como con E. Meumann, en que la arquitectura, desde la decisión de realizar la obra, en todo su proceso durante su desarrollo, hasta la satisfacción de los usuarios y de los observadores, aparecen innumerables manifestaciones de carácter ético, que pueden ser consideradas dentro del aspecto estético. Porque la arquitectura comprende determinados “...elementos éticos en su estética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66).

Sostiene que es posible que, a veces, exista confusión entre el concepto estético y el concepto ético. Pero, se debe estar conscientes que toda acción humana se considera dentro una finalidad decorosa, pero, sin dejar de lado su reconocimiento en que el hombre es un ser moral. Y, piensa que, el placer estético, se ubica a la par del querer y el obrar morales.

El proceso de creación nace de un fundamento inicial, intuitivo, que motiva en la imaginación, la forma o figura, la que, mediante el raciocinio, sumado a la experiencia, la concluye en una *cosa* creada. De esta manera, la ética y la técnica participan en un juego dialéctico en nuestra conciencia por medio de un ‘yo moral’ y un ‘yo estético’, con la aplicación de valores dogmáticos y de preceptos. “A la coerción ética concurren positivamente los llamados *sentimientos del alma*. Se identifican éstos en el ‘YO moral’ y en el ‘YO estético’ que pertenecen al grupo dinámico de la ética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 79).

El arte se manifiesta a través del protagonista, por medio de sus sentimientos, que provocan y producen respuestas de índole moral. “Cuando el arquitecto proyecta, proyecta no sólo con una idea presente –útil- sino con una idea trascendente- futura” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 31).

Inicia el proceso mediante el fenómeno intuitivo-imaginativo, partiendo de la idea hasta la consecución de una primera imagen, que sufrirá un proceso de maduración y desarrollo, hasta lograr la imagen definitiva. “...hemos situado la intuición y la imaginación como dos hogares de acción de la Idea en la inteligencia del creador” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 83). Afirma que, en el proceso de creación de toda obra arquitectónica, no son suficientes la intuición y la imaginación; se requiere, además, factores adicionales que resultan fundamentales para la unidad total de la *cosa*. Se refiere a su función social y/o moral y a su función técnica. “La obra de arquitectura por su carácter social y técnico (social en sus fines, técnico en sus estructuras formales) y por su relación con las fuerzas naturales, reclama atención esmerada para ser puesta en el espacio...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 75).

Toda arquitectura tiene un fin social y un fin técnico, en referencia al uso y destino del edificio, y en referencias a su emplazamiento y a su construcción. Es así, que pretende lograr con la ética, y con la técnica la unidad necesaria con “... la ‘presión’ que actúa en este estadio de la tarea para conseguir con la ética y la técnica la unidad que reclama para sí” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 75). Además, al objeto creado se le puede considerar como un medio de comunicación cultural, es decir, una transmisión de los valores éticos, sean estos teológicos, sociales o culturales, que puedan dar a conocer, de manera estética, las formas y la grandeza del mundo cultural al que pertenece.

Se sabe que, dentro del mundo estético, existe una variedad de valores y todo valor es, de

alguna manera, un factor ético; es evidente que la objetividad, no exceptúa la subjetividad del placer estético.

El decoro es inmanente al arte y a la cultura, y el artífice, es parte de este movimiento cultural, entonces debe transmitir sus conceptos morales a su propia creación. Y, en toda obra de arte, considerada la arquitectura, debe de incluirse, por parte del artista, los necesarios elementos éticos para definir su estética. Así, la ética profesional se desarrollará mediante valores dogmáticos y la técnica profesional con los valores pragmáticos, de acción y de utilidad.

Harth-Terré escribe que con la utilidad se entiende, además de otras funciones, a la técnica, como sistema organizador, a la economía y a la función, sostiene que la utilidad "...por la técnica, recibe la organización" (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 28).

Los sentimientos profundos se identifican con la moral y con lo estético, ellos corresponden al grupo de la ética, en cambio, las aptitudes de la razón que se conducen por medio del *yo lógico* y el *yo crítico* pertenecen a los valores pragmáticos. Estos elementos de conciencia pertenecientes al creador de la obra, reflexionan en su cada yo, para dictaminar los procesos morales y éticos, además de los de la razón lógica y crítica.

Así, Harth-Terré asigna los valores de superación y de fidelidad para el *yo moral*, entendidos como lealtad respecto a la sociedad y puntualidad en las ejecuciones encargadas; situaciones que corresponden a la ética y al comportamiento del orden moral. Y, a la perfección y a la grandeza para el *yo estético*, que además involucra a las aptitudes de la razón, de lo bueno y de lo útil; refiriéndose también, a lo que está bien realizado desde el punto de vista técnico; y a lo útil, le agrega el concepto como fin social de utilidad (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 78-79).

No existe diferencia entre el carácter utilitario de la arquitectura y el carácter estético, y el carácter no es otra cosa que la conveniencia, y ambos están al servicio social. Pero, a la vez, la

moral es fundamentalmente estética en el sentido más profundo de la idea, la idea del deber. El arte debe aunarse a lo bueno, porque, al lado de lo moral, se encuentra la ética y el goce estético, “...el arquitecto ‘quiere enseñar’ no sólo lo que es útil, sino que es ejemplarmente bueno- y que por consiguiente es modelo.” (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 31).

C. Lalo, minimiza la norma estética a una técnica asignada por la actividad social, conlleva al arte social a una simple técnica científica. Sin embargo, como sostiene Harth-Terré, Charles Lalo, establece que el arte es un valor humano, y, por ende, existe concomitancia entre los vínculos del artista y su entorno social. “...el arte es un valor humano en su aspecto sociológico, y por consiguiente establece relaciones ideales y formales entre el hombre y su sociedad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66).

Una propuesta diferente e interesante la realiza Bergson, cuando establece dos formas de moral. La primera, es la que respeta las normas sociales impuestas, aquella que interpreta el aspecto estático de la sociedad. Y, la otra, de aspecto dinámico, que se extiende a toda la humanidad, y representa al progreso, al *élan vital*. “Esta forma superior se produce como la creación estética; porque la invención moral se realiza como la producción artística; es, en una palabra, una forma estética de la moral, cuyo valor es completamente subjetivo; presupone el genio moral creador” (DEUSTUA, 1932, p. 106).

Luckacs, visualiza al artista a través de la doctrina marxista, como un armonizador de la vida y del arte, desde el inicio, durante el desarrollo y en la conclusión de su obra, donde en su expresión final se manifiesta este carácter; por cuanto, es indispensable que, en la *cosa*, se visualice la estrecha relación de armonía y medida, como exteriorización del vínculo entre el artista y la sociedad, “...en la armonía de su colaboración estética con el mundo exterior, y su armonía de consumo con la sociedad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 97).

Para Luckacs, si el artista logra este cometido y mantiene su compromiso entre su obra y la sociedad, podrá "...tener la personalidad tal en que la belleza, verdad y medida fluyan de él a la obra misma. Y por ella al contemplador o disfrutante de ella, como por ejemplo con la arquitectura" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 99).

Se podría determinar que las relaciones entre la estética y la moral, presentados por Harth-Terré, concluyen en que el arte, como manifestación estética, es un acto relacionado a la moral, en el sentido de coacción del deber, como el *querer social*, de utilidad, pero que, además, trasciende a una forma superior, producto de una creación estética, una forma estética de la moral, que busca el progreso, la evolución del *élan vital*. "...pues si la obra arquitectónica es fruto de su arte, también su obra es exigencia de la sociedad en la que actúa..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 53).

Escribe que cuando el arquitecto propone su trabajo, lo hace, no únicamente como respuesta a una idea presente y útil, sino a su vez, como una idea trascendente, futura, y la razón es que el arquitecto "... 'quiere enseñar', no sólo que es útil, sino que es ejemplarmente bueno, y que, por arquitecto, y que por consiguiente es modelo. Implícitamente busca así, perpetuidad a su obra" (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 31).

3.1.3 La ética normativa

Además de la estética descriptiva, existe la estética normativa, que es aquella que establece los principios, tanto para el juicio estético, como para las reglas en las producciones de las obras de arte. "...la arquitectura ha de sujetarse a ciertas y determinadas normas por su condición utilitaria y de servicio..." disposiciones que deben de respetarse y acatarse para poder lograr el orden que requiere la belleza. "Su encanto o hermosura emana de un determinado orden

de satisfacer necesidades prácticas” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 235).

Como, por ejemplo, las distancias que hay que respetar, las alturas a considerar y en general, una serie de parámetros que señalan los reglamentos y los planes reguladores. Es decir, para Harth-Terré, la estética regula también, las singularidades y las características de toda obra, tanto arquitectónica, como urbana, incluyendo, además, a la planificación y al ordenamiento.

Sostiene que debe considerarse, en el desarrollo de las ciudades, una socialización urbana, mediante “...la organización económica y social de las ciudades para cumplir el más amplio programa de la ciudad racional, en orden, comodidad, belleza, salud humana, trabajo y progreso” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 12). Agrega, que una ciudad debe de estar bien organizada para manifestar su belleza, planificada para servir al ciudadano y ordenada y estructurada para su buen funcionamiento “...hacer de la ciudad el común denominador de la región; ser organismo completo para su gobierno” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 5).

Escribe que el orden es fundamental en la arquitectura y en el desarrollo urbano, “Subordinar al orden todo desarrollo y cumplir con todo lo que prescribe ese orden, es la más hermosa arquitectura con que puede ornarse la ciudad” (HARTH-TERRÉ, 1935, p. 8). Afirma que con la regularidad se consigue ya un elemento de belleza, y que este debe extenderse a todos los detalles de la arquitectura y de la ciudad.

Otro aspecto que considera en su indagación, es sobre la salud y la higiene; se trata de higiene urbana e higiene social. “En el más alto sentido, la higiene debe aparecer en todos los programas de embellecimiento y desarrollo urbanos” (HARTH-TERRÉ, 1935, p. 2).

Para él es fundamental que el profesional considere el aspecto de la higiene dentro del rubro profesional, como una condición ética-estética. “Con formas, la armonía logrará el artista. Buscando lo simple, el orden y la higiene junto la línea del poder y de la belleza.” Y, agrega la

seguridad dentro de esta labor, “Duración y seguridad en idénticos extremos su contemporánea modernidad exige...” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 100), duración en cuanto al uso de materiales convenientes y seguridad en todos sus aspectos de significación.

En donde el bienestar del individuo y del colectivo sea prioritario, con propuestas formales adecuadas y con una buena disposición de todas sus partes y elementos, *aspecto continente*, estimando los deberes y derechos de los ciudadanos, *libertad de su contenido*.

Sostiene que luego que las normas han sido respetadas y los principios han sido establecidos, y, obtenidas las respuestas y soluciones de los problemas específicos, recién se convierte en arte; parece que la arquitectura abarca más de lo que suponemos, como menciona (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 66).

Afirma que la misión de la arquitectura es la de servir, con el fin de producir un instrumento sencillo y simple, sea cual fuere su finalidad. Piensa que, en lo que a ella respecta, la utilidad y la hermosura deben de ser *bienes vectores*.

La utilidad debe de traspasar su propio fin y lo perfecciona hacia lo espiritual, con el propósito de alcanzar el binomio ético-estético (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 53). Toda obra debe de mantener tres cualidades: la solidez, que responde a su carácter edificado, la conveniencia que corresponde al de su utilidad y la belleza. Harth-Terré sostiene que la solidez, además de real, tiene una eclosión de lo aparente, y que la utilidad permite la idea de orden, que lleva en sí misma; ambas cualidades estarían comprendidas en la búsqueda de la belleza. La apariencia de solidez produce la sensación de equilibrio, de manera instintiva, su regocijo sería producto de una reacción estética, ‘porque es expresión de libertad’.

De la misma forma, la utilidad debe de mantener un vínculo estrecho entre su manifestación arquitectónica y su fin práctico, para que subsista nuestro sentimiento de orden.

Todo lo expuesto está íntimamente vinculado al campo de lo ético, por cuanto la expresión arquitectónica debe ser expresión de su finalidad. Así, pues, las obras artísticas deben de tomar en cuenta dos circunstancias anímicas, que debe considerar el arquitecto, "... y que imperan en el mecanismo de la formación de la cosa cuando imaginación e intuición han llegado a la integración: el raciocinio, fruto de la experiencia; y la emoción, consecuencia del sentimiento estético" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 75). Sentimiento que deviene en una representación sensible e inteligible, de la misma forma que le sucede a una idea o a un recuerdo; es decir, una imagen estética en sí misma. La arquitectura es un perenne elemento de servicio, tanto para el hombre como para la sociedad.

3.1.4 Libertad y moral.

El artista busca en la armonía, su aporte estético al mundo y su aporte al aprecio y contemplación por parte de la sociedad, definiendo su pensamiento como *la armonía en la vida y en el arte*, una relación entre la parte creativa, respecto al entorno social (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 97). Harth-Terré agrega un concepto fundamental para el creador, y es la necesaria permanencia de un estado de libertad durante su proceso productivo.

No es posible, en ninguna obra arquitectónica, prescindir de esta condición, porque es situación esencial para crear la belleza, que, además, se halla unida a la moral, a causa de las normas de la vida social, de su entorno cerrado y estático, y, porque tiene la posibilidad de extenderse a la humanidad, elevándose sobre la coacción social, liberándose por medio de una acción dinámica.

Harth-Terré escribe de puño y letra "Caminaremos con toda libertad, y con conciencia de nuestra vida, y de las vidas de quienes nos han precedido, o en nuestro tiempo cumplen con el arte" (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 1). De esta manera, confirma y afirma que la libertad es

inherente a la condición del artista en el proceso de su parte creadora, desde el inicio hasta la conclusión del objeto. “Basándose en la libertad ...el artista podría contribuir a resolver ver la ecuación del hombre armonioso...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 102). Lo fundamental en la norma estética es el principio de libertad, que permite el logro del trabajo artístico, así como, lo esencial en la norma moral es la consideración del deber; establecido por las instituciones sociales y por el querer social.

Asevera que el arte, además de ser una expresión de libertad ideal, también es un desarrollo de liberación, o quizá más específicamente, de una liberación, que posibilita asociarla a la moral. Las relaciones entre el arte y la moral, suponen una autonomía del arte respecto a la moral, pero no una independencia. Dado que lo autónomo mantiene sus propias leyes, su propia esfera, pero de ninguna manera sugiere una independencia frente a la moral, por cuanto ambas se influyen mutuamente. “...la libertad. Sin esta no existe diferencia entre el bien y el mal. Sólo ella es capaz de brindarnos la posesión de todo aquello que deseamos...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 104). El valor moral existe y es impuesto a la conciencia en favor de la libertad, y, por medio de leyes y normas se busca fortalecerlo, a fin de lograr que las libertades humanas armonicen. Su valor se encuentra en la ley y en el orden moral, y no en la libertad; pero en caso del orden estético, sucede al revés, es inherente al artista en su libertad creadora, propia de la libertad estética. “Tanto la libertad como la belleza pertenecen al mundo inteligible y no al mundo de los fenómenos...” (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 29).

Las etapas del proceso histórico en su desarrollo, desde que se concibió el vínculo del arte con la cultura, son las siguientes: la primera, cuando predominó la *pantomía*, durante el tiempo en que todo el arte se mantuvo unido a la vida misma. La segunda, en el momento en que aparece la *heteronomía*, cuando el arte sufrió la sujeción por parte de la religión, de la moral o de

la ciencia. Y, por último, aparece la *autonomía*, que ya había surgido, desde el clasicismo griego y en el Renacimiento como práctica, pero recién durante el siglo XVIII se manifestaría su teoría. Aristóteles comprendió la virtud moralizadora del arte, y fueron los estoicos quienes determinaron su fin moral. Y, no sólo como una condición ordenadora de las ideas, sino también, proclamaron el carácter estético esencial que se conseguía por medio de la libertad (DEUSTUA, 1932, p. 88). La libertad es *'el instinto de libre juego'* es el principio creador del arte, es el estado que necesita el artista para poder tener la mente abierta a toda posible inspiración, sin restricciones coactivas, pero íntimamente vinculada al entorno vivencial. Y no se debe olvidar que un artista acrecienta su realidad en la medida que amplía su entorno, y que, toda obra de arquitectura se inspira en el medio social. "La libertad". Esta facultad de ser efectiva y practicada en el ejercicio de las artes, en la síntesis de su empirismo y de su lógica, vínculo entre aquella armonía individual del artista...con su resultante ética..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101). Existen teóricos, como Schopenhauer, quienes orientan su pensamiento estético considerando que el fin del arte es exclusivamente el de liberación. Y otros filósofos, como Hegel, quienes sostienen que con la libertad se abre el camino para el ejercicio de la actividad creadora, en una estrecha relación entre su propia armonía, su propio medio y su economía, lo que permite un resultado ético y una pura emoción estética. "En el hombre armonioso, creador, la alegría de crear es inseparable de esa libertad" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101). Para el arquitecto el goce de la creación artística es inherente a su libertad, que viene a ser enlace entre el ser y su propia existencia. Siendo la arquitectura el mejor medio para la realización de este hombre armonioso, quien persigue lograr, a su vez, un arte armonioso. "...la libertad no es todo dentro de esta armonía venturosa que a manera de una entelequia se traduzca luego en la obra de arte" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101). Como escribe Harth-Terré, "Toda nuestra vida espiritual

reside en la formación de nuestra personalidad, que sólo resulta posible mediante la conquista y el uso de nuestra libertad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101).

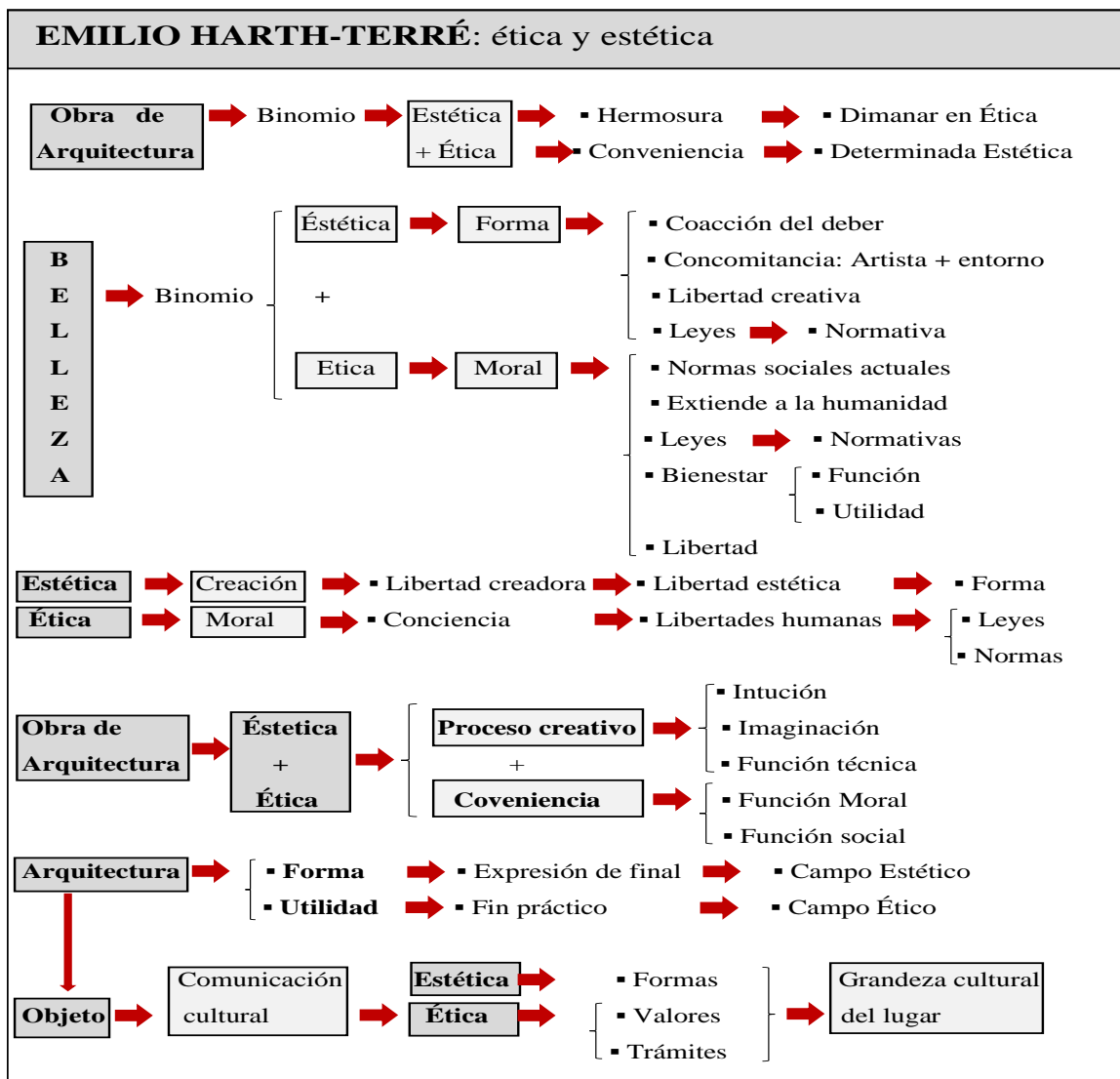
Otro aspecto del principio de libertad, se refiere, ya no al proceso creativo del autor, sino a la experiencia del observador respecto al objeto, en donde se produce una reacción, cuyo resultado escapa a su propia voluntad. La contemplación estética es liberadora, porque conocemos el objeto como idea platónica, es decir, “En lo que el hombre ha producido se encuentra a sí mismo, no sólo por haberse libertado de la necesidad, sino también por el hecho de su complacencia en la belleza, la adecuación, la forma de sus creaciones” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 104). Así, se ven dos enfoques diferenciados y complementarios del término libertad. Uno, referido a la necesidad fundamental de mantener un estado de libertad, durante el proceso creativo, hasta la culminación de la obra de arte; y el otro, durante la contemplación de la propia obra, como un momento de liberación por parte del observador.

Existe un estrecho vínculo entre el factor de libertad, respecto al sentimiento, al arte y a la moral. La moral es una manera de armonizar y concordar la libertad individual y el orden social, en base a la idea de un orden absoluto, establecido por la sociedad (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 102). Lo social aparece como condicionante a toda creación artística, por cuanto influye en cualquiera de sus resultados y de sus enfoques. Como sostiene Harth-Terré, es necesario que el artista pueda acceder, por medio de su trabajo, al terreno del humanista, ‘entendido éste en su máxima latitud social’. Se trata de una educación en sentido práctico, es decir que, toda obra de arte busca, por un lado, un fin armonioso, y además, un fin social y humano, que deben ser recibidos, aprehendidos y gozados por quienes va dirigido y “...al mismo tiempo que resentir los efectos del orden de la belleza en cuanto ser, existencia y naturaleza; armonía en la ida, y con el arte, la vida social” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101). Afirma que el arquitecto es el heredero de

las formas "...y pese a su necesaria libertad para escoger las formas de su expresión, tampoco escapa, como en la arquitectura, de los compromisos sociales" (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 2). Así como, tampoco se libera de los sentimientos predominantes e influyentes de la sociedad y del entorno en que se desenvuelve. Y, va más allá, cuando escribe que, con libertad se obtiene una modernidad presente, porque es posible el desarrollo y evolución del arte, cuando el artista produce en estado de independencia. Pero además debe mantener su estado de autonomía, afirma que "Lo moderno no es un mito, como muchos lo escriben y predicán. Lo moderno es un presente ansioso, un presente provocado por un espíritu de libertad" (BAUGNIET, s.f., pp. 22-23). Harth-Terré escribe que, "Mientras el arte se produjo con libertad, continuó desarrollado y creando nuevos modelos..." (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 88).

Figura 1

Emilio Harth-Terré: ética y estética: Análisis



Fuente: elaboración propia.

3.2 La sencillez y la sobriedad en arquitectura.

Harth-Terré considera que tanto la *sencillez* como la *sobriedad* son disposiciones fundamentales en toda obra de arquitectura. Estos dos principios deben de ser considerados, con la predisposición y ahínco del artista, para que la obra pueda ser finiquitada con el sello de la

belleza.

Si bien, ninguno de los dos preceptos son la belleza en sí misma, son, sin embargo, requisitos para que esta se genere, debido a que, para que se logre tal condición, se hace fundamental que ambas sean desarrolladas bajo criterios racionales, con mano de artista.

Porque en la *sencillez* está la grandeza y en la *sobriedad* la fuerza de toda obra de arte, incluida la arquitectura. Harth-Terré define este binomio como "...a la sencillez y a la sobriedad como preceptos en la creación arquitectónica: imponerlas en sus obras, afanoso el hombre por la novedad, y por ella con no menos celo artista, lograrla, sellándola con el cuño de la belleza" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 34).

3.2.1 Binomio Sencillez-Sobriedad.

Es conveniente dejar en claro que los términos *sencillez* y *sobriedad* son utilizados por Harth-Terré, para explicar e interpretar los planteamientos de todos los pensadores mencionados durante el presente trabajo, tanto los pretéritos, como los contemporáneos, quienes sólo utilizan los términos, *simple*, *simplicidad* y *funcional* para evidenciar la *sencillez*. Y, emplean lo *neto*, lo *claro*, lo *justo*, lo *puro*, lo *adecuado*, lo *conveniente*, en lugar de la palabra, *sobriedad*. Es importante dilucidar el significado y la procedencia de los principios estéticos que han sido mencionados. Se afirma que el término *sencillez*, se refiere a la manifestación de lo simple, de lo útil y alude a la función, y *sobriedad*, es un concepto que expresa lo necesario, lo justo y lo preciso en una edificación, y se refiere a la forma.

Al parecer, el término *sencillez* podría pertenecer a Alejandro Deustua, quien lo aplica en sus libros, y el de *sobriedad* a Harth-Terré. Sin embargo, tenemos que indicar que Harth-Terré utiliza ambas denominaciones en sus textos, al referirse a los pensamientos de otros filósofos y a los propios.

Además, es necesario indicar, que los términos usados por Harth-Terré, parecen indicar una significación más precisa. Se cree que estos los vocablos utilizados, conceptualizan eficazmente la connotación que se busca transmitir. Así pues, *sencillez*, explica el buen funcionamiento, de manera simple, clara y adecuada de una edificación. Y, *sobriedad*, se refiere a la expresión más sencilla, necesaria y suficiente, de la manifestación arquitectónica. Ambos, son conceptos fundamentales de la belleza. Se considera que la *sencillez* y la *sobriedad* se contextualizan, según las siguientes palabras de R. Arnheim sobre simplicidad, “Cuanto menor sea la cantidad de información que se requiere para definir una organización dada en comparación con las restantes alternativas, más probable es que la figura sea así percibida” (ARNHEIM, 2013, p. 72). Harth-Terré dilucida que, si algunos consideran *sobriedad* y *sencillez* como definiciones sinónimas, será para otras cosas, pero no así para la arquitectura, porque estas pueden distinguirse en ‘alcance y concepto de formal metáfora’ (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 37). Para él, ambos conceptos generan un binomio fundamental, de dos principios diferentes, pero a la vez concurrentes, que, juntos, buscan asociarse con un solo objetivo establecido, el logro de la belleza (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 37).

La *sencillez* es lo que no tiene engaño, porque la naturaleza se revela con simplicidad. Es el sello de la verdad y de esa manera se debe entender, con el mismo significado para la arquitectura, como signo de veracidad. Se define como lo opuesto a lo complejo, es decir, a la búsqueda de la *unidad* por medio de la calidad, lo que él denomina la ‘singularidad en calidad’.

Porque “...el hombre disfrutará de la síntesis esencial de lo natural orgánico y de la organización de la naturaleza: la sencillez. La naturaleza se gobierna por el principio de la sencillez” (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 30). Cuando se discurre sobre la *sencillez* en arquitectura, se habla de su perfección saludable y su aplicación se debe ajustar a las necesidades de los

habitantes, proporcionándoles una vida segura, libre y eficiente. Cuando se trata de *sobriedad* en arquitectura, se está versando sobre su pulcritud, su pureza y su claridad artística, en ella se destacará la nobleza de la obra ‘en victoria del espíritu dinámico sobre la materia estática’. De esta manera, armonizan función y forma, con un fin activo y eficaz.

Harth-Terré escribe que “La sencillez es lo que no tiene artificio. La naturaleza quiere sencillez”. Y, al otro extremo del binomio, “...la sobriedad es la calidad de lo simple, lo puro y sin composición” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 37).

Con el concepto sencillez, se busca que la obra creada permita a los beneficiarios tener espacios que les aseguren el confort, la pulcritud, la higiene, la funcionalidad adecuada, la seguridad, entre otras condiciones. Se debe pensar que la organización de la *cosa* edificada, debe de responder, de la mejor manera, a las expectativas del usuario, resolviendo las necesidades que corresponden a su hábitat. Y, se busca, al mismo tiempo, una conformación acorde que exprese la *unidad*, con coherencia y con simplicidad.

La *sencillez* debe de entenderse como una manifestación orgánica, que se logra con la mayor simplicidad posible; hacia lo que no adolece de partes estructuradas, a lo que se definiría como una *unidad* en su simplicidad, es un ‘*uno* en su propia unidad’ (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 46). En relación a la arquitectura, se debe proponer una estructura lógica, con relaciones evidentes y sin complicaciones, es decir, fácilmente comprensible, sin necesidad de tortuosas interpretaciones sobre su planteamiento funcional y de distribución, de sus ambientes y de sus espacios. Una organización espacial razonable, de lectura clara, entendible y congruente. Se trata, pues, de facilitar al usuario el usufructo del lugar de existencia, que le posibilite resolver las necesidades de la mejor manera. Se habla, pues, de la parte funcional, que debe de responder a todas las exigencias de vida.

Pero, es importante entender que para Harth-Terré, la *sencillez* y la *sobriedad*, marchan juntas, una complementa a la otra, tienen una conjugación simultánea, que, a pesar que cada una tiene su propia finalidad, cualquier acción que se produzca en uno de estos campos, puede presentar algún efecto en el campo de la otra, ciertamente cuando se refiere a la *cosa* edificada. “...hablar de sobriedad y de sencillez en la creación del arte arquitectural, es quizá un lugar común” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 39).

De esta manera, establece que la forma (*sobriedad*) y la función (*sencillez*) se conjugan para un fin activo y eficaz. Porque existe un vínculo estrecho “...de la función con la forma sobria y sencilla en tanto éstas son en la expresión arquitectónica plástica, expresivas, sin cuya apariencia no se mostrará la belleza” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 40).

A partir de este pensamiento, se puede dilucidar el significado que le da Harth-Terré a cada uno de estos dos principios, y poder ir construyendo la estructura sobre su teoría de la belleza.

Cuando se habla de *sobriedad*, se hace en el sentido de la expresión de *la cosa*, de sus formas, con la finalidad que se perciba con comedimiento, con moderación. Lo que vendría a ser, un rostro que manifieste lo necesario, lo que es, sin adornos fatuos, sin decoración innecesaria, cuyos espacios y volúmenes se revelen con la mayor simplicidad.

Como se mencionó, anteriormente, la *sobriedad* mantiene íntima relación con el *funcionalismo* (sencillez), y se debe, a que las formas son, también, respuestas expresivas de las propuestas de función y de utilidad del objeto. Y, para ello, es necesario estudiar y definir cuáles son todas las actividades indispensables para que el objeto sea útil, de acuerdo a lo proyectado y según el uso establecido (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 50).

De esta manera, se generará un esquema de funciones y de relaciones, entre sí, que se

manifestarán formalmente, contenidas, cada una de ellas, en diferentes espacios, preparados especialmente para que cumplan su cometido. Y, es esta la razón, por la cual, la *sencillez* y la *sobriedad*, mantienen una correspondencia vital, entre sí, por cuanto el desarrollo y la expresión de una, va a afectar necesariamente a la otra.

Estos dos principios de la estética, junto con el de la *unidad*, generarán la revelación formal del *todo*. Este proceso de gestación del *todo*, producto de la participación de los tres conceptos estéticos, conducirá hacia la expresión misma de la belleza, por medio del orden y de la armonía (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 46).

Harth-Terré muestra cómo la belleza se va edificando sobre estos dos principios, permitiendo acceder a ella y comprenderla. Escribe, “Hay así tiempos en los que el hombre anhela la simplificación de sobrecargas; descubre lo complejo y complicado que un manierismo rutinario encadena. Y es en lo primario y elemental que busca la puridad que encarece” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 36).

3.2.2 Relaciones entre función y forma.

Harth-Terré sostiene que el arquitecto debe mantener como propósito, en su trabajo creativo, la *sobriedad* y la *sencillez*, “En meta intelectual y en orden físico: es decir en razón a la belleza y de la comodidad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 40).

Desde un principio, el hombre construyó sus viviendas para protegerse de las inclemencias de la naturaleza, para más adelante, proceder a adornarlas y decorarlas, plasmando su propio carácter. La arquitectura nace de la construcción, pero luego, se va en búsqueda de expresiones propias. Así, de la solución constructiva, se pasa a la solución funcional, de utilidad, para mejorar el propio hábitat, y a la vez, busca plasmar su propia apariencia, con formas y elementos que enriquezcan sus ambientes, en búsqueda de manifestaciones de belleza.

Escribe, que, en el caso de los antiguos, “El objeto de arte creado por el artista es la fijación de la idea-que puede ser verbalizada - pero que el artista plasma en la materia para hacerla permanente” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 43).

Uno de los fines más importante del edilicio es lograr, con orden, una adecuada distribución de los ambientes, considerando la función programada para cada uno de ellos, para así, poder establecer propuestas que regulen y controlen las relaciones entre los usuarios y los espacios.

La arquitectura es el arte que propone y forma espacios para usos determinados; por ende, sus diseños no pueden prescindir de la condición de utilidad, porque es intrínseca en ella y es una de sus razones. “... la arquitectura es el arte que realiza su fin estético y el útil que le caracteriza, valiéndose de formas ópticas, sólidas, no imitativas” (DEUSTUA, 1932, p. 140).

O, como dice Harth-Terré, “...es la suma de necesidades físicas y materiales a la par que fruto de espirituales. Esa transformación es un símbolo concreto de la necesidad elemental, técnica...en busca de lo superior del ser humano: el arte...” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 50-51).
Procede a realizar un análisis sobre el espacio en la arquitectura, y, considera que la determinación final de los espacios interiores, dependerá de la manera en cómo se resuelva la estructura funcional, en relación de las necesidades utilitarias requeridas que deban de cumplirse. Y, cuyas formas finales estarán determinadas considerando ‘como máxima y suprema conveniencia en función de las necesidades sociales y humanas’ (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 7).

Es decir, la expresión de los espacios internos, como consecuencia de la articulación necesaria para su buen funcionamiento, se puede revelar exteriormente, afectando la determinación de las fachadas. Se tendrá, entonces que trabajar, de manera armónica, la consecución de ambas partes, a fin que se logre el diseño integral requerido.

Harth-Terré, hace una advertencia al respecto, afirma que hay que evitar circunscribirse en sólo la parte funcional, descuidando el aspecto formal. Anota, “Las tendencias actuales de la arquitectura parecen dar sólo más prioridad al espacio interior como necesidad funcional, para que, no sin arte (una forma de arte), se traduzca en la forma exterior” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 8).

Se puede determinar que uno de los aspectos característicos de la *sencillez*, se refiere a lo funcional, es decir, a que los espacios y sus conectores se encuentren muy bien ubicados en relación al conjunto y con fácil acceso; con espacios y disposiciones adecuados para su cometido; con propuestas donde la simplicidad y lo útil primen.

Y, que la función, es decir, la *sencillez*, mantiene una correlación con la *sobriedad*, la forma, en un binomio perfecto, por cuanto la función se manifiesta en expresiones espaciales. Escribe, que un edificio está definido por las acciones que se desarrollan dentro de él; porque toda acción demanda un determinado espacio; pero, además, la correspondencia entre forma y cometido raramente es unívoca (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 52).

La diversidad funcional que tiene un edificio, se mantiene vinculada con los espacios de destino, según la actividad específica y según su necesidad, por esta razón, no solamente es necesario tomar en cuenta los lugares de cada actividad, sino también, la interconexión entre ellos.

Es claro, que las dimensiones y formas de los espacios internos, serán definidas por las funciones que se desarrollan dentro en ellos. “Las funciones no sólo prescriben el tamaño de los espacios, sino también su forma. Por tanto, una topología de los edificios fundamentada en una base funcional no es sólo posible, sino deseable” (NORBERG-SCHULZ, 1998, p. 75).

Se debe agregar, además, que las formas determinadas convenientemente, pueden

mantener un enlace, porque algunas, tienen que estar unidas para el buen funcionamiento. Y lo harán, por medio de una conexión inmediata entre los ambientes requeridos, unión directa, o por intermedio de otros espacios transitorios, conocidos como conectores (escaleras, pasillos, etc.).

El análisis del objeto arquitectónico, se le puede aprehender por medio de una explicación detallada de las partes y de los vínculos que se producen entre ellos. Estos elementos pueden definirse según su contexto y su estructura, sea como cédulas espaciales, como formas-masa o como superficie-límites, que, en su combinación, se constituyen en formas arquitectónicas.

Harth-Terré afirma que existe una correlación entre forma y función, por cuanto ambas, en su proceso de definirse y constituirse, va afectándose una a la otra, escribe, “La función determina la forma: la forma expresa la función” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 15).

Por otro lado, la forma debe permitir que las funciones del edificio puedan cumplirse de manera conveniente y adecuada, porque toda acción necesita su espacio apropiado, según las actividades que se desarrollarán en él. Sin embargo, se debe puntualizar que las fachadas de la edificación, no son sólo el resultado del diseño interno, es mucho más que eso, se necesita conseguir “Sobriedad, equilibrio, gracia estética, son algunos de los muchos valores que el edificio debe mostrar en su exterior...”, y no sólo es la resultante del trabajo del interior, “...también lo agradable externo ha de ser buscado para una indiscutible armonía entre el espacio interior, ordenado y grato, con el exterior que simbolizará la idea de su arquitectura” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 15).

El principio de *sencillez* va más allá. No sólo se refiere a sus características de utilidad, de orden, de claridad y de simplicidad, sino también, tiene un vínculo directo con la belleza, por ello está incluida dentro de los principios de la estética.

Harth-Terré, sostiene que la belleza de la utilidad, es también una belleza de la imaginación. Considera que la arquitectura no solamente exige la belleza de sus partes y de su todo, sino también solicita la belleza que origina la *sencillez*.

La arquitectura, cuando es esencialmente funcional, posee belleza, en tanto está bien y claramente adaptada a sus usos, pero a su vez, es un arte que se manifiesta con el espacio creado, porque "...la construcción es más que un andamio sobre el que se coloca una obra de pura belleza" (DEUSTUA, 1932, p. 142).

Y así lo afirma Harth-Terré, cuando sostiene que la creatividad trabaja por igual para las cosas usuales, como para la belleza funcional, para la belleza de utilidad y para la belleza formal, es el resultado de una creación compleja, que abarca todos los aspectos que intervienen en la propuesta del objeto, es el objeto concluido, como producto de una belleza de la imaginación. "Su belleza emana de un determinado orden de satisfacer necesidades prácticas" (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 55).

La arquitectura nace de una idea, que luego se desarrollará y se transformará en un objeto real, que deberá de cumplir con los fines de uso para los cuales ha sido ejecutado y cuya expresión final deberá originar junto con el *todo*, las satisfacciones requeridas. La arquitectura es el arte de crear espacios, pero tiene además un carácter de lo útil que la distingue y la caracteriza. "...Toda obra concreta debe presentar un carácter de máxima utilidad y ventajas" (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 87).

Toda obra arquitectónica oscila entre estos factores, entre el dominio de la ciencia y el del arte. Debe de haber dos visiones en una obra, como artista y como constructor. Pensando en lo uno, para concebirlo, y practicando lo otro, edificando el objeto para hacerlo real. Como afirma Harth-Terré "...el arquitecto, hombre armonioso en sí por su vocación, su preparación técnica y

su cultura, transmitirá la armonía de su ser a la armonía de su obra” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 97).

Un proceso que empieza con el diseño, en lo abstracto, durante la creación, que incluye forma y función, y que termina con la producción de una *cosa* que debe de corresponder con su finalidad, es decir con su uso y con eficiencia.

Esta visión, delimita al constructor a lo que le corresponde, a la ciencia, que sería la ejecución de un proyecto realizado por el diseñador, quien es el que determina el planteamiento inicial formal, según las condiciones solicitadas por el interesado. Sin embargo, durante el proceso constructivo se manifiesta su faceta artística, y no sólo por el mismo proceso de ejecución, sino, además, por las diversas expresiones de los elementos que conforman la propia edificación y que se expresan en las diferentes áreas del edificio; lo que despertará emociones en el espectador.

Harth-Terré sostiene que el arquitecto puede conseguir la hermosura por medio de composiciones simples y airoas y puede lograr la *simplicidad* de su construcción, si se empeña en ello. Sostiene que la *sencillez* es lo que denomina ‘el sello de la verdad’, aquello que no tiene ‘artificio’, la *sencillez* se da en la función. “La sobriedad y la sencillez están implícitas en esa complejidad del mundo actual con su tecnología y su ciencia. Cosa es descubrirlas, aplicarlas, vivirlas...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 51).

Estos dos principios estéticos, que deben estar presentes en toda obra arquitectónica, son expresados en su ensayo poético, ‘Coloquio de cuatro Entes y un Eco’, discurre, “El arquitecto ajuiciado, el que adueña maestría, utilidad con belleza ha de conjugar señero. Si; en verdad, es la arquitectura arte de conquistar espacios, que el artista al crearlo por sentimiento estético, luego en su contenido conquistará el tiempo. Solo así con dual categoría es la arquitectura arte de

experiencia y arte de expresiones colectivas” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 105).

Harth-Terré maneja los dos principios estéticos, *sobriedad* y *sencillez* de manera conjunta, y no es casual hacerlo, su propósito es considerar que ambos deben de trabajar y actuar al unísono, en conjunción.

Con *sobriedad* se refiere a la apariencia del edificio, en donde se pretende una expresión lo más simple posible, buscando una discreta decoración, que se acomode al carácter de la obra, afín de acentuar su belleza.

Escribe que lo bello se muestra sencillo, y que, con su simplicidad se vuelve atractivo y estimulante, “Y esto ha de ser con cualquier regla estética que se funde en la necesidad y en la conveniencia a la naturaleza humana en su más simples y elementales reacciones propedéuticas (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 234).

Otro de los aspectos que abarca este concepto, se refiere a la simplicidad formal, en la medida en que la arquitectura es el arte de la composición y de los conjuntos de formas y espacios.

Existe una relación entre la propuesta interna del edificio respecto a la expresión externa, porque ambas presencias son vinculantes; es por ello que el resultado de una afecta a la otra.

Así lo sostiene Harth-Terré, cuando escribe que, “... la arquitectura es *ín* y *éx*; porque adentro sirve materialmente y afuera espiritualmente;...la arquitectura tiene los dos aspectos de lo utilitario y de lo suntuario: sirve de vivienda y de adorno, y uno sin el otro no podrían materialmente existir...” (HARTH-TERRÉ, 1947, pp. 13-14), porque en toda obra arquitectónica participan los dos principios en un binomio, en donde ambos trabajan juntos, lo que se realiza en uno afecta inmediatamente al otro. Por un lado, las formas deben responder a la utilidad, y luego, a la conveniencia, que es la que origina el carácter del edificio, y, por ende, ambas originan

belleza.

La solidez viene a ser resultado de las propuestas estructurales y su cualidad de belleza se obtiene por el sentimiento del equilibrio logrado, como respuesta de su consonancia con el material y con su ritmo estático, del pensante. “Que lo bello no es intrínseco a la materia: es el trabajo del hombre sobre ella; su dominio y torcimiento a su intelecto; forzamiento a un propósito externo” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 21).

Por otro lado, se debe considerar las propuestas concebidas por el arquitecto, con la finalidad de impresionar al espectador. “Que la materia por si no dará esencias si la forma no es creada por artista egregio. Solo así, ella y la forma lograron lo bello en íntima y armónica unidad con un genio” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 21).

No se debe olvidar que la arquitectura debe manifestarse, en todo momento, en su simplicidad y en su *sencillez*, con su economía y su armonía plástica,

“Sobriedad en la forma y sencillez en la función serán siempre desde ayer hasta las incertidumbres de mañana la más sólida y firme cimentación sobre las que nuestras obras de arquitectura sean obras para el hombre, es decir verdaderas obras de arquitectura” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 52).

Otro enfoque sobre el principio de *sobriedad*, se relaciona a la aplicación del adorno, como un elemento necesario, en la medida, en que este, quede justificado por la arquitectura.

Esta visión sobre la decoración ‘en y dentro’ del edificio, parece ser aceptada por varios arquitectos, entre ellos Harth-Terré, quienes consideran que contribuye a enriquecer y a afirmar la expresión de la propia edificación. Además, estiman que no se contrapone con la *sobriedad*, que debe de mantener toda obra, sino, más bien, la complementa.

El acento es importante en la manifestación del objeto, y cuyo uso puede justificarse

cuando, sin exceso, le da carácter al edificio, como “...un trasunto, que, como el perfume o la luz, son impalpables pero sensibles a la delicadeza del buen gusto y al sentimiento estético” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 18).

El elemento decorativo se permite sólo para dar realce, sin atentar contra la forma o la función. Se le debe de considerar como un ingrediente que coadyuve a enriquecer su aspecto arquitectural. Es evidente que al proponer estos aditivos se les debe conceptualizar con la totalidad, y, sin recurrir al pasado histórico o a la arqueología, porque no es lo adecuado revivir lo pretérito, sino debe resurgir de fuentes puras, de adornos honestos y de dimensiones adecuadas y humanas, y, como lo anota Harth-Terré, que sea ‘la esencia misma de esa fuerza cósmica, o tradicional’. “...quienes creen que tomar de aquí o de acullá aquellos adornos y motivos que exornaron los monumentos de los siglos pretéritos, y los barajan sobre sus fachadas, han encaminado su arte a la solución definitiva, están cometiendo el error más grave” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 19). Y, esto se debe a la ausencia de principios y al desconocimiento de lo que es la estética.

Reflexiona sobre los principios de la composición, y sostiene que son inmutables, especialmente en arquitectura. Justifica de manera clara, las fachadas edificadas a inicios del siglo XIX, las que estuvieron despojadas de las decoraciones exageradas del siglo anterior, mostrando ‘un espíritu de reacción’ firme y frontal, en contra del abuso excesivo de su ornamento.

Este rechazo trajo consigo una abstracción lograda en su nueva propuesta, por su elegancia y por su sobriedad, y, dice, que su simplicidad manifiesta no es por falta de imaginación, sino por su espíritu de resistencia. Pero, a su vez, critica la ausencia de elementos, cuando se busca el otro extremo, el nudismo frío e insensible, afirma que “...aún pretendan

hacémoslo creer quienes se extreman en el ´nudismo´ de una máquina de vivir o en un ´funcionalismo´ que no pueda escapar de la simplicidad y orden de los propios materiales empleados” (HARTH-TERRÉ, 1947, pp. 13-14).

Ratifica que el adecuado uso del adorno queda acreditado, mientras no se caiga en exageraciones, y que, cuando se propone como elemento que complemente la arquitectura, entonces será permanente. Dice que, “Recuerde que al querer conquistar con adornos la belleza pronto esto si no asienta en justa medida caducará su presencia; que pronto envejecen y muda el entusiasmo que por ellos se sintiera” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 105).

Diversos pensadores, incluido él, sostienen que el adorno debe, únicamente, utilizarse como elemento expresivo de la propia arquitectura; en tanto, penetre en la obra para brotar de ella misma. “El adorno, que está íntimamente soldado al fondo, que forma cuerpo con él, eso solo da la vida y el encanto. El adorno constituye un complemento, no una forma general” (DEUSTUA, 1932, p. 180).

Es factible, caer con facilidad y peligro, en los dos extremos posibles, en la exageración del uso abusivo de los elementos decorativos, como en el pasado, o, en la exageración no sustentada de determinado nudismo, como en la etapa moderna, cayendo en expresiones superficiales, sosas e insulsas, por no entender la profundidad de los conceptos de *sobriedad* y de *simplicidad*, “...con cuya yunta-insisto- puede crearse un verdadero arte arquitectónico. Uno sin artificio, que sea la pulcra expresión contemporánea” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 41).

Y, comparando la etapa moderna con la barroca, escribe, “Más trabajo les costó desnudar sus fachadas que cubrirlas de superfluos adornos” (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 266).

En determinadas ocasiones , se utiliza en grandes construcciones modernas, de diverso uso y distinto fin, exagerada cantidad de adornos y formas arquitectónicas de estilos pasados,

para mostrar un auge económico, como ‘coquetería de riqueza’, y de esta forma surgen ‘los estilos más relamidos, más exuberantes y barrocos’, “...para desahogarse en un estallido churriguerezco o ultrabarroco, de la coagulación materialista en que el racionalismo la sumerge por exceso de academismo y las frías regulaciones de un neoclásico en que termina momificado” (HARTH-TERRÉ, 1960, p. 7).

El adorno se hace imprescindible cuando se integra de buena manera al resto de la arquitectura, pero cuando su pesantez es vencida “...una presión no puede producir un efecto estético y que es la autodeterminación en donde se encuentra la razón de ser de las formas y que cada forma debe tener en sí misma, su razón suficiente” (DEUSTUA, 1932, p. 126).

La ornamentación debe estar en perfecta armonía con la propia arquitectura, con sus características de firmeza, solidez, precisión de formas y claridad. Además, los acentos discretos influyen en el carácter del edificio y contribuyen a su belleza. El abuso de la decoración pugna contra la simplicidad y la visibilidad del conjunto y atenta contra lo que se está buscando, una modernidad con constante propósito de simplificación.

Expresa que el adorno siempre estuvo presente, desde tiempos primigenios en que se imitaba la naturaleza, y fue modificándose hasta lograr la síntesis del acento, como una manifestación simbólica. Sobre el particular, dice que, “...estilizando adornos fueron de él, el primer acierto. La síntesis clasificó el orden de su lenguaje simbólico, alfabeto primo he hizo nacer en la arquitectura, formas que fueron aceptadas en principio.” Y, agrega, justificando el proceso de desarrollo del adorno, adecuándose con los tiempos modernos, menciona:

“Más ya el artista en creación eximia vencía la humildad de un arte inope. Creó el símbolo para idear sus normas y libró la de vulgares fingimientos. Arte creador, por excelencia ella resulta arte que muestra en su creación superior complejo”. (HARTH-

TERRÉ, 1959, p. 32)

Con estas palabras ratifica la importancia de estas formas en la arquitectura, las califica como de sumo interés, porque no se trata de simples elementos de poca importancia e intrascendencia, de superficiales ornamentos, que sólo ocupan un espacio; sino de convenientes acentos que expresan por medio de su propio lenguaje, el complemento indispensable que necesita el edificio para obtener su valor estético. Como bien dice, “Las formas cobran un sentido, y el símbolo se aprehende en ellas” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 126).

Para poder plasmar estos objetos adicionales, se puede acudir a las artes plásticas, especialmente a la pintura y a la escultura. El ornamento y los otros tipos de adorno, deben ser considerados tanto por su aspecto funcional, como en el formal, por cuanto son expresiones que pueden ser decisivas en el resultado arquitectónico. Considera que, si bien la arquitectura mantuvo primacía sobre las otras dos, sin embargo, ambas, participaron como artes decorativas en los espacios edificados (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 37).

Pero, más adelante se emanciparon, no obstante, su vínculo y su permanencia continuó; siendo siempre la arquitectura la hermana mayor. Por otro lado, se presenta otra diferencia entre ellas. La pintura y la escultura son artes imitativas, cuando utilizan formas naturales para expresar sus ideas. No así la arquitectura, cuyo arte es fundamentalmente de formas simbólicas y no naturales, salvo determinadas excepciones.

Toda esta indagación lleva a considerar el principio de *sobriedad*, y averiguar cuál podría ser la participación del ornamento en la arquitectura, o, la presencia de la pintura y de la escultura, como objetos dentro de una obra edificada, en qué condiciones y bajo qué normas.

Esto conduce a dilucidar y determinar, bajo qué circunstancias se les puede incluir, para no afectar a la arquitectura. Y, evitar así, aquello que sucedió durante el barroco y en lo

puramente arquitectónico de lo clásico, cuando la pintura y, en especial la escultura, invadieron las formas expresivas, ahogando y apropiándose de todas las formas edificadas. Atentando en contra de los principios que rigieron, hasta ese entonces, de la simplicidad y de la *sencillez*. “Y en el orden requerido, la inteligencia alcanza lo bello sin mayor esfuerzo. Inútil es el adorno, de hermosura complemento. Más si en el edificio es verdadera imagen, nada excluye que su integridad se marque en cada una de sus partes o elementos” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 87).

De esta manera, se puede afirmar, que la belleza descansa, hasta hora, en dos principios fundamentales de la estética que la estructuran, que son *sencillez* y *sobriedad*. La *sencillez* se refiere a la función, y todo lo que ella implica y comprende; desde la organización y distribución de las actividades en espacios, de manera lógica, funcional, adecuada, conveniente y saludable, en relación a lo neto, a lo claro y a la limpidez. Y la *sobriedad* se refiere a la forma, alude a la expresión de la *cosa*, en sus manifestaciones externas e internas, con comedimiento y moderación, y con adornos debidos (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 40).

Ambos principios deben ser conceptuados de la manera más simple posible, con lo necesario, con lo justificado. La simplicidad debe ser condición inmanente e inherente. Además, ambos principios conforman un binomio estético, están unidos y relacionados en su constitución, de tal manera que lo que afecte o se haga en uno, afectará y modificará al otro. Es esta la razón que explica el trabajo en complemento de los dos conceptos en la arquitectura (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 42).

3.2.3 Los avances de la ciencia y de la tecnología.

Con los nuevos cambios, ocasionados por los avances tecnológicos, relacionados a la arquitectura y a la construcción, Harth-Terré busca explicación de los peligros que estos puedan

ocasionar, en la vida ética y hasta ahora humanizada del hogar y de la ciudad. “...el hombre vive como vive sólo como posibilidad de ser él mismo, buscando en su voluntad providencial el riesgo de llegar a ser por encima de todo cálculo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 50).

El temor a que la maquinización atente contra la vida humana, preocupa, porque, con esta avalancha de estos novedosos elementos, cuya aparente intención es la de modernizar, se tenga por encima de ella, la de atropellar y someter al ser humano, a una vida sin consideraciones éticas. Le preocupa que esta racionalidad, en vez de buscar los preceptos de ‘humanizar la casa y la ciudad’, en que se vive, tenga como finalidad, sólo el cálculo.

Realiza una crítica severa al modernismo propuesto, especialmente, por Le Corbusier. Y lo hace por medio de un ensayo poético, en un diálogo con Jeanneret. Empieza su juicio con la desaprobación del edificio de Marsella, que lo censura por sus medidas mezquinas; anota “...prontuadas a ‘la medida enana’” y acusa que el ‘modulor’ puede utilizarse para naves, pero no para viviendas que requieren ‘lugar de ambiente y cabal espacio’” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 44).

Escribe, “Que mi máquina de vivir sea audaz testigo en el plano cuadrículado de la radiante ciudad. Si mi concepción es un tanto mecánica, ni que vengan otros que lo hagan mejorar...” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 44).

Sobre su propuesta ‘la máquina de vivir’. Pregunta, “¿por qué deshumanizar el arte en la vivienda hacerlo abstruso y proficiente sólo, alegando y hurgando en lo útil la beldad?”; y porque se pretende reemplazar o confundir lo bello con lo útil; cuando se puede “¿Librar al maquinismo singular encargo cuando forzándonos un grado más allá a lo bello por lo útil se puede alcanzar?” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 45).

Para Harth-Terré resulta peligroso dejarse invadir por esta vorágine tecnológica, y que,

con ello, se busque reemplazar a lo útil, por lo fácil o por lo cómodo, y así generar una confusión sobre el principio de la *sencillez* como característica de lo bello; distorsionando el concepto de lo útil, como cualidad de la función. Y, continúa su discurso, “Será así en adecuación, lo perfecto que toda arquitectura debe conjugar.” Y, recibe como respuesta, “Verdad es que la factura de una casa ha de ser al fruto industriado y cabal, y debe rendir al hombre su mayor ventaja, Predica el sensato galo: a lo útil, lo agradable, se debe sumar” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 45).

Harth-Terré piensa que, si bien se pueden aceptar ciertas ventajas con la nueva tecnología, se debe hacer con medida y con cuidado, porque las ventajas que trae consigo, pueden facilitar la vida, en comodidad, y debe considerarse tan solo como eso, sin confusiones con los principios estéticos. “Si cierto es que en estos tiempos inquietos pasos de adelanto la máquina puede brindar ¿Se ha de por fuerza convencernos que en arquitectura no deba irse más allá? Lo útil es medio para el fin de lo hermoso lograr” (HARTH-TERRÉ, 1959, pp. 44-45).

Sin embargo, se tiene que tener cuidado en no confundir los valores, ni los conceptos, porque una cosa es comodidad y facilidad, otra belleza. A Harth-Terré le parece peligroso otorgarle preeminencia al maquinismo, en cuanto se pretenda, por su presencia y por su uso, querer establecer equivocados preceptos de estética. Anota, “Si es cierto que en estos tiempos inquietos pasos de adelanto la máquina puede brindar ¿se ha de por fuerza convencernos que en arquitectura no deba irse más allá? Lo útil es medio para el fin de lo hermoso lograr” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 45).

Toda esta maquinización, en su presión constante por una innovación arrolladora, podría atender contra dos de los principios esenciales de la belleza, la *sobriedad* y la *sencillez*, debido a que puede conducir al uso y abuso descontrolado de la tecnología, confundiendo al arquitecto y al usuario, por no poder mantener incólume los significados de estos conceptos, que se han

mantenido hasta nuestro tiempo. Harth-Terré expresa, "...tampoco creo que la arquitectura sea máquina ni herramienta formal que al humano sirva en el sentido de mecánica y dinámica armadura. Que la técnica ayudará al Hombre en sus problemas, pero no resolverá con ella lo que al espíritu precisa." (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 97).

Sin embargo, aclara que no está en contra del progreso y de su complejidad, y que tampoco pretende el regreso a lo primitivo de la naturaleza del mundo arcaico. Pero, como es normal, se presenta una angustia por el devenir, por el interés a la novedad, en contra de la rutina de lo usual.

Sostiene que los arquitectos son los llamados a ser los artífices de este mundo nuevo que se presenta que, por encima de todo, se busque que el ser humano mantenga su dignidad, por medios propios de la razón, afín de aprovechar los avances de la ciencia y de la tecnología en beneficio del hombre y de la colectividad, siempre con el objetivo que el hombre no pierda la 'dignidad orgánica' (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 51).

Considera que el arquitecto es parte de esta cadena de conciencia y es quien debe buscar lo que llama 'la perfección de la obra inventada', es decir, la adecuación de lo nuevo a los principios de siempre.

Tampoco se opone a la nueva tecnología, pero se debe considerar las ventajas y los beneficios para la buena funcionalidad del edificio, considerando siempre, que se utilice de manera sencilla y que su costo sea justificado, para lograr un buen servicio. Sostiene que "...tanto la tecnología cuanto los mecanismos son a su vez imperativos que los juicios lógicos y críticos han de considerar para el diseño definitivo del proyecto" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 82).

Piensa que los problemas que se suscitan en la arquitectura moderna, son producto de la reducción de costos, de tiempo y de trabajo, por simplificaciones por economía. No le falta

razón, cuando se ven errores comunes, o soluciones poco convenientes, en las nuevas construcciones, debido exclusivamente al ahorro, más no, en provecho del usuario.

Además, critica el uso de mecanismos de precios exorbitantes, y que, encima, requieren mantenimiento especializado. En realidad, es una posición muy particular y no siempre válida, porque podría ser, como bien dice, provechoso, cuando estos mecanismos son utilizados, en beneficio de una superación de lo útil, de lo agradable o de lo bello.

Insiste en que no se debe abandonar los principios fundamentales de *sobriedad*, ni de *sencillez*. Al primero, lo define como 'estático', la forma, y es el que cumple funciones protectoras, de calidad de hogar; y al siguiente, lo denomina 'dinámico', la función, cuyas características se circunscriben hacia el buen servicio, es decir, humildad y simplicidad, además de ser eficaz en su función y en su servicio. No se debe permitir perder el horizonte de la concepción de la belleza, en dos de los preceptos que la fundamentan.

Escribe, "En estos tiempos de contemporaneidad, la arquitectura ha continuado evolucionando apartándose cada vez más y más de la tendencia arqueológica y restauradora." Lo que no significa que aparezcan nuevos estilos, o como lo llama, de manera despectiva, los 'neoestilos', a los cuales hay que observar con criterio crítico, para que "...no se mantengan vivos y activos en todo este hervor funcionalista, abstracto y deshumanizado" (HARTH-TERRÉ, 1960, p. 22).

Y, como todo debe de ir por el mismo sendero evolutivo y de transformación secuencial, no debe de perderse de vista la conveniencia de la forma y la función, al proseguir por una fructífera renovación.

La modernidad debe procurar convertirse en un movimiento social, que se incline hacia a una constante transformación, por medio de una simplicidad de sus métodos, aprovechando la

eficacia de la técnica y de la ciencia; es decir, tratando que la arquitectura tenga la posibilidad de utilizar el uso de la máquina y de sus mecanismos, en beneficio de "...la economía de esfuerzos en una superación de lo útil a lo agradable o a lo bello" (HARTH-TERRÉ, s.f., p. 22).

De igual manera percibe el trabajo del arquitecto respecto a la ciudad. Le encarga esta labor, la de no 'imponer caprichos' sino la de 'servir necesidades'. Dice, que es la arquitectura "...con su economía y conveniencias, su sencillez y armonía plástica, la que debe resolver la problemática del hombre de la ciudad, enlazando el mundo de la vida en una perspectiva de conjunto del pensamiento contemporáneo" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 104).

Realiza un análisis minucioso sobre la aparición de nuevos materiales para la construcción, tanto para el sistema constructivo estructural, como para los nuevos acabados realizados con recientes tecnologías. Hace mención a la considerable utilización del acero, del concreto armado, del cristal en fachadas y de los plásticos, así como la nueva maquinaria que permite la prefabricación de las partes de un edificio para ser ensambladas. Todo este movimiento es producto de imperativos sociales que han producido profundos cambios en las maneras de planificar y en las expresiones volumétricas y en el 'pensamiento ideal de su proyección dinámica'.

En esta nueva etapa, de carácter revolucionario, pretende satisfacerse en lo intelectual y en lo útil, pero, además, busca como objetivo obtener la hermosura y la seguridad. A veces, no es posible alcanzar estos fines éticos y estéticos, debido a que no siempre están bien sustentados, a consecuencia de problemas que se suscitan por fines políticos y económicos, en estas sociedades en donde se presentan transformaciones constantes y radicales.

Si las recientes tecnologías creadas, permiten pensar a muchos, que es necesario una nueva concepción sobre la arquitectura, que avale las necesidades conminadas por estas

novedosas técnicas, van por un camino equivocado. Por cuanto, esta visión errada pareciera rechazar la belleza como rectora, o, 'la belleza como signo de libertad creadora' (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 42-43).

Se pretende justificar el uso de los nuevos sistemas técnico - industriales en la actual arquitectura, sin considerar la belleza como fin, siendo reemplazada por la utilidad como única pretensión, es decir, como producto de valor tecnológico, para edificaciones destinadas a vivienda o a actividades sociales y económicas; lo que llama 'el edificio como instrumento'.

Por otro lado, existe un equívoco en la concepción de lo bello por parte de ciertos arquitectos, quienes creen que cuando alguien se refiere a la belleza, piensan que hay que trasladarse necesariamente hasta lo histórico-clásico; lo que podría desfigurar o confundir la visión estética. Es interesante la cita de T.S. Elliot que transcribe Harth-Terré, de puño y letra, en su obra *Discurso sobre la dinámica de la tradición de la arquitectura*, donde da una visión bastante insigne sobre la modernidad respecto a la obra pasada, y permite comprender como dos tiempos pueden mantener continuidad sin necesidad de críticas drásticas, como una prosecución de lo uno a lo otro, por los cambios nuevos que se van presentando.

Dice, "Los momentos existentes forman entre sí orden ideal que es modificado por la introducción de la obra nueva (la realmente nueva)", es decir, cuando la continuidad natural de la arquitectura y de los sistemas constructivos, se ven interrumpidos, súbitamente, por conceptos y técnicas nuevos. Y, continúa,

"El orden existente está completo antes de que llegara la obra nueva; para que el orden persista después de sobrevenir la novedad, todo orden existente debe alterarse, por muy ligeramente que sea, y así se reajustan las relaciones, las proporciones, los valores de cada día de arte con respecto al todo; y esto significa conformidad entre lo

viejo y lo nuevo”. (HARTH-TERRÉ, 1959, s.p.)

El arquitecto se encuentra ubicado delante de dos presencias, dos tiempos; el primero fruto de lo reciente con nuevos procedimientos, a los que no puede evadir, sino asumir, y el otro, todo el cúmulo de la historia de civilizaciones anteriores, de las cuales tampoco puede eludir; “Y no puede separarse de ellos porque lo que tiene hoy, viene de ayer” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 3).

La arquitectura es producto del resultado de experiencias personales y de sus consecuencias sociales, pero también, como secuela de influencias de carácter histórico, por cuanto cualquier propuesta, por más original que sea, quedará siempre arraigada al pasado, en sus principios substanciales.

Además, la belleza se revela por ‘el equilibrio y reposo de la forma’, y se confunde con la actividad y pasión, el adorno y la complejidad plástica, es decir, se imbuye en los valores de la belleza, de la *sobriedad* y *sencillez*.

A pesar de hacer crítica a las nuevas concepciones arquitectónicas modernas y masivas, Harth-Terré propone que, en esta modernidad tecnológica, es necesario buscar la simplificación mecánica y técnica en aras de una facilitación para la arquitectura y la construcción.

Pero persiste que, en esta visión parcial de estas novedades técnicas, se están olvidando del objetivo arquitectónico fundamental, es decir, la de los valores de belleza, de *sencillez* y *sobriedad*; magnificando la mecánica y ofreciendo una tecnología que busca reemplazar estos valores por una aparente mejoría en la vida de los usuarios (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 47).

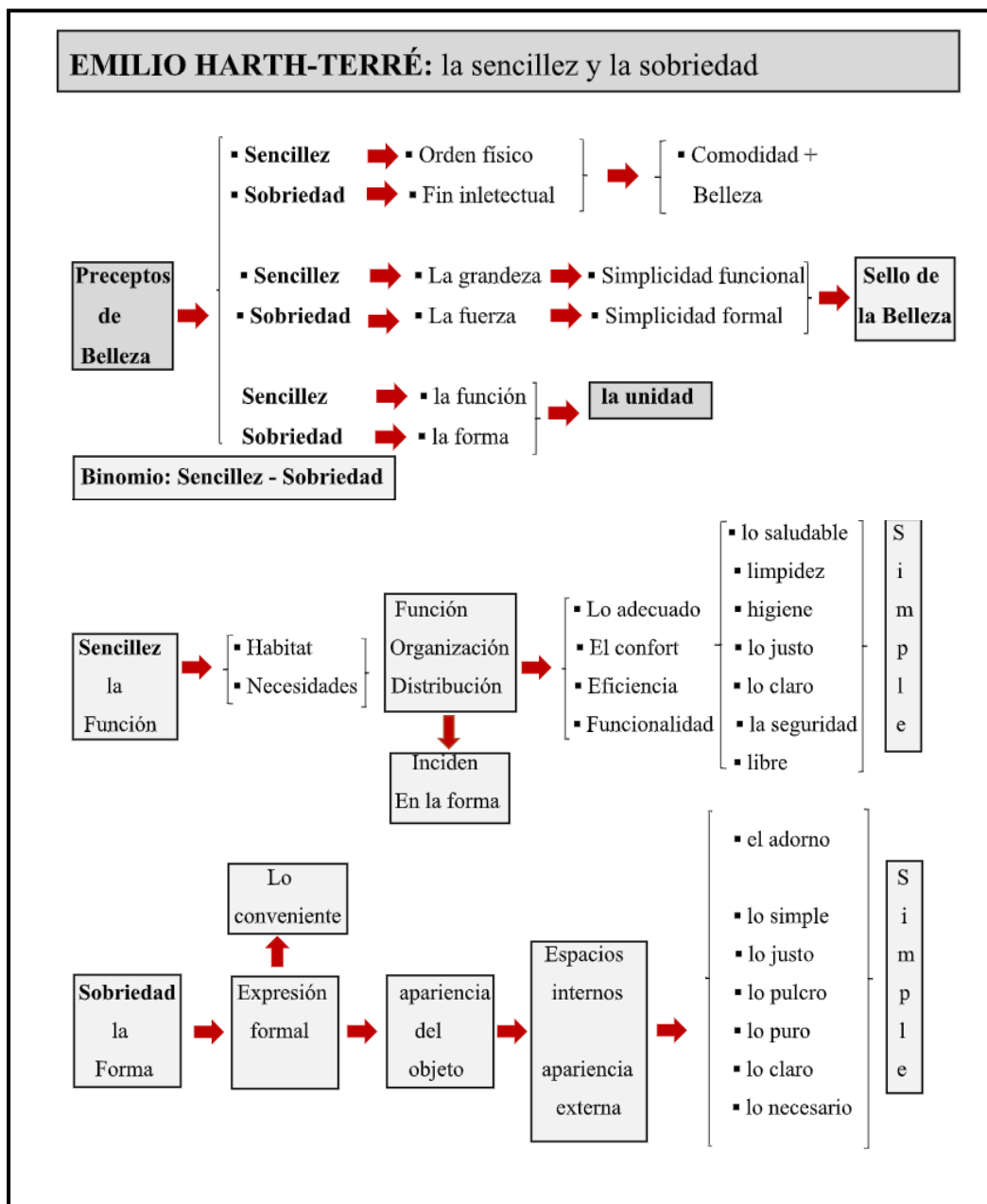
La complejidad del mundo moderno parece conducir fatalmente a esta complicación’. En vez de permitir que la arquitectura interprete la interrelación hombre-casa, conduce hacia el aislamiento e independencia funcional. Se considera al hombre al margen de su condición de

individualidad, atentando contra su propia libertad, así como, de su seguridad en su vida diaria; esto, para él, implica el recorte de ciertas libertades del usuario.

Sostiene que, a pesar que el funcionalismo moderno, podría suponer cierta *sobriedad* en la marcha y uso del edificio, no indicará belleza cuando desconozca, que para que esta se genere, debe haber, armonía de la función con la forma, sobria y sencilla, como manifestación arquitectónica plástica y expresiva, en cuyo caso su apariencia sí mostraría la belleza.

Figura 2

Emilio Harth-Terré: La sencillez y la sobriedad



Fuente: elaboración propia.

Así, el arquitecto moderno debe buscar, durante su proceso para solucionar problemas edilicios, concebir un nuevo objeto de belleza, indagando en la síntesis del ritmo, el orden y el equilibrio plástico, tomando en cuenta las expresiones decorativas de los materiales naturales, así como, de los novedosos productos realizados por las nuevas tecnologías de la industria de la construcción, para el tratamiento y armonía de los espacios (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 49).

Siempre, valorando los principios de *sencillez* y *sobriedad* como condición de belleza, con la utilización adecuada de los nuevos elementos y materiales, preservando el equilibrio y el uso apropiado y con acierto (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 41).

Harth-Terré es optimista, a pesar de este movimiento avasallador que orienta la arquitectura hacia la mera 'utilidad' de sus edificios; escribe, "Creo firmemente que, dentro del gran marco desbordante del progreso del mundo, del maquinismo y de la desnudez arquitectural, del funcionalismo y de los grandes términos hay la posibilidad de una cosa sencilla y plenamente nuestra" (HARTH-TERRÉ, 1947 p. 12).

Además, confía en que los mecanismos, desde los simples hasta los complejos, se podrán utilizar para mejorar técnica y constructivamente las obras, y que el arquitecto puede trabajar libremente, sin dejarse apabullar por esta maquinaria. Porque, "La arquitectura es la llave de todo" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 184).

3.3 La Unidad.

3.3.1 La estructura de la Unidad.

Harth-Terré considera que la armonía es el acuerdo entre las formas, es decir, una perfecta sintonía de los elementos de la *cosa* entre sí y con el todo.

Agrega al orden, como un precepto importante para construir la estructura lógica del

objeto, mediante una adecuada disposición de sus partes, y, cuyo proceso, se realiza de acuerdo a determinadas leyes de medida, por conveniencia y en función a la concordancia de los elementos armoniosos. Incluye la variedad como una condición necesaria que busca, sin atentar contra la *unidad*, integrar otros elementos que no son similares, es decir, cualitativamente diversos, que, a pesar de sus diferencias, buscan la concomitancia para su incorporación, a fin de generar una *cosa* nueva, enriquecida por sus aportes.

Sostiene, que la perfección implica *unidad*, que supone el logro de un objeto integro, al que nada le hace falta por estar completo. Si bien considera otros conceptos posibles a utilizar en arquitectura, como proporción, ritmo, simetría y regularidad, estos podrían estimarse como expresiones de orden, y también podrían ser conceptuados como elementos de belleza.

Parece que el orden se convierte en uno de los pilares fundamentales para la concepción unitaria de toda cosa creada. Y, que, además, es una condición fundamental de toda belleza y está presente en todas sus manifestaciones.

Harth-Terré hace unas anotaciones en la página siete, del libro de su biblioteca, 'Nociones de estéticas', de Charles Lalo, en donde escribe que, 'bello y belleza en arquitectura es orden, armonía, claridad, sencillez, etc.' (LALO, 1948, p. 7).

Un modo de explicar la constitución de la *unidad* a través del orden, mediante la disposición de las partes, de manera tal, que se genere una estructura lógica, organizada y estructurada, por medio de una correlación obtenida, principalmente, por la armonía entre ellas, en un proceso sencillo y claro. Es decir, por un equilibrio y una correspondencia adecuada entre los diferentes elementos que conforman al objeto y el objeto mismo. De igual modo menciona la claridad, la que también coadyuva a la manifestación de las cualidades y bien podría estar incluida dentro del orden.

Afirma que con el orden se expresa una ley cósmica universal, “Todas las cosas buscan la paz o el descanso en el orden” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 118). Viene a ser un paso del orden de la naturaleza al orden de la gracia.

La Lógica, para lograr la *unidad*, exige empezar desde el principio, desde lo abstracto y de lo más simple, desde la idea, hasta la consecución de la forma, como resultado de la definición y de la determinación de las partes, de acuerdo a su conveniencia y a su armonía, según criterios estéticos. Se considera que la *unidad* es la expresión final de una idea, convertida en algún objeto, porque “siendo esta unidad la última y suprema condición que debe tener el conjunto de la obra arquitectónica” (DEUSTUA, 1932, p. 181).

Asimismo, se menciona que la arquitectura mantiene una armonía como efecto del equilibrio de sus masas, y por esta razón, se genera la belleza visual de sus formas. Y, como consecuencia, se revela un ritmo arquitectural y además abstracto, originado por la simetría o disposición de las partes del objeto, que alude un todo ordenado.

El ritmo es orden y armonía, es el equilibrio que se expresa en las formas estáticas y dinámicas. Y la armonía se define por el orden y por la libertad del objeto, debido a la actividad libre del creador de la *cosa*. Así, se confirma lo que se ha expresado anteriormente, que la armonía se manifiesta por el orden. Además, “La obra de arte persigue un fin armonioso” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101).

Cuando se trata sobre el orden relacionado con la estética, no se está conviniendo sobre conceptos abstractos o de categorías del pensamiento, sino por el contrario, se está hablando sobre la estrecha y recíproca correspondencia entre cada uno de los elementos del organismo viviente, considerando a toda obra de arte, incluida la arquitectura. Harth-Terré aclara el nexo entre orden y belleza en arquitectura, afirma que “Subordinar al orden todo desarrollo y cumplir

con todo lo que prescribe ese orden, es la más hermosa arquitectura con que puede adornarse.... La regularidad es ya por sí un elemento de belleza” (HARTH-TERRÉ, 1946, p. 71).

Y, en base a este precepto se pueden organizar los elementos del objeto o de la arquitectura, generando belleza. Sostiene, además, que el orden es primordial para generar *unidad* y armonía. En toda relación, cuando se habla sobre el orden en la estética, se entiende que existe un enlace entre los elementos de un organismo, cuya apariencia reviste la obra de arte.

El caso de subordinación se produce cuando todos los elementos concurren a un mismo fin, provocando la subordinación de las partes con respecto al objeto final, y cuya afluencia conducirá a la determinación de toda obra de arte. Ello se debe, a que las partes están ordenadas estructurando al objeto, a causa de la armonía presente entre ellas, y de ellas con el todo, por acuerdo a un mismo pensamiento, es decir con igual intención.

Lo explica de la siguiente manera, “Cada parte es una y forman el todo. Es el todo el que se gobierna con la armonía de sus partes” (HARTH-TERRÉ, 1946, p. 65).

La *unidad* es una de las condiciones fundamentales de la belleza, es la razón por la cual, esta, se hace objeto, cuando todas sus partes se hayan ordenadas de acuerdo a un mismo propósito, por presencia y actuación de la armonía.

Todo es sustentado por la *armonía*, que subdivide en: *armonía* que se posee, que incluye lo bello, lo grandioso y lo gracioso; la *armonía* que se busca, que comprende lo sublime, lo trágico y lo dramático; y la *armonía* perdida, que incluye lo espiritual, lo conmoción y lo humorístico.

Así, la belleza de una obra se revela cuando alcanza su perfección, que supone la *unidad* y la integridad de la *cosa* concluida, según los fines establecidos. Si bien se estima como condición de belleza a la *unidad*, los preceptos de *armonía*, *orden* y *variedad*, contribuyen a

complementar y a definir al primer concepto, es decir, a la *unidad*, a la que se considera como uno de los principios fundamentales de la belleza. Y, sobre los otros preceptos, como regularidad y *simetría*, se entienden como expresiones del *orden*, y se estiman como valores menores a los mencionados con anterioridad.

Las características de lo bello en arquitectura, se encuentran determinadas por la proporción, el *carácter*, además de la armonía. Y, la *armonía* se resuelve por la *unidad* y la variedad.

La *proporción* se explica como la presencia de una medida común, en relación a las diferentes partes de un objeto, con unos y otros y con la totalidad.

Sobre la *simetría* menciona que, viene a ser una especie de *unidad* en la variedad, cuando la totalidad ha sido constituida por una repetición rítmica de elementos similares. “Y la simetría, aquella que obliga y liga cada forma creada por inventiva humana, en psicología de orden, de ritmo, de armonía” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 23).

La ventaja de la simetría es que permite de manera más directa a la unificación de la *cosa*. Como explica Harth-Terré, a partir de la simetría se origina la escala y de esta nace la proporción, que se le relaciona a las medidas del hombre. “De la simetría surge la escala. La escala es la proporción armónica, y a su vez, la relación del monumento con la medida natural humana, sea la que promueve la naturaleza circundante o el propio sujeto”, agrega, que es en el artista en donde “...se gesta la relación de unidad y totalidad; entre él y la obra” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 73)., es decir, el creador es quien tiene la potestad de generar la belleza, al proyectar un objeto, mediante el logro de su *unidad* y su *totalidad*.

Confluye en que la *simetría* y la *proporción* contribuyen al orden. Y, denomina *orden* arquitectónico al que toma como modelo las dimensiones humanas como principio de medida.

Afirma que la *armonía* es la que mantiene el equilibrio, mediante las proporciones, en una perfecta interrelación a toda la variedad, logrando su correcta unidad. “Armonía es igual al resultado de las proporciones” (HARTH-TERRÉ, 1967, pp. 73-74). Define la armonía como la concomitancia entre la diversidad de los elementos que constituye un todo, y, cuyas disparidades, que son cualitativas, tienen su principio en la esencia de la *cosa* misma. Es decir, sus diferencias, al margen de sus desavenencias, contribuyen a la formación de la totalidad, porque existen términos que concuerdan interiormente, obteniéndose así la armonía.

Sostiene que un objeto es una *unidad*, pero a su vez, es una totalidad constituida por la suma armónica de todos sus elementos. Y que, la interconexión de todas sus partes entre sí y con el todo es fundamental. Porque cada parte es *una* y con su adición se forma el *todo*, y es el *todo* el que se gobierna con la armonía entre las partes.

Pero, si bien se ha sostenido que un objeto está determinado por la suma de los elementos que lo componen, por las interrelaciones que se producen entre todos ellos, el resultado final, como nueva *cosa*, tendrá sus propias características, que serán distintas de las de sus componentes.

De esta manera lo sostiene Harth-Terré cuando escribe que “Los elementos de la imaginación no son sumados unos a otros, sino dispuestos en tal forma...que produce una nueva función” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 77).

La percepción de la constitución formal depende del tipo de objeto que se persigue. Para dilucidar este pensamiento acudimos a una explicación precisa, sobre el particular, que lo sostiene Benze en su libro ‘estética’, parte de la biblioteca de Harth-Terré, “A decir verdad, una máquina construida por el arte humano no es máquina en cada una de sus partes.” Debido a que cada una de las piezas utilizadas contribuye a construirla y toda funciona al unísono, de manera

que nada es independiente, una depende de la otra, además, “El diente de un engranaje, por ejemplo, tiene partes o fragmentos que para nosotros ya no son nada artificial y que en sí mismos ya nada tienen (en relación con el uso para el cuál fue destinado...) que revele a la máquina” (BENSE, 1957, p. 23). Como escribe Harth-Terré, “La forma resulta transitoria, es como la fructificación de la experiencia en este momento, como una cristalización y materialidad del tiempo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 100).

En este caso, las máquinas corresponden a una esfera conexas, de tal manera, que cada parte que la estructura se haya ubicada en un lugar determinado y preciso para su cometido, porque, el sentido de su existencia, es, en primer término, su función; y a esta correalidad se le denomina ‘correalidad necesaria’.

Así, la forma vendría a ser el resultado de esta unificación, como producto de la expresión de sus partes, que se encuentran combinadas en una estructura tal, que transmite el carácter a la forma. Es decir, cuando uno de ellas se convierte en magnitud referencial de cada una de las partes y del todo.

En cambio, en el caso de las obras de arte, como manifestación libre y como expresión estética existente, se le conoce como una ‘correalidad contingente’; su condición fundamental es ser bella. Escribe que “... la técnica y el arte poseen una correalidad, y que, en principio, ambas pueden justificarse estéticamente, pueden tener belleza” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 203).

Pero, si bien no existe igual motivo para la creación de los objetos, en ambas ocasiones, lo que sí es claro, que, tanto en el caso de las máquinas, como en el caso del arte, la intención se centra en construir un *todo* compuesto por diferentes partes, unos para su utilización práctica, otros para su apreciación puramente estética, o como en la arquitectura para ambas situaciones.

Por esta razón se sostiene que, si bien la técnica y el arte mantienen una correalidad, y

que ambas podrían detentar belleza, habría diferencia entre sus correalidades. Así lo manifiesta Harth-Terré, cuando escribe, “La perfección es una condición tanto de las formas artísticas como de las formas técnicas: es un estado que pertenece tanto a la estética como a la constructividad”, y que, en ambos casos se puede alcanzar la grandeza, si se cumple con el siguiente objetivo, “...sólo las formas producidas conscientemente, pueden tener perfección...” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 203-204).

En el caso de la arquitectura se producen ambas correalidades, y las dos son fundamentales, sin embargo, su valor estético prima sobre la otra. Es decir, debe funcionar óptimamente pero fundamentalmente debe ser bella.

Una situación diferente es cuando existe diversidad de variables para una misma función. Escribe Harth-Terré, que cuando “la forma es una función de muchas variables y no la suma de varios elementos” (BAUGNIET, s.f., p. 4), la *unidad* será, en este caso, la suma de todas sus variables. Este planteamiento se aplicaría igualmente a la arquitectura, por cuanto, en su caso, debe de cumplir una finalidad determinada, y que es una de las razones de su existencia. Se sabe, que dentro del proceso de diseño y de su desarrollo participan diversas variables para el éxito de dicha propuesta, desde el punto de vista de su funcionamiento y de su estética.

Y, en la condición estética del objeto, se habla de la suma de elementos o de las partes, para determinar su *unidad*, es decir, su forma, y, “Una forma es más que la suma de sus partes” (BAUGNIET, s.f., p. 4). Harth-Terré anota, en el libro de Bense, que ‘apariencia y correalidad significan lo mismo’, y, así se sostiene que “la condición del ser estético y de la percepción es el modo de la ‘correalidad’” (BENSE, 1957, p. 33). Lo que lleva a pensar, que la apariencia es fundamental en la propia esencia, y así, la verdad no existiría si no tuviese un aspecto y no se manifestara.

Otro caso que presenta Harth-Terré, de este mismo principio, es cuando, “Una parte dentro de un todo es otra cosa que esta misma parte aislada o dentro de otro todo” (BAUGNIET, s.f., p. 4).

En el caso de una máquina se hace evidente esa afirmación, y en el caso del arte debiera ser también incuestionable. Se tiene claro que una parte es un componente, y que su participación se delimita a sus propias singularidades y a sus posibles aportes a los otros elementos, en beneficio del conjunto. Son entonces tres condiciones diferentes: las propias, las que armonizan con los otros elementos y lo que aporta con la finalidad común.

De esta manera, cuando el elemento se encuentra dentro de un todo, sus características se verán afectadas por las interrelaciones con sus semejantes. Y, si se cambia de componentes y de finalidad, entonces sus condiciones variarán. En el caso de encontrarse aislada, simplemente mantendrá sus propias cualidades, sin interferencias ajenas a ella misma.

Otra idea que considera Harth-Terré es cuando “EL cambio de una condición objetiva puede producir un cambio localizado dentro de la forma percibida, o traducirse por un cambio en las propiedades de la forma total” (BAUGNIET, s.f., p. 4).

Se responde a este razonamiento, con la siguiente explicación, una arquitectura tiene armonía cuando todas sus partes están ligadas entre sí, y que cualquier alteración de alguno de sus elementos puede atentar contra la *unidad*. Es decir, cualquier modificación de alguna de las partes del objeto, provocará un cambio localizado, que evidentemente afectará a la totalidad.

Es interesante esta concepción sobre la *unidad* arquitectónica, al establecerse la importancia que cada una de las partes mantienen entre sí y con el todo; ya que, sin una de ellas, o con alguna modificación, el objeto no estaría completo, y no se mantendría la armonía deseada, y, por ende, sería considerado como un objeto inconcluso, o modificado, lo que generaría la

disonancia de la *cosa*.

Harth-Terré expone que “‘la razón es inventora de todas las artes’, y, que los arquitectos tienen la capacidad para organizar, acondicionar y colocar las partes, del objeto a crear” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 112). De esta manera, el arquitecto puede generar un objeto, por medio del acorde de sus partes, con la intención que la *cosa* cumpla su fin preconcebido. Pero, como se mencionó anteriormente, el resultado final de este objeto no será producto de la simple suma de las características de sus elementos, sino que, devendrá en una *unidad* diferente, con sus propias características y con su propia finalidad. “La forma cambia, pero la idea del bien permanece intrínseca buscando una satisfacción estética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 100).

Cuando se confrontan dos objetos, y se ve que *uno* no es el otro, entonces les llama distintos; pero si *uno* es el otro, entonces se determina que son idénticos, que son el mismo, que son *uno*. Cuando se llama objeto, se sabe que este ha sido elaborado, artificialmente, en la *unidad* de partes, en forma facticia. Es decir, en una unión de diversos elementos, diferentes, pero ligados entre sí por determinadas relaciones. Una *cosa*, no es sólo *una*, sino, además, es sus partes relacionadas entre sí y con el *todo*.

Así, por ejemplo, en una obra, “...la forma espacial es la envoltura del contenido anímico.”, pero no es la totalidad, es sólo una de las partes, porque, “...forma externa y espacio interior son conjugantes armónicos, se engendran recíprocamente, y deben de equilibrarse en unidad estética” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 7-8), así, forma externa y espacios internos conforman la unidad.

Cuando dos *cosas* no poseen los mismos atributos, entonces se les identifica como distintas, porque, cuando ninguna tiene algo en común, entonces no se puede considerar que una

esté comprendida en la otra; dicho de otra manera, el concepto de una no envuelve el concepto de la otra; o, el *uno* no contiene ninguna parte del otro.

Asimismo, dos cosas distintas se diferencian entre sí, sea por la diversidad de sus atributos, o, sea por la diversidad de las condiciones de sus elementos.

Cuando el concepto de una *cosa* no tiene necesidad del concepto de otra *cosa*, para estar conformada o definida, se debe a que 'lo es en sí misma o en otra cosa, debido a que lo que no es concebido por otra cosa, debe de ser concebido por sí mismo' (SPINOZA, 2017, p. 65-67).

Es fundamental, además, que exista diversidad en la determinación del objeto, en cuanto estas disparidades cumplen, cada una de ellas, una función específica, y que, juntas, permitirán el funcionamiento o la integridad del objeto.

Para profundizar un poco este principio de la *unidad*, se acude a G. Santana, con su libro '*El sentido de la belleza*', autor al cual ya afluyó Harth-Terré, quien remarcó frases e hizo anotaciones, para el desarrollo de su pensamiento.

Harth-Terré sostiene que la belleza de la forma, pertenece al campo de la estética; y que un efecto de belleza se presenta cuando los elementos sensibles, que en sí son indiferentes, se hayan unidos de manera en que su acoplamiento produce placer.

La belleza del objeto, conduce a una naturaleza o a una constitución estética, por medio de la diversidad de sus posibilidades expresivas, que obedece a las características de las partes y a los posibles sistemas de unificación que lo estructuran.

Estos métodos de agrupación, en tanto toda materia adopta alguna forma, pueden obtenerse, esencialmente, mediante tres maneras, según las propiedades de las partes y sus posibles fusiones. Como menciona Harth-Terré, "Es la disposición de la materia que parece nueva; como el juego de la pelota: es la misma, pero diferentes los golpes para colocarla"

(HARTH-TERRÉ, 1976, p. 110).

La primera fusión, sería cuando las partes de la *unidad* son todas iguales, lo que provocaría un objeto exclusivamente numérico, que conduciría a una *unidad* simple y con sentido de uniformidad. Pero, siendo todas iguales, o parecidas, las apreciaciones estéticas serían casi similares, y sería prácticamente una sola belleza.

En este caso, se habla de una percepción lineal y de igual característica, monótona, con una única condición de variedad, lo que conduce a una uniformidad simple, básica y elemental; de poco interés para esta investigación.

La segunda fusión, es cuando el objeto se conforma por elementos diferentes en su tipo, sin que haya presión alguna de la mente, para que no obligue a adoptar algún *orden* en particular en su configuración. Y, al obtener una multiplicidad en la uniformidad extrema, conlleva hacia una absoluta monotonía, debido a que sus posibilidades de provocar asociaciones se reducen, al ser restrictiva; porque siendo de por sí uniforme, no se permiten posibilidades para diferentes relaciones, al no tener variedad de elementos.

En este caso, se puede acordar que los objetos han sido constituidos, no por su diversidad, ni por su disimilitud, sino por determinado elemento de identidad, permanente en todas sus partes, entonces, no se produce distinción de belleza, y esta sería en todas partes una y la misma. Sin embargo, sólo podría aparecer cierta belleza, cuando las asociaciones que se producen, dentro de la multiplicidad en la uniformidad, no sean excesivas.

La última fusión, se realiza por medio de una organización de las partes dentro de la *unidad*, donde la síntesis sea única y pensada, a fin de constituir de manera inevitable, el esquema de *unidad*. Así sucede con la arquitectura, “El espacio arquitectónico es indivisible, unitario...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 9).

En este caso, el objeto es producto de la disparidad y variedad de sus partes. Se generan muchas interrelaciones entre todos los elementos para conseguir la *unidad*. A pesar de las divergencias de unos y otros, por sus diferentes estructuras y características, van a enriquecer al objeto por la diversidad de sus elementos. Esto permite interesar y cautivar, a causa de su pluralidad y de sus diferencias.

Es evidente, que las diferencias de los diversos elementos, permiten una variedad de expresiones; y por razón de la diversidad y multiplicidad en su constitución, se presentarán manifestaciones de belleza. Unas gustarán más que otras, de acuerdo a su forma.

Y, esta es la propuesta que Harth-Terré, pregona, la necesidad en que dentro de la *unidad* halla diversidad de elementos para generar una buena arquitectura. Porque “El campo de la creación espacial es, a mi entender, ilimitado en sus posibilidades, insospechable término e imprevisibles igualmente los confines de sus formas” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 8).

Pero, existe otra alternativa, y es, cuando a un objeto observado, que se le ha diferenciado sus detalles, y, se le coloca al lado otro objeto, se forma una totalidad, por una ley de la Gestalt, “...en el que actúan los tiempos de estímulo y de reacción que, mediante la visión inmediata y la memoria, permiten formar un todo para la valoración estética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 23).

Otro aspecto importante a considerar, es sobre la posible divisibilidad de los objetos o de las partes que los estructuran. En cualquier *cosa* es posible su fraccionamiento, hasta el nivel infinitesimal. Pero, ya a este nivel de dimensión, que es el punto, no va a atraer de forma estética, si no, sólo por curiosidad, porque, cuanto más se le divida, las ideas se dispersarían logrando una *cosa* poco comprensible.

Se debe considerar que los objetos no se producen, exclusivamente, con la simple adición de sus elementos. Para que ello se genere, se necesitan otras condiciones importantes, que

contribuyan a conseguir esta metamorfosis. Para lograr la totalidad, aparte de su finalidad, debe de coexistir el *orden*, la disposición de las cosas en el lugar correspondiente, y la *armonía* y la concordancia entre las partes, entre sí y respecto al *todo*. El orden, como "...la relación de todas y cada una de las partes a la unidad..." (HARTH-TERRÉ, 19767 p. 74) y la disposición, como "...el arreglo apropiado con la colocación de los elementos arquitectónicos en una conjunción armónica" (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 74).

Harth-Terré considera al *orden* como un precepto necesario y presente para que se genere la *unidad* del objeto, por cuanto la belleza lleva la *armonía* secreta de un *orden*, en su aspecto ontológico. Sostiene que la *unidad* se logra mediante la organización y disposición por los elementos y partes, a través de la armonía y de la subordinación de unos y otros en la *unidad* total. Por eso, es esencial considerar la diversidad dentro de la *unidad*, así como, la libertad y el *orden*, como principios que conduzcan hacia la belleza.

Este objetivo se obtiene con el resultado de un *todo*, compuesto por partes básicamente diferentes y por la ausencia de elementos discordes, así como, por la participación conveniente y por la armonía de sus partes. Porque todos los cuerpos concuerdan con aquello que contienen o conforman, es decir, el concepto del *uno* sólo y mismo atributo, el de la *unidad*.

El orden, viene a ser la disposición conveniente de los elementos, y la relación entre las partes, dentro de ese orden, que se logra por la armonía. Añade, que la *unidad* es una manifestación última y suprema que debe expresar toda obra arquitectónica. "La unidad relativa, esa constante de totalidad" (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 73).

La concepción del 'máximo compatible con el máximo de multiplicidad', 'la unidad en la multiplicidad', o, 'la unidad máxima en la variedad máxima' ha sido sostenida desde la antigüedad. Esta explicación realizada por Nédoncelle y subrayada por Harth-Terré, en su libro,

se considera interesante incorporarla a esta investigación, por cuanto puede aclarar, aún más, las ideas de su pensamiento (NÉDONCELLE, 1966, p. 82).

Toda *cosa* creada es un *todo* orgánico, y que, por la interrelación de sus elementos se genera la euritmia a causa, entre otras cosas, a la *unidad* en la variedad.

Harth-Terré sostiene que los valores para la arquitectura, "...se forman de la conveniencia en las relaciones...la necesaria armonía y subordinación de unos y otros en una unidad total..." (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 56), pero, con la *unidad* en la multiplicidad para lograr la más grande condición de la obra de arte. Porque, "La estética no solamente nos dará las pautas para juzgar la obra de arte, sino también los preceptos para realizarla" (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 55).

El mundo se revela como imágenes en nuestra percepción, manifestándose como la realización de lo *uno* y de lo múltiple, una extraña *armonía* que sería sólo el espejo de nuestra propia *armonía*. De alguna manera, la fórmula neoplatónica de la *unidad* en la variedad, se reinventa, en un contexto neo- cartesiano, donde los seres y sus espíritus pueden producir objetos por la gracia de la *armonía* general, como acto estético.

Harth-Terré escribe, "...en un diálogo que con el arquitecto entabla. Razona en su dialéctica premisa que bien pudo ser identidad o concordancia que al fin todo se reduce al general principio de unidad final en lo cual todo engarza..."y que por la variedad se enriquece, por su adecuación con orden y armonía, permite el logro de una unidad bella, "Así bien se resume una vez más lo que precisa en la hermosa variedad que el todo adorna: que en uno acorde y conveniente se conforme en postrer engace, con gracia y armonía" (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 24).

Pero, además, se debe tener en cuenta, que la esencia misma del ser está compuesta de

materia y de forma, es decir, de cuerpo y de alma, siendo el alma el principio de *unidad* del compuesto que es el *todo* entero, de dicho ser.

Por otro lado, Harth-Terré remarca unas líneas en el libro, donde se vierte un concepto similar a lo tratado anteriormente, pero, con un enfoque algo diferente, al considerar las partes como signos, cuya estructura está conformada por componentes estéticos; escribe que, “En el carácter de signo de la obra de arte reside su descomponibilidad en elementos estéticos...” (BENSE, 1957, p. 35), de esta manera la obra de arte estará confeccionada por signos estéticos elementales. En su sentido, estrictamente estético, la inteligencia es sobre todo la percepción de los elementos sensibles; la actividad, una sugerencia hacia una voluntad libre o de fatalidad; y la sensibilidad una impresión agradable de crecimiento de la vitalidad personal o colectiva. Dentro del *orden*, se considera a la *armonía* como una manera de lograr la belleza, a través de la inteligencia, la actividad y la sensibilidad.

Estos elementos estéticos son *unidades* estéticas mínimas, es decir, indivisas. Menciona una frase de Kandinsky, quien explica que la armonización del conjunto y de las partes de una pintura, es la que conduce a la obra de arte, así, un elemento estético de un objeto estético, es una parte constitutiva, como un signo estético. “Los elementos estéticos significan unidades estéticas mínimas y estructuras estéticas elaborables...” (BENSE, 1957, p. 36), unidades de sentido, no son algo, sino, más bien, significan algo.

Se puede determinar que la *unidad* es una de las tres condiciones de la belleza, las otras dos son, la sencillez y la *sobriedad*, tres condiciones que la estructuran.

La *unidad* se logra mediante la suma de las partes que la constituyen, cuya disposición está determinada en función a un *orden* de acuerdo a la conveniencia. Este arreglo y colocación de los elementos se halla definido por la *armonía* que, a su vez, permite la perfecta relación de

las partes entre sí, y entre ellas respecto al todo, como una integridad única. Esta *unidad*, tiene sus propias características y su propia configuración, distinta a las características y configuraciones de cada uno de los elementos que la han constituido, y, cuyo resultado será más que la suma de ellos. Los otros preceptos como: simetría, proporción, regularidad, carácter, equilibrio, escala, medida, etc., coadyuvan al orden y a la armonía, por lo tanto, contribuyen, de esta manera, a la *unidad* del objeto.

3.3.2 La unidad y el diseño urbano.

Harth-Terré considera el principio de unidad en diversos campos del diseño y de sus investigaciones. Parece una norma que rige su pensamiento sobre lo bello y sobre lo deseable, que se aplica en todo trabajo de diseño arquitectónico y urbano y, en general, en cualquier labor de manifestación artística.

En cuanto a lo urbano, sostiene que, “Hay muchos planos para vincular el urbanismo y la ontología en una Estética de unidad y necesidad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 227).

El principio de *unidad* es indispensable en el diseño de la ciudad, e interviene en una serie aspectos en su desarrollo. Participa como condición en diversos elementos de mayor magnitud y jerarquía que en la propia arquitectura, por lo que se requiere que, así como cada uno de ellos pertenece a una forma, en sí mismos, participen también en ese otro gran cuerpo llamado ciudad.

Escribe que muchos de los fundamentos que estructuran la arquitectura moderna, se constituyen a partir de la conveniencia entre las mutuas relaciones de la arquitectura y de la ciudad, que no sólo pretende “...la necesaria armonía y subordinación de unos y otros en una unidad total de los edificios en función de sus servicios, ...”, sino también, y además, “... de los

elementos y partes de la ciudad, de sus espacios de circulación y de recreo, de su densidad demográfica y distancias, de la organización y disposición de sus edificios” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 236). A esta escala, intervienen diversos y múltiples elementos en las relaciones y conformaciones de esta nueva *cosa* llamada ciudad. Como, por ejemplo, los volúmenes, los espacios, las alturas, las distancias y medidas, etc., además de una serie de reglamentos, normas y leyes que se deben de respetar y que, también, participan directamente en la configuración de la misma.

Todas estas consideraciones, y otras, permitirán al arquitecto circunscribirse dentro de propuestas hacia una más formal armonía de comodidad y necesidad. La ciudad perfecta para Harth-Terré es aquella que va “...perfeccionándose constantemente en su forma; el ciudadano disfrutando en ella de esa noción del objetivo...binomio de valores: felicidad y virtud...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 228), felicidad, como bienestar, en relación con la vida material y con el bien, “...en el cumplimiento...de estos tres derechos: la seguridad, la comodidad y la libertad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 229).

El diseño de asentamientos, determinan ciertas características de la plástica urbana moderna, pero también, pretenden por otro lado, los fines de *orden* y de *unidad*, “...la unidad en la compleja variedad sujeta a esas leyes del orden; que en el orden como ordenación está la hermosura” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 236).

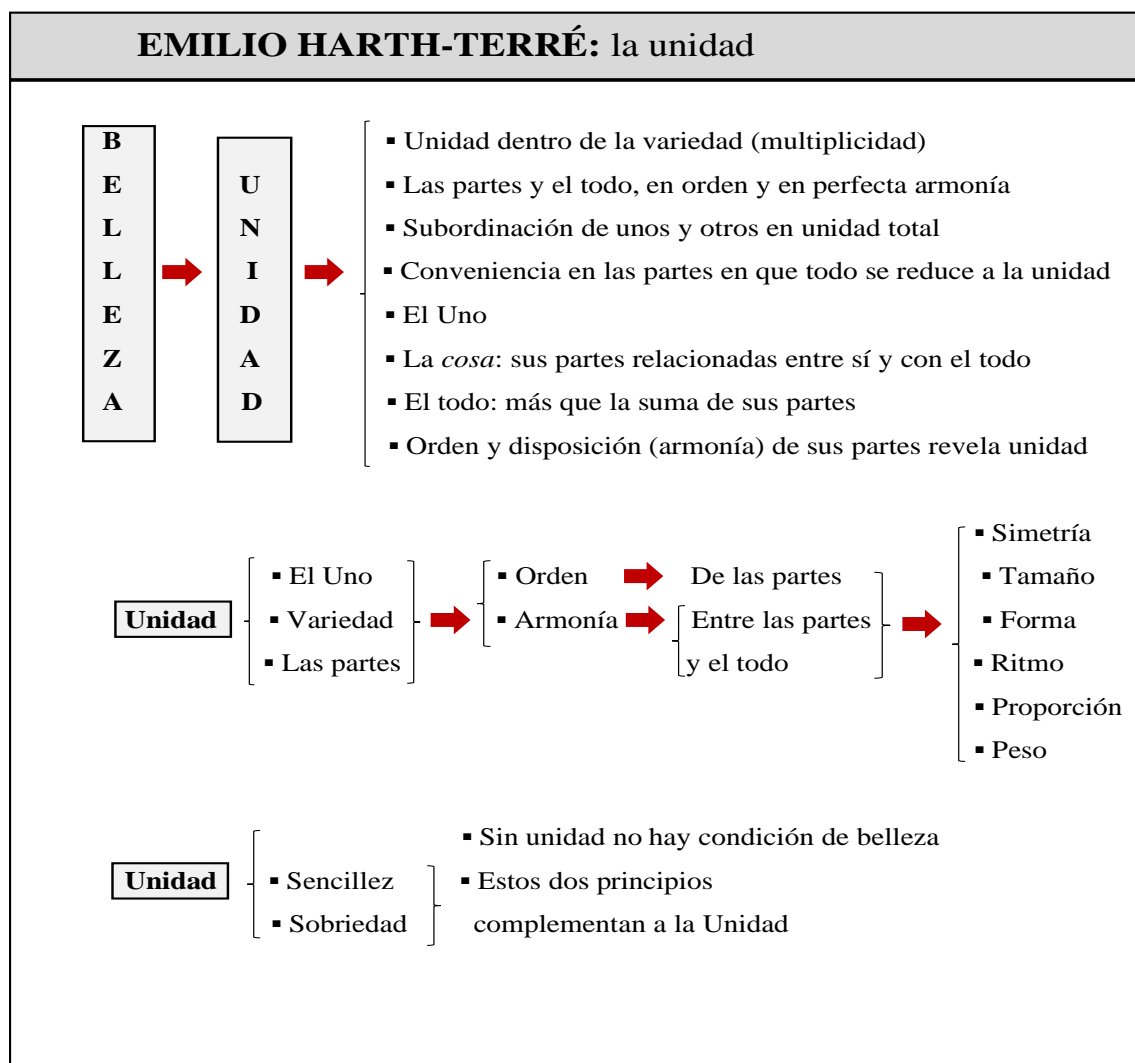
Una vez más, se hace énfasis en el orden como condición estética, pero como condición de *unidad*, por cuanto esta se genera en el momento en que cada parte se ubica en el lugar que le compete, en perfecto equilibrio y en *armonía*, es decir en correspondencia. Sostiene que, en función al *orden* se puede lograr la belleza y por ende obtener la estética urbana.

La plástica urbana y funcional está determinada por el *orden* de la estructura, y, además,

por la comodidad que se genera, gracias también a ese *orden*. “Subordinar al orden todo desarrollo... es...con que puede adornarse la ciudad” (HARTH-TERRÉ, 1946, p. 71).

Figura 3

Emilio Harth-Terré: la unidad



Fuente: elaboración propia.

Afirma que la estética norma las características del edificio, de la misma manera en que lo hace con lo urbano. Y que, cuando se hayan cumplido con los principios constituidos, desde

su utilización, hasta la solución de los problemas específicos, entonces, la planificación como el ordenamiento urbano se convertirían en Arte.

Todo ello, de la mano del arquitecto, quien es quien tiene el mayor conocimiento para realizar esta actividad. Porque “La inagotable imaginación del arquitecto, en consonancia con las conquistas tecnológicas, los avances de la psicología y el adiestramiento estético, sabrá también encontrar lo que cada momento conviene con razón y gusto” (HARTH-TERRÉ, 1946, p. 10).

Sostiene que la ciudad debe de definirse según un *orden* determinado y consciente, con un objetivo ético y una estética para su continente. Piensa, además, que se hace evidente que la filosofía y el urbanismo pueden ir de la mano, por avenencia y por relación coextensiva. La primera, como rectora de la espiritualidad que conduce hacia el *Bien*, y la segunda, que conduce hacia la seguridad física y que contiene la naturaleza espiritual y humana. Opina que no existe ninguna oposición entre el urbanismo técnico y la filosofía normativa, porque la filosofía emana de los problemas de los seres humanos y se encuentra vinculada ‘en intención a ellos’, razón por la cual, todo problema exhorta a un pensar filosófico. Afirma que “si el fenómeno urbano trasciende en alegría o dolor, ya está penetrando en el campo de la meditación filosófica” (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 19).

De esta manera, la filosofía apoya, por su contenido humano, a la ciudad. “...en nuestra opinión de que el urbanismo como ciencia es materia de la filosofía; y el examen y la aplicación a las normas del urbanismo, un verdadero quehacer filosófico” (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 24). Expone que la estética, como ciencia, puede establecer preceptos de estimación para normar propuestas y diseños urbanos. Dado que existen diversos planos para relacionar el urbanismo y la filosofía en una *unidad* y en necesidad.

Y, como sostiene Harth-Terré sobre la estética, afirma que como ciencia, es normativa y

descriptiva, y establece principios "...para el juicio estético y reglas para la producción de obras de arte" (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 55). Se hace necesario considerar, también, además del proceso de creación del objeto y del goce estético del mismo, determinadas normas que rijan las condiciones propias de utilidad y de servicio, que deban, necesariamente ser consideradas, dentro del desarrollo del proceso, en arquitectura y en urbanismo. Por esta razón, Harth-Terré sostiene que la belleza se origina por un determinado orden, con la finalidad de satisfacer necesidades prácticas. Y, justifica esta reflexión al sostener que "...la composición ordenará la apariencia en un sistema de arte cuya estética es la particular en la arquitectura de la ciudad" (HARTH-TERRÉ, 1961, pp. 55-56).

Afirma que la estética pensada como ciencia, permitirá establecer reglas que conduzcan a normar creaciones urbanas próximas y futuras. Así, piensa que por medio de ella no sólo se obtendrán las pautas que permitirán apreciar y estimar una obra de arte, sino también, las disposiciones para ejecutarlas. Sustenta la necesidad de considerar la propuesta estética en ese *orden*, como ciencia de estimación, en primer lugar, y también, en segundo lugar, como ciencia preceptiva. "El logro de la Estética está bien señalado como ciencia de la Filosofía aplicable al Urbanismo. La Estética norma...las características de la obra; y norma, igualmente, en campo más extenso, al Urbanismo..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 237).

De esta manera, Harth-Terré da otro sentido a la manifestación estética, través del *orden*, producto del respeto y la aplicación de ciertas normas establecidas.

Escribe, "Su belleza emana de un determinado orden de satisfacer necesidades prácticas" (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 55), como un medio que complementa toda obra de arquitectura y de urbanismo. Aparecen, con la arquitectura moderna, nuevos elementos que se deben considerar en la arquitectura de la ciudad. Y, ya no sólo, se estimará el principio de la necesaria *armonía* y

subordinación de unos y otros en una *unidad* total de cada edificio en función a sus servicios, sino que, además, hay que agregarle otros factores que intervendrán en la composición urbana, como, por ejemplo, los otros elementos y partes, los espacios de circulación, de recreo, distancias, organización y disposición de los edificios, alturas, densidades, de acuerdo a los planes reguladores establecidos y del diseño que involucra a los espacios o vacíos en sus interrelaciones con los volúmenes de las edificaciones.

Porque el arquitecto moderno, "...al intentar la solución de sus problemas edilicios no lo está resolviendo como una simple ecuación...Es indudable que está buscando crear un nuevo sujeto de belleza..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 232).

En todo organismo de gran escala se debe de mantener la *unidad*, y para tener tal condición, debe de manifestarse únicamente mediante la *sencillez*. En un planteamiento complejo, nada puede ser ocioso, ni superfluo, sino que todo debe de funcionar para el sistema que los aglomera, y toda complejidad debe de simplificarse al máximo, para hacerla más viable.

El precepto de *armonía* debe de expresarse en los esquemas arquitectónicos, en los que se deben considerar los criterios de la plástica urbanística moderna, además de los fines del orden y de la *unidad*, "...la unidad en la compleja variedad sujeta a esas leyes del orden-como ordenación- está la hermosura" (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 57).

Asegura que "el urbanismo dará el ejemplo, no solamente en la unidad del espíritu y de la voluntad, sino en la libertad del orden y de la diversidad en la unidad" (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 57).

Esta libertad referida al *orden*, explica, se debe a la aparición de nuevas ideas y de nuevas tecnologías, así como, las innumerables posibilidades que ofrece, en estos tiempos, la variedad de materiales que produce la industria y que permite una nueva libertad en su uso, tanto en lo

urbano, como en lo arquitectónico. Como se ha mencionado anteriormente, la diversidad en la *unidad*, se refiere a que el objeto está constituido por diversos y variables elementos, que permiten, en su interrelación armónica, la conformación de una *cosa*, sea esta urbana o arquitectónica.

Por otro lado, lo orgánico para ser orgánico ha de tener *unidad*, así como, lo debe de tener todo mecanismo, por más complejo que sea, porque sin esta condición simplemente no existiría.

Sostiene que “Cada parte es una y conforman el todo”, y sustenta que el *todo* se gobierna por intermedio de la *armonía* de los elementos. Afirma que “la conexión de cada uno y todos sus elementos resulta así esencial para que la ciudad palpite con la energía suficiente y se impulse en una eufórica vitalidad” (HARTH-TERRÉ, 1946, p. 65). Sin embargo, hace una salvedad sobre el concepto de variedad, cuando se hace uso y abuso de formas que, en lugar de buscar la *armonía* del conjunto, compiten unas y otras sin ningún propósito para lograr la *totalidad*. Esta situación puede presentarse cuando, por ejemplo, el arquitecto no tiene una visión de conjunto o de respeto por otras arquitecturas, colindantes o cercanas, y no las considera en su diseño, generando reacciones inconvenientes para el principio de *unidad*.

Porque, cuando en el complejo arquitectónico no se reducen los contrastes y no se busca una equidad estable, entonces no se obtendrá la pretendida *armonía* de la propuesta urbana, generando por ello una ruptura del conjunto, que podría desencadenar en el caos, a causa que la variedad no logre la *unidad* del diseño.

Afirma, además, que el objeto urbano debe ser indivisible y unitario, además de continuo “...es decir, extenso en el tiempo mediante el movimiento del espectador” (HARTH-TERRÉ, 1926, p. 9), en cuanto unos de sus objetivos principales, es el de poder ser recorrido, apreciado y gozado por los usuarios. Una relación tiempo-espacio de simultánea contemplación, que es

propio al juicio estético de toda obra de arte, el de "...un movimiento sincrético simultáneo y sucesivo de parte del sujeto espectador que promueve la consciencia estética" (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 23-24).

La obra urbana, unifica sus diferentes aspectos en una nueva totalidad, llena de significado. Maneja espacios exteriores, como volúmenes o contornos de las edificaciones, espacios ambientales, de fusión o de aislamiento., espacios orgánicos, o espacios continuos.

"La obra de arquitectura como totalidad concretiza un sistema coherente de polos." Y, además, "Se caracteriza por unificar polos de distintas clases... Las buenas obras de arquitectura se han etiquetado frecuentemente como 'orgánicas'" (NORBERG-SHULZ, 1998, p. 116).

Harth-Terré expresa, que la valía de una arquitectura, no sólo está en función de la importancia de sus partes, sino, también a su grado de articulación.

Es decir, una totalidad en donde "...están totalmente coordinados varios niveles articulados e interconectados dentro de cada dimensión" (NORBERG-SCHULZ, 1998, p. 117), porque los componentes deben integrarse considerando el cometido del edificio, como un *todo*.

Así, un sistema arquitectónico permite estructurar diversas totalidades arquitectónicas, mediante el orden y la variedad, organizando un conjunto o conjuntos ordenados de totalidades, generando soluciones urbanas, de diversas dimensiones. "Todas las cosas buscan la paz en el descanso del orden" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 118).

El principio de unidad es universal, se aplica a todo objeto creado, en todas las escalas, pero, además, Harth-Terré lo aplica a todo nivel y a toda acción donde se requiera, desde el campo ético, al campo estético. Todo objeto creado, para poder ser considerado dentro de los valores estéticos, tiene como condición, tener unidad, dentro de la diversidad y dentro de la multiplicidad; es decir, ser un *Uno*, "Lo que parece bien por sí mismo, es hermoso" (HARTH-

TERRÉ, 1976, p. 114).

3.3.3 *El proceso de creación arquitectónica.*

Se estima que existen dos condiciones para la belleza en la arquitectura. La primera es el carácter, y la otra, es aquella que coadyuva a generar la primera, es decir, su necesaria conformación, por medio de diversos principios que participan para ello, que son la *sencillez*, la *sobriedad* y la *unidad*, con la intervención de preceptos, como la *armonía*, el *orden*, la *proporción*, etc.

Harth-Terré explica, que el carácter es la revelación de las formas expresadas en el edificio, como producto de las ideas elaboradas en la concepción arquitectónica. Que ese carácter puede revelarse de diversas maneras, en su pluralidad, en sus pequeñas diferencias, y que estas variadas formas pueden poseer un valor estético en sí mismas, y que, de acuerdo a la intensidad de sus revelaciones, podrían tener, además de grandeza de carácter, mayor hermosura objetiva, a la que denomina *armonía*. De esta manera, la conveniencia define la manifestación exterior del carácter, que se expresa por la *unidad*. “La unidad relativa, esa constante de totalidad...” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 73). Además, las obras arquitectónicas pueden circunscribirse en determinados géneros arquitectónicos de acuerdo a sus caracteres. Así mismo, en que las diferentes interpretaciones de la *armonía* de las edificaciones, conducen a la definición de los estilos, que se revelan a causa de las variedades con que cada carácter y cada *unidad* de expresión han sido descifrados en distintos momentos históricos.

Pero, una condición en la parte creativa de toda obra arquitectónica, para lograr la belleza, es la indispensable *libertad* o ‘apariencia de vida’; porque el acto estético es un acto de libertad generado por “...el hombre armonioso, creador, la alegría de crear es inseparable de esa libertad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101).

Sobre el carácter, menciona Harth-Terré que será la expresión y la fisonomía moral del edificio, en la que manifestará el sentir y el pensar de los usuarios, representados con energía. Sostiene, que la cosa bella tiene las mismas características que una *unidad* orgánica, es decir, una *unidad* semejante a la de un organismo, a un objeto creado como una *unidad* en su variedad, un *todo* construido con una finalidad determinada.

Además, se considera que la expresión, es una condición primordial en la arquitectura y él la define como la manifestación exterior del carácter a la conveniencia.

Pero, el carácter se haya, también, determinado por la *armonía*, que contiene en sí misma, al *orden*, a la *proporción* y a otros preceptos. Afirma que cuando se contempla un objeto bello, aumenta nuestra capacidad de relacionar y de ordenar.

Añade, que la *unidad* es una manifestación última y suprema que debe expresar toda obra arquitectónica. “La unidad relativa, esa constante de totalidad” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 73).

Además, se debe de tener en cuenta, que la esencia misma del ser está compuesta de materia y de forma, es decir, de cuerpo y de alma, siendo el alma el principio de *unidad* del compuesto que es el *todo* entero, de dicho ser.

Harth-Terré incluye el proceso del inicio y desarrollo del diseño, desde el momento en que se empieza el proceso intuitivo-imaginativo del arquitecto, se debe de incluir el *orden* tanto físico, como técnico. Dice, “...el arquitecto moderno, al intentar la solución de sus problemas edilicios...está buscando crear un nuevo sujeto de belleza”, y concluye, que “Lo busca en la síntesis del ritmo, el orden y el equilibrio plástico...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 232).

Este ejemplo, permite comprender la manera de construcción de todos los objetos fabricados por el hombre, y especialmente por el artista, y preguntar, “¿Tiene usted el propósito de fabricar una obra? Primeramente, su espíritu debe unificar la materia en una forma; luego

debe usted reconocer que la esencia así obtenida no está realizada aún fuera de usted y que es preciso conferirle la existencia” (NÉDONCELLE, 1966, p. 42).

Harth-Terré sostiene que “nada puede salir de la nada” y que la arquitectura no es consecuencia de una imaginación, ni de una fantasía que no estén sustentadas por una realidad técnica y una realidad pragmática. Afirma que la experiencia teórica o empírica impulsa la intuición. A mayor capacidad del intelecto, mejor capacidad intuitiva. A través de la imaginación se genera la “operación del arte”, una forma que se apoya en la intuición, a la que se suma la experiencia y la lógica.

Así, la intuición formal y material hacen referencia al objeto, y cuando es singular, se refiere a los sucesivos cambios y modificaciones que se producen a través del desarrollo de la idea, con el trabajo en bocetos.

Asevera que la idea es activa y, sin esta, no podría generarse la imaginación, ya que toda imagen procede de esta idea. Se parte de una intuición, se plantea una imagen para razonar sobre ella y se va cambiando en la medida del desarrollo de esta idea previa. Como menciona Harth-Terré, la arquitectura “... es el resultado de una facultad de producción de un cierto género esclarecido por la razón...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 119).

Pero, la obra arquitectónica, para sus fines inmediatos, incluye una condición social y un carácter técnico, indispensables para producir su edificación, y para ello, debe generarse, necesariamente, una *unidad* entre la ética y la técnica; además de los procesos iniciales de lo intuitivo y lo imaginativo que entraña todo proyecto.

Harth-Terré escribe, “De tres potencias dispone el arquitecto y las tres juntas empleará con celo: Intuición, recuerdo y la Idea.” Y, continúa, con las siguientes palabras, “Ha de percibir y vislumbrar lo conveniente; evocar en su obra trascendente idea y que al término sea no mero

instrumento, y sí para el humano el placer social que, hondo le promueva.” Y, un poco más adelante, sigue “Sueña con las medidas y con aquello que sea expresión sensible...” Y concluye, “Engendra por cierto compromisos la arquitectura a quienes olvidando el orden y la belleza dentro de sus preceptos anotados...” (HARTH-TERRÉ, 1959, pp. 104-105).

Así, la creación artística se genera por medio de la integración entre la razón, producto de la experiencia, y la emoción, efecto del sentimiento estético. Esta creación de arte puede manifestarse por medio de una representación sensible, o como alguna idea o alguna imagen, lo que Harth-Terré denomina una imagen estética, producida por el ‘Hombre Estético’, “...consiste fundamentalmente en la armonía de su colaboración estética con el mundo exterior...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 97).

Esta vivencia emotiva es traducida por el arquitecto en una cosa estética, por medio de sus capacidades artísticas, producto de una elevación de sentimientos intensos, que, por lo general, son difíciles de discernir bajo algún razonamiento lógico.

Pero la estética, no sólo dará “...pautas para juzgar la obra de arte, sino también preceptos para realizarla” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 235).

Todo este proceso, lleva a desarrollar la ‘cosa intuitiva’, a través de una sucesión de experiencias, transitando entre la razón y las emociones estéticas, y viceversa, generando cosas nuevas en un proceso experimental dialéctico. Así, por ejemplo, el procedimiento en la producción de un objeto arquitectónico, nace de un inicial fundamento intuitivo, que permite generar en la imaginación una figura, que será transformada por la razón, en la *cosa* creada.

La imaginación permite crear una propuesta, que termina siendo la concepción de algún objeto arquitectónico, elaborado junto a la conciencia de la experimentación, con lógica e intuición, y “...al operar el deseo de crear produciendo, convierte la imagen primigenia y las

derivadas en pura realidad: en una nueva función” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 77).

“Porque la belleza que, a través de las manos de los artistas, viene de aquella hermosura que está sobre las almas, por la cual día y noche suspira el alma” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 118).

4. Los Principales Referentes Universales y Locales en la Teoría Estética de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura

4.1 Las Influencias Europeas

4.1.1 La Ética y la Estética.

4.1.1.1 Proceso de investigación.

Harth-Terré utiliza un camino muy particular para establecer las bases de su pensamiento. diríamos, una dialéctica peculiar, una forma de búsqueda del conocimiento a través del razonamiento de ideas propias y ajenas, con la que va construyendo su propuesta, sustentada en conceptos de pensadores escogidos, a fin de dar base y estructurar el propio fundamento de sus planteamientos.

Un método propio de investigación, con el fin de poder estructurar una teoría personal sobre la estética, basándose en la observación y análisis de las diversas fuentes elegidas, manifestadas durante la trayectoria histórica. Escribe e interpreta con sus palabras, complementándolas con citas, el pensamiento de algún o de ciertos autores, generalmente afines, pertenecientes a un tiempo histórico determinado, sobre un tema o una idea a tratar.

Y, sobre la idea escogida, la describe, opina y la asume como suya. Es riguroso en los tiempos, empieza de un momento histórico determinado, si se trata de temas vistos desde aquel

período, y procede de manera ordenada, desde los más antiguos hasta los modernos.

Escribe, "...aunque la historia de la obra de arte se podría hacer mediante la simple apreciación estética como creación y evolución de las formas, no se puede apartar el estudio de la investigación de las fuentes históricas.", porque "Una historia reclama una metodología. Y esta está basada en la información histórica" (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 8).

El desarrollo de esta investigación, incoará desde los clásicos mencionados por él, de donde Harth-Terré inicia su razonamiento, para llegar a su momento, aquel donde escribe la concepción de su teoría arquitectónica, basada en la historia del pensamiento universal y local. Se fundamenta este retorno a las fuentes de lo ya sucedido, con una frase que menciona, una frase de Tucídides, con la que justifica este proceder, dice, "Conocer la verdad sobre el pasado con el fin de prever el porvenir" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 61).

Así, se recorrerá la historia del pensamiento universal, buscando conceptos sobre la estética, desde sus inicios conocidos, entre ellos Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles y Plotinio, pasando por Vitruvio, por los pensadores previos al Renacimiento y del Renacimiento, por los de la Academia Francesa, por el neoclasicismo, y por los modernos y contemporáneos, entre otros. Esta es razón fundamental por la cual se ha conducido por este método en la presente investigación, a entender los razonamientos sobre el arte y la estética desde sus bases, desde que fueron generados, desde la antigüedad, afín de poder discernir el desarrollo de su propuesta.

Por otro lado, dentro del pensamiento local, menciona de manera muy especial y particular, a don Alejandro Deustua (1849-1945), refiriéndose a él, como maestro de la estética, y, del que dice, tomó muchas de sus ideas para elaborar y desarrollar su teoría, por medio de la lectura de sus libros, y, "de cuyas obras he obtenido copioso zumo" (HARTH-TERRÉ, 1976, p.

4).

Estas afirmaciones obligan, también, a investigar a Deustua, por cuanto ha aportado conceptos importantes a la teoría de Harth-Terré, desde la propia. Además, se debe dar una mirada a posiciones simultáneas sobre esta materia, de los más importantes exponentes latinoamericanos hodiernos, y en especial, a los mencionados por Harth-Terré en sus escritos o de cuyas ideas han sido manifiestas en alguno de los libros pertenecientes a su biblioteca.

Se Buscó, durante el presente análisis, cual fue el origen y la estructura de su pensamiento sobre la teoría estética de la arquitectura, entre los años 1926 y 1976, tiempo de su mayor producción escrita, en la que expresa sus principios y su visión sobre el tema de lo universal.

4.2 Relación Ética - Estética: Binomio de la Belleza

4.2.1 Referentes universales.

4.2.1.1 Análisis universal.

A los tres principios del arte, *lo verdadero, el bien y lo bello*, le corresponden, correlativamente, tres ciencias normativas fundamentales, que son la lógica, la moral y la estética. Además, estas tres ciencias conducen hacia leyes o juicios de la realidad y formulan preceptos, normas o juicios de valor.

Estas ciencias fundamentales del espíritu humano se estructuran a través de actividades; la lógica, por medio de la reflexión filosófica sobre la inteligencia, la moral sobre la actividad del comportamiento humano y la *estética* sobre la sensibilidad. Así, *la verdad, lo bello y el bien* corresponden respectivamente a las tres facultades esenciales del espíritu.

Es interesante como Harth-Terré busca integrar al arte y, por ende, a la arquitectura, el

aspecto *ético*, como un compromiso del diseñador. Así, piensa que disciplina filosófica que estudia el *bien* y sus relaciones con la moral y el comportamiento humano, va dirigido hacia el ámbito del arte, con la intención de encontrar la aplicación de este principio y de estos conceptos en la propia obra.

De esta manera, *lo justo, lo bueno y lo bello* de los clásicos, se haya bajo una nueva perspectiva, pero con mirada moderna y un punto de vista particular, bajo los conceptos de la *ética* y de la *estética*, como con la necesidad que lo *útil* (lo bueno) y lo *bello* queden entrelazados. Esta mirada será desarrollada por Harth-Terré y será base de sus principios estéticos (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

Harth-Terré, como se mencionó anteriormente, teje su teoría en función a las ideas y sustentos de los eruditos de diversas etapas de la historia, y como bien se sabe, se inicia desde de los pensadores clásicos.

4.2.1.2 Los clásicos

Sostiene que el arquitecto no puede sustraerse del “...acervo de la civilización, de la tradición y de la historia... Y no puede separarse de ellos porque lo que tiene hoy, viene del ayer.” Pero, además, relaciona a la arquitectura con el comportamiento ético, y afirma que “La arquitectura a diferencia de las otras bellas artes, es además resultante de experiencias personales, de influjos sociales y de consecuencias históricas.”, y, que el arquitecto debe asumir el pasado en su obra, porque, “... de lo que de todo puede el arquitecto resumir una solución original pero que siempre queda arraigada al pasado en sus principios substanciales” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 2-3).

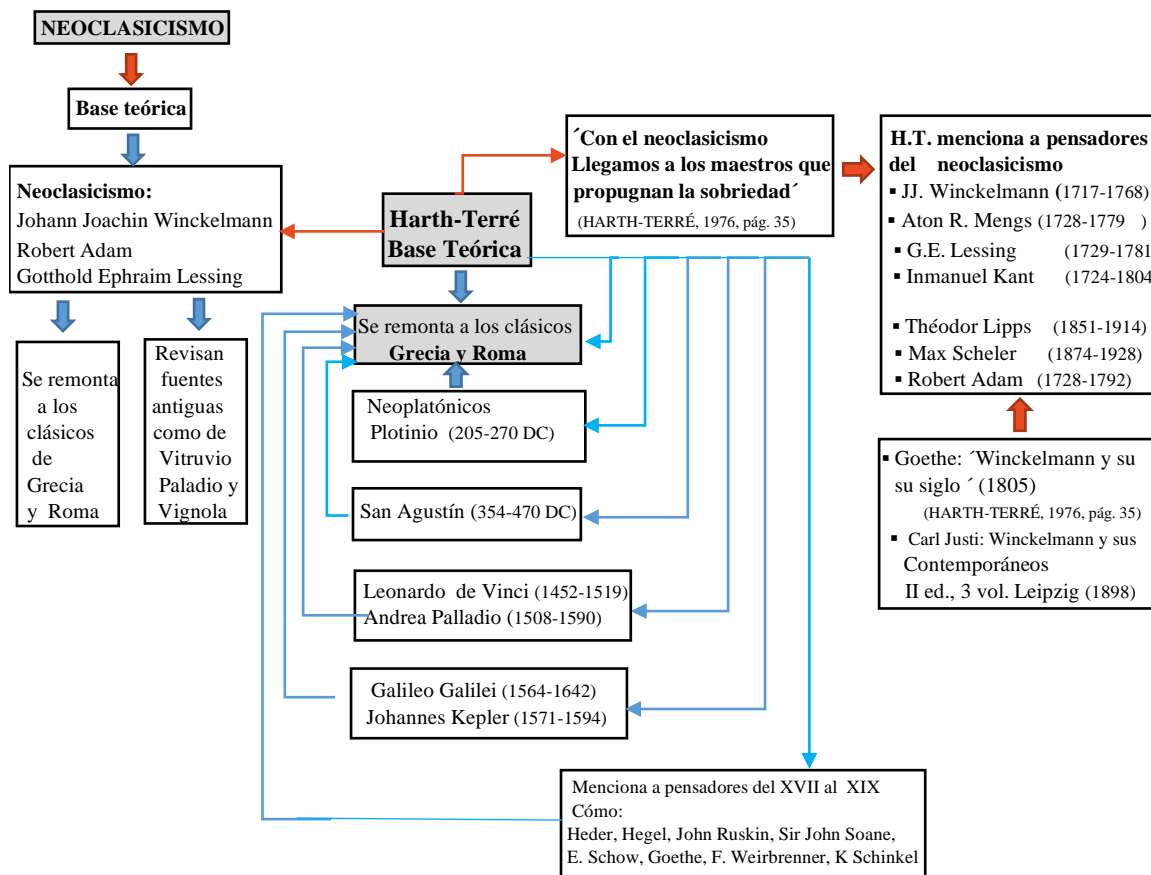
Así, parte de la antigüedad como inicio de toda investigación y conocimiento del arte y

piensa que “La arquitectura es tarea de antigüedad histórica y tarea de refrenos y subyugaciones... Grandes y magníficas obras se hicieron desde lejanas épocas.” Además, vincula lo útil, como respuesta social, y lo relaciona con la belleza, escribe que “En todas, un sello: dominio de la naturaleza. Dominio para lo útil; dominio para lo bello...ya la arquitectura era una tarea que juntaba la ciencia y el arte” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 6).

Afirma que en toda arquitectura existe una simbiosis entre ética y estética, y por ello están obligadas, en el caso que compete, a ir juntas, al ser generadas por un impulso que conduce al arquitecto a organizar su diseño, en tanto que la arquitectura es fruto de su arte, y a su vez, es una respuesta al requerimiento exigido por la sociedad en donde se desenvuelve.

Figura 4

Influencia de los clásicos y neoclásicos en Harth-Terré



Pensadores mencionados por Emilio Harth-Terré

(HARTH-TERRÉ, 1976, págs. 14-38)

Fuente: elaboración propia.

Escribe, "... veamos cómo se logran, o han de lograrse, estos dos fines en mérito a las inducciones de maestros y filósofos de todos los tiempos" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 53).

El primer significado de la palabra *bien* entre los griegos se refería a lo *útil*, es decir, a lo que cumple una función. El inicio de toda *cosa* creada es su condición utilitaria, la necesidad de obtener objetos para el desenvolvimiento de la vida. Pero, con el tiempo, se le va dando un

carácter estético, con formas, materiales y adornos; para luego convertirse en una *cosa* útil y bella. Afirma, que, “Si lo útil no es obligatoriamente bello, tampoco lo bello es necesariamente útil como predicán ciertas doctrinas filosóficas. En el caso de la arquitectura, la hermosura y la utilidad deben de ser bienes vectores” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 50).

Se está considerando a lo *útil* como un resultado o una respuesta a los principios éticos, en cuanto y en tanto, fue la propuesta inicial de los primeros pensadores de nuestra historia, y así lo entendió perfectamente Harth-Terré. De esta manera, se perfilan los significados de lo *útil*, de lo *bello*, dos principios diferentes e imprescindibles en toda creación arquitectónica; dos conceptos que se complementan con una misma intención.

Harth-Terré considera esencial en el diseño lo que denomina la *conveniencia* y la *hermosura*, y resulta fundamental, para él, pensar y plantear obras que contemplen y consideren la *utilidad* y la función, y que, a su vez, estos mismos principios produzcan, el asombro y la belleza, en otras palabras, su valor estético (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 53).

Porque, como bien dice, en toda creación se presentan dos fines; al primero, se le exige el cumplimiento de propuestas técnicas; y, con el segundo, se busca poder lograr que la obra se corresponda con el arte; porque ambos fines responden a las necesidades de la sociedad donde se trabaja. Todo diseño deberá, entonces, tener un resultado que logre una organización adecuada, como respuesta a los valores éticos, es decir, a las exigencias sociales y, por ende, que su resultado sea óptimo en funcionamiento, así como, una apariencia hermosa e inherente. Estos dos principios son considerados por Harth-Terré indispensables para las bases que sustentan el fundamento de este binomio (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 37).

Así, estructura sus ideas sobre la *ética* y la *estética*, sosteniendo que dentro de la *ética* encaja la *conveniencia* y dentro de la *estética* la *hermosura*. Además, plantea una interrelación

entre ambas, al sostener que toda *ética* tiene su propia *estética*, 'una manera hermosa de significarse, o un significado de su arte. 'Así cómo, toda *estética* puede conducirnos hacia expresiones propias de la *ética*, es decir, podría promover sentimientos *éticos*. "Todo sistema tiene su *ética*, así como toda *ética* tiene una determinada *estética*" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 53).

Es necesario remontarse a las propuestas de Homero, Sócrates y Platón, para tratar el inicio de las ideas sobre *ética* y la *estética* en la arquitectura, planteamientos estudiados por Harth-Terré.

Homero analiza esta relación, bajo una óptica particular. Denomina *belleza exterior*, a la presencia objetiva, y *belleza interior*, a la *moral*, y sostiene que se mantienen ciertas correspondencias entre lo *bello moral* (*agathós*) con respecto al *bien*. Pero el *bien*, no entendido, necesariamente, como una expresión de lo útil, sino referido a los actos buenos, es decir, otra manifestación del comportamiento ético.

Considera que ciertos objetos útiles pueden ser bellos, así como, determinadas cosas bellas pueden ser consideradas útiles, pero, ningún objeto es bello sólo por el hecho de ser útil, porque 'lo bello se presenta a la vista' pero, como resultado del ideal del hombre de *bien* (BAYER, 1965, p. 24).

Lo moral se aproxima y se identifica a lo bello, en la medida en que las situaciones que se producen sean favorables, a causa de los efectos de actos buenos. De tal manera, que la *estética* está relacionada a las normas de decencia y a la conveniencia.

Para él, la belleza no es el logro de la entelequia del *bien*, es decir, su existencia no tiene como fin exclusivo el logro del *bien*, como principio de su acción y de su fin, porque le corresponde, además, su propia expresión exterior, manifiesta según su apariencia externa. "Lo

bello es todo aquello que hace o expresa el ideal de un ‘hombre honesto’, de un hombre de mundo: es el decoro, más no la moral propiamente dicha, que no admite intermediarios ni matices entre el bien y el mal” (BAYER, 1961, p. 25).

Homero introduce un término al que denomina *decoro*, que es utilizado por Harth-Terré, y quien lo relacionará directamente con el significado del *bien*, es decir, afirma que se puede obtener la belleza, cuando el objeto se realiza bajo un comportamiento adecuado y respetuoso, considerando las normas establecidas.

Harth-Terré remarca en el libro de V. Brochard, un pensamiento que confirma lo antedicho, sostiene que ninguna acción es por sí misma ni bella ni fea, “...nada de todo esto es bello en sí, pero puede serlo por el modo como se haga...” (BROCHARD, 1940, p. 52).

Con Sócrates y Platón se buscó inquirir, conceptualmente, sobre aspectos éticos, en la esencia permanente y en la determinación de los principios entre los que se encontraban: *lo Justo, lo Bueno y lo Bello*; principios que serían investigados y desarrollados, posteriormente, por Platón. Para Sócrates, lo *bello* y lo *bueno* son semejantes cuando a ambos conceptos se les vincula en una sola cosa, cuando se dirigen hacia un mismo fin, logrando, a la par, lo *conveniente* y lo *útil*.

Lo *útil* no sólo delimitado a su propio significado, sino a una concepción de ‘trascendencia ideal’, como un incitante y vivificador de lo estético. Así lo sostiene Harth-Terré cuando escribe que lo *útil* no sólo se concebía de manera pragmática, sino que va más allá, hacia “... su trascendencia ideal; es decir estimulante, provocante estéticamente” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 54-55).

Pero, además, también concibe lo que es bello y bueno como resultado de ser lo apropiado y lo eficaz “...la belleza en sí (*kalón kath’auto*) no existe sin estar asociada al

concepto de *kromenon*, de lo útil” (BAYER, 1965, p. 32).

Es decir, el objeto resulta ser bello en la medida de su conveniencia; así, plantea una conceptualización de un tipo de belleza delimitada exclusivamente a su utilidad, lo bello es lo *útil*. “Sócrates es, de este modo, el defensor de la belleza antiformalista, partidario del contenido, y su estética utilitaria se convierte para él en una especie de lógica sin espontaneidad. Orienta lo bello hacia lo ‘perfecto’, hacia el ‘fin’” (BAYER, 1965, p. 32).

De esta manera, Sócrates propone la idea de lo bello bajo dos significados diferenciados, aquel objeto que es deseado por sí mismo, en tanto que bello, y las cosas bellas, en tanto que útiles. Harth-Terré coincide o asume estas dos conceptualizaciones sobre lo bello y el bien, y afirma que el objeto puede ser deseado por sí mismo, sin otro interés que sólo por ser bello, o por algún otro objetivo, diríamos, por su valor utilitario, como el bien que sirve de medio para otro fin.

Para la doctrina Platónica los dos conceptos, lo bello y el bien van de la mano cuando se corresponden. Considera que existe una alianza inevitable entre la noción de ambos, lo que vendría a ser la *kalokagathia* socrática. “En la doctrina platónica lo bello y el bien se identifican” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54), esta frase e idea la tomó del libro de R. Bayer, Historia de la estética.

Más aún, en cierto momento considera lo bello y el bien como aliados o como ‘el uno es medida del otro’, pero, además, relaciona al bien con la idea de lo verdadero, y afirma que “...lo bello se hace así universal gracias a su vecindad con el bien y con lo verdadero” (BAYER, 1965, p. 38). Harth-Terré subraya un párrafo del libro de Bayer, que explica un pensamiento de Platón, donde dice que “Lo bello es autónomo tanto en su esencia como en su fin...” pero que la estética es jerárquica, “...se eleva de estrato en estrato hasta alcanzar la noción suprema...en que lo bello

y el bien se identifican” (BAYER, 1965, p. 34).

Esta idea la repite Harth-Terré a su manera, en sus conferencias de historia del arte, escribe que debe generarse una coexistencia entre belleza y ética, “Es la noción de la *‘kalagathia’*: la belleza es aquello que el amor busca y no posee, es decir, que provoca a un sentimiento más noble, y por lo mismo ético. De modo que en lo estético platónico está ínsito el sentimiento ético...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

O, como ya sostenía Platón, el amor es un deseo, es decir, no es la belleza sino el deseo de lo bello, idea similar a la sostenida por Harth-Terré (BAYER, 1965, p. 37). Quien subraya una reflexión sobre la doctrina de Platón, que le da al *bien* una connotación moral al relacionarla con la honestidad “...bello si se lo hace de acuerdo con las reglas de la honestidad, y feo si se lo hace contra esas reglas” (BROCHARD, 1940, p. 52).

Afirma Platón, que el *bien* es la piedra angular de toda arquitectura de lo real, es el principio de lo inteligible y de lo sensible, el origen mismo de la existencia. Y, que su idea, es la más alta percepción que podemos tener de lo real. Sobre la ética del *bien*, sostiene, que el bien es la fuente de todo lo existente y de todo pensamiento. “Platón califica el bien más allá del lugar de lo inteligible. En este sentido, el bien es a lo inteligible lo que lo inteligible es a lo sensible” (BONNET, 2017, p. 159).

Escribe, “...lo que confiere la verdad a los objetos cognoscibles y acorde a aquel que conoce el poder del conocimiento, puede declarar que es la forma del bien. Como ella es la causa del conocimiento y de la verdad, entonces puedes concebirla como objeto del conocimiento...”, concluye, por lo tanto, que el conocimiento y la verdad, juntos, son similares al *bien*. Considera la idea del *bien*, como origen de la inteligencia y del pensamiento, y la idea de lo *bello*, como su equivalente. Además, dice, en uno de sus diálogos, “hablas, de una belleza extraordinaria, si

el bien produce el conocimiento y la verdad, les sobrepasa él mismo en belleza” (PLATÓN, 2016, p. 353).

Harth-Terre subraya, en el libro de Bayer que, para Platón, la belleza aparece de acuerdo al modo en que se hagan las cosas, porque ninguna acción es en sí misma bella. “...la belleza suprema está ligada a la Idea de lo verdadero y del bien...lo bello es el esplendor de lo verdadero y el bien”, y no es un simple acuerdo entre ellos dos, lo verdadero y el bien, sino una armonía que todo lo une (BAYER, 1965, p. 40).

Toda construcción tiene por finalidad principal cumplir técnica y artísticamente, es decir, satisfacer dos fines primordiales en toda arquitectura, la conveniencia, a la que define como aquello que se emplea de acuerdo a una finalidad y la hermosura, de manera tal, que se genere en todo objeto la finalidad designada y la belleza inherente.

Comulgando con este pensamiento Harth-Terré ve a la “... arquitectura como rectora, cuya utilidad sometida a sus leyes sobrepasa el mero fin de utilidad y lo perfecciona hasta lo espiritual. Y alcanzar así el binomio ético-estético, cual Platón lo predicara...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 50).

Platón, afirma que lo bello es independiente a su propia esencia, así como a su finalidad. “Lo bello...es un concepto desligado de sus realizaciones, es una esencia para el espíritu” (BAYER, 1965, p. 35).

No se trata, pues, de detenerse en explicar sobre las cosas bellas, sino de encontrar la cualidad de la belleza; porque lo bello no es el objeto en sí mismo, sino aquello que nos revela; remarca Harth-Terré, “Lo bello en sí no es este objeto ni aquel otro, sino algo que les comunica su propio carácter” (BAYER, 1965, p. 35).

Otra de sus explicaciones sobre el concepto de belleza, lo refiere a la *conveniencia*. Se

puede afirmar que la idea de lo *conveniente* define lo *bueno*, acercándose más a la idea del *bien* platónico, cuando hace la diferencia entre lo *bello* como tal y las cosas bellas.

La belleza suprema se haya aunada a la idea de lo *verdadero* y del *bien*, o a la *conveniencia* y a lo *útil*, según la estética socrática.

Pero también, lo apunta al placer, como una interpretación del bien, que se genera cuando un objeto parece agradable por medio del oído y de la vista, es decir, a través de la percepción auditiva y visual. Así lo subraya Harth-Terré, “Lo bello es aquella parte de lo agradable que tiene como origen el oído y la vista” (BAYER, 1965, p. 36).

Dentro de la doctrina moral de Platón, se defiende la acción como objetivo de la felicidad y que el sentimiento de la acción moral es incondicional. Define la relación de lo estético y de lo ético, en un modelo de binomio, que él lo denomina ‘un parentesco’, “...inevitable entre la noción de lo bello y la del bien, es decir, la *kalokagathia* socrática” (BAYER, 1965, p. 37).

Platón parece haber tenido cierta influencia de Pitágoras, cuando considera que la medida y la proporción de los objetos, establecen la belleza como virtud. O, cuando incluye la cantidad y el número, para llegar a la belleza de las formas, buscando la ‘síntesis de forma y fondo’, lo que crea lo verdaderamente estético. Harth-Terré marca dos párrafos en el libro de Bayer, en que explicaría su interés en las relaciones matemáticas en función a la estética y a la moral. El primero dice, “Observamos aquí ya una concepción estética latente, virtual, una especie de mística científica en que se hallan ligadas la matemática y la música.” y el otro, remarca la influencia estética del pitagorismo en el pensamiento platónico, “...por el formalismo, el número y la medida, las figuras y la perfección geométrica; por la teoría del alma-armonía que, en Platón, adopta la forma moral...” (BAYER, 1965, pp. 30-31).

Afirma que los griegos utilizaron en sus expresiones de belleza aplicando sus

proporciones, sus relaciones y sus módulos, “Ellos cuidaron de una armonía...que hoy se nos revela... como la constante búsqueda de la más equilibrada composición” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 55).

De esta manera, el *bien* sería el resultado de una relación, según un *orden* y una *medida*, considerando que la *proporción* o la *armonía* suponen ya la belleza. Pero para el fin buscado, la relación deberá incluir además a la verdad. Entendiendo orden como ‘cierta cosa moral’ y cósmica. Así, “... el soberano bien resultaría en una mezcla de inteligencia y de placer unidos con arreglo a la medida, la belleza y la verdad” (BROCHARD, 1940, p. 216).

Califica al arte griego como una emoción que “...se traduce en la idea fija, y agudiza el instinto de la expresión creativa,...” para luego transformarse en una “... admiración estética a la par que ética en el espectador” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54), es decir, el aspecto ético también incluye el efecto del goce por parte del ciudadano, en cuanto cumple como una respuesta conveniente por parte del usuario, cuando su percepción le permite algún sentimiento favorable o cuando una obra se convierte en ética cívica, en cuanto forme parte de un lugar de alguna actividad social.

Escribe que “La emoción hecha pasión se traduce en la idea fija.” Y que el modelo social condiciona las formas de la civilización y de la cultura, que “...se sublimizan al servicio de la comunidad; es en el juego, en el amor y en la ética social que aparecen los rasgos esenciales de este gran brote del arte” (HARTH-TERRÉ, 1967, pp. 46-47).

Así lo hace ver, cuando considera a los templos griegos destinados al culto, del honor o de la virtud, como expresiones con propósito ético. Harth-Terré concluye que existe una perfecta relación y armonía entre la ética y la estética, un binomio permanente, en que cada principio mantiene su propia estructura, en concomitancia de uno y del otro. Afirma que, “...por belleza,

el arte, y por bien, la didáctica y la permanente lección ética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

Más adelante, Aristóteles analizaría, dentro de su concepción platónica, la idea del *bien* en dos de sus posibles sentidos de interpretación.

Uno, cuando el *bien* es deseado por sí mismo, sin ningún interés particular, y otro, cuando se pretende algún fin específico o para alguna otra cosa. Esta propuesta aristotélica, Harth-Terré la hará suya, pero con un sello personal, al encauzarla hacia la arquitectura y a lo que tiene relación con ella.

Y, será un aporte basado en el pensamiento aristotélico, al ampliar la perspectiva del sentido *ético* de lo *útil*, hacia una conceptualización *estética* en a la arquitectura, al significar *útil* no sólo a lo utilitario, sino como un estimulante a lo *bello*. Es decir, la configuración del objeto para un uso específico, puede generar un valor *estético*, implícito a su propia creación. Pero, además, se busca lograr el '*bien*' en sí mismo, como un objetivo inherente de la arquitectura.

Luego, se ve como uno de los principios que sostiene, que es la *Simplicidad*, tiene, también, un cometido en lo *ético* en la arquitectura.

Aristóteles sostiene, igual que Platón, que la acción del ser humano tiene como objetivo la realización del *bien*. Escribe, y lo subraya Harth-Terré, "...es preciso tener en cuenta que todo conocimiento y toda facultad ejercida por el hombre tiene un fin, y que este fin es el bien"

(ARISTÓTELES, 1948, p. 26).

Consideró al arte como técnica, y a lo *bello* lo concibió dentro de la metafísica, como la realización, por propia acción de su principio y de su fin, o, principio de la entelequia.

Pensó, de manera similar a Sócrates, que las relaciones entre lo *bello* y el *bien* o lo *útil*, son una cuestión *estética*. Pero, a diferencia de Platón, sostiene que los dos conceptos no son idénticos. Afirma que "...el bien es el entendimiento, el bien es Dios; en la cualidad es lo

justo...” (ARISTÓTELES, 1948, p. 127), y define lo justo como la equidad y la igualdad, o como lo razonable.

Piensa que lo bello moral es una estética del *bien*, y sostiene que todo lo que surge en la naturaleza y en el arte tienen esa condición final. Por otro lado, la naturaleza también busca su fin y lo encuentra en el arte.

Harth-Terré resalta una explicación sobre la creación artística, donde Aristóteles establece que toda razón puede ser cognoscitiva, activa o formadora, y dice, “El principio de la forma emana de un sujeto, y este principio yace sea en la razón, en la destreza técnica o en un don innato: es el artista consciente, el artesano o el artista dotado” (BAYER, 1965, p. 45).

Este pensamiento coincide con la mirada de Harth-Terré, incluye al creador, como ser ejecutor del objeto, quien utiliza sus condiciones natas y las aprendidas para generar su obra.

La acción moral por ser grande resulta bella, y en tanto ambas cualidades, grandeza y belleza, permanezcan inherentes al bien moral, dentro del campo de la ética, veremos que “...lo bello es síntesis de algo moral (desinterés) y algo estético (grandeza)” (BAYER, 1965, p. 48).

Considera lo bello moral como una estética del bien, y lo estructura en tres campos, en el bien cósmico, el bien práctico y en el bien útil. Pero, si se examina el análisis del valor, se ve que cuando lo *útil* es el *bien* que se aprovecha como medio, es porque se le desea para conseguir otro fin, así lo concebía Aristóteles, que “Lo útil forma parte de todos los bienes, pero no pasa jamás de ser medio, o sea que no es el bien verdadero” (BAYER, 1965, p. 47).

Parece que Harth-Terré basa su visión sobre el bien útil en las ideas aristotélicas, mencionadas anteriormente, cuando expuso su idea del *bien* bajo dos perspectivas; aquella que es deseada por su propio valor y aquella que tiene como finalidad ser medio para otro fin. Ambas se producen con un objetivo, sin desdecir que puedan tener, además, un valor *estético*. Escribe,

“En el análisis del valor, *lo útil* es el bien que sirve de medio, es el bien que se desea para otro fin” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 55).

El *bien* verdadero es lograr la felicidad, es decir, la *eudemonía*. O, cuando un fin, o una consecución de fines pueden convertirse en medios, ‘en una jerarquía de fines y medios que debe poseer el elemento último’, es decir, para un fin superior, un fin último, que es el *bien*. Un *bien* práctico es producto de una actividad, de un esfuerzo, por medio de la acción humana, que lo único que persigue y anhela, como única razón de existencia, no es otra cosa, que lograrse a sí mismo.

Existen dos maneras de acercamiento a lo bello del *bien* moral. Cuando se produce el equilibrio de las inclinaciones individuales, por medio de una justa medida y proporción; y cuando se produce el placer. La individualidad y el placer permiten establecer la estética en la ética aristotélica. Además, el *bien* puede manifestar su propia estética, pero se debe estar claros que tienen formas y perspectivas diferenciadas, porque lo bello se contempla y el bien se hace.

El pensamiento aristotélico sobre la belleza moral, sobre lo bueno y sobre el *bien*, se describe con las siguientes palabras, “Todo lo que es bueno tiene siempre un fin deseable únicamente por él mismo, pero no hay belleza y honestidad en otros bienes que en aquellos que, siendo ya deseables por sí, son, además, dignos de estimación y de alabanza” (ARISTÓTELES, 1948, p. 228).

Al bien práctico se le considera como el resultado de un principio de acción, de alguna determinada actividad. Y este bien puede manifestarse en las obras propiamente, como producto final para un uso determinado. Puede responder a expresiones de placer, de carácter personal o colectivo. Harth-Terré considera que cuando la ejecución de una obra, se realiza por una *conveniencia* cívica, es decir, para una actividad social, entonces, esta será de carácter *ético*

(HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 79-80).

Da como ejemplos, los trazados urbanos de Hipodamos de Mileto, las esculturas de Fidias o los trabajos de los frontis del Partenón. E inclusive, justifica las construcciones monumentales de los circos romanos, cuya finalidad fue originada por una necesidad de despertar la conciencia del bárbaro, en los lapsos en que fue utilizado como teatro, con comedias, para la distracción del pueblo, o como parte de una filosofía social.

Vitruvio asentó su base teórica sobre la belleza, en sus principios: *‘Fábrica et rationinatio’*, que se fundamentaba en tres condiciones generales: *solidez (firmitas)*, *utilidad (utilitas)* y *la belleza y la gracia (venustas)*.

No se debe olvidar que Vitruvio realizó innumerables estudios sobre los pensamientos de los teóricos griegos, así como, de los edificios más importantes de aquellas épocas. Por eso, su base y autoridad sobre los principios de la arquitectura reúnen a la vez y en una sola perspectiva, *‘la práctica y la teoría en una sola finalidad’* (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 56).

Sin embargo, a pesar de considerar la arquitectura como una ciencia y de organizarla bajo cánones determinados y rígidos, pensó que era importante para el arquitecto, realizar estudios filosóficos, porque, “...serviría al arquitecto para hacer su alma grande, y audaz sin arrogancia, equitativa, fiel si avaricia, y honorable” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 74).

Para él, lo *útil*, es decir lo correcto, y por tanto lo deseable, se lograba con una buena disposición de los ambientes o espacios de un edificio; de manera correcta, con buena fluidez y sin complicaciones, sin trabas funcionales, ni enredos en sus disposiciones, y, con medidas y orientaciones adecuadas.

Sostuvo que el decoro era indispensable en toda arquitectura, porque con ello se podía lograr la elegancia y estimar lo que es propio del lugar y de sus usos, es decir, integrando el

carácter del medio.

Vitruvio incluyó, además, en el aspecto ético, las costumbres (*consuetudo*) de la época, así como, los principios de dignidad (*dignitas*), lo que deja entrever las relaciones social-éticas que aplicó en su arquitectura. Este enfoque del punto de vista ético concuerda con las propuestas de Harth-Terré, sobre el particular, quien piensa que el lugar, con su historia deben de alguna manera estar presentes en la arquitectura (VITRUVIO, 1787 p. 12).

“Vitruvio prosigue su comentario sobre la noción de ‘decoro’ de la manera siguiente: Ella (la conveniencia) resulta de escoger el lugar, o bien (de la observación) de las costumbres, o (de las leyes) de la naturaleza” (GERMANN, 2016, p. 27).

Harth-Terré coincide con Vitruvio, cuando se vislumbra al *decoro* bajo una connotación de respeto y honor, referido a estimar la prudencia ante las circunstancias, con seriedad y gravedad en acciones, es decir, comportarse comedidamente. Se refiere, a que, en muchas oportunidades, se hace necesario, de acuerdo a la conveniencia, incluir determinados elementos adicionales a la arquitectura, que justifiquen la impresión del edificio, con la finalidad de complementar su lenguaje y su intención, de acuerdo a su utilidad.

Escribe, refiriéndose a la propuesta de Vitruvio, “...una de sus categorías estéticas fue la del Decoro... y que en muchas de sus acepciones tiene el vocablo un sentido ético. Decoro es honor y respeto, es circunspección y gravedad, es pureza, honestidad y recato (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 56).

En la interpretación que hace Harth-Terré sobre el pensamiento vitruviano, estima que *el decoro* se define no sólo como una de categoría *estética*, sino también, como una cualidad *ética*. Esta última condición, se sustenta en que el decoro contiene los principios de *conveniencia* y *mesura*, conceptos que, de por sí, definen la condición de lo *ético*.

“El *'decoro'*, la conveniencia, conecta la ética a la estética y pone en funcionamiento el programa arquitectural y su resolución formal en una relación conveniente y natural”

(GERMANN, 2016, p. 34).

Harth-Terré sostiene que en la arquitectura de un objeto deberá aparecer, siempre, *‘la significada y la significante’*. Es decir, lo que representa el edificio, del punto de vista arquitectónico, lo que pretende significar, y lo que intenta decir, o fonema o secuencia de fonemas asociados a algún significado, o lo que constituye su signo lingüístico; la referencia del signo a su objeto u objeto que evoca para referirse a una cosa. O, como lo dice Vitruvio, “Tiene, como las demás artes, principalmente la *Architectura*, aquellas dos cosas de *significado* y *significante*. *Significado* es la cosa propuesta à tratarse. *Significante* es la demostración de la cosa con razones científicas” (VITRUVIO, 1787, p. 3).

Otra contemplación vitruviana, que refuerza lo expuesto, se refiere al orden, a los modelos de las columnas, a las medidas, proporciones, dimensiones, etc. que utiliza en función al destino de la edificación. Estas consideraciones, a la divinidad que será protagonista del templo, las propone por *decoro*, según una conveniencia cívico-religiosa, es decir por cuestiones netamente éticas. Evidentemente, al margen de las razones puramente arquitectónicas.

Este punto de vista, es muy importante dentro de su teoría, porque de alguna manera está justificando el uso de elementos o partes, en la expresión formal del edificio, para que revelen lo que es, o, mejor dicho, para que complementen su aspecto formal, no sólo como una expresión ética de conveniencia y medida, sino como una expresión arquitectónica que permita significar al edificio en lo que intenta ser.

Vitruvio da otra connotación al *decoro* referida al destino del edificio: “En cuanto a la conveniencia: es el aspecto correcto de una obra compuesta de elementos autorizados con

justificación” (GERMANN, 2016, p. 26).

Así, se conjuga el aspecto moral, junto a las ciencias, en toda obra artística, agregándole a esta ciencia del arte, el estudio de la filosofía y el ejercicio de la *ética*. El pensamiento vitruviano perduró varios siglos, durante diversas etapas del pensamiento del arte y de la arquitectura.

Los estoicos consideran que en el universo existe un *orden* perfecto regido por la razón divina, razón por la cual el hombre debe subordinar su conducta a este *orden* universal, sin oponerse al *orden* que gobierna en la naturaleza, y, además, establece que el *bien* particular de cada ser, está integrado dentro del *bien* total del universo. Pensaban que la noción del *bien*, es en sí una noción *estética*.

El *orden* individual forma parte del *orden* universal, cada hombre tiene la misión de introducir en su vida, el *orden* y la *armonía*, por medio de la sabiduría, en correspondencia exacta y rígida con el orden total del Cosmos, impuesto y establecido por la razón universal, que es a la vez, la Ley eterna.

Los estoicos distinguían las cosas en: *buenas* (*agatá*), como la virtud, que es el único y *Sumo Bien*, malas (*kaká*), como las pasiones y los vicios; indiferentes (*ádia-fora*), que son las que no están conformes ni disconformes con la naturaleza, ni dependen de la voluntad. En estas últimas introducían, además, otras distinciones, entre: preferibles y no preferibles. Además, retornan a la tesis socrática de la virtud identificada con la ciencia, la *utilidad*, el *bien* y la *belleza* (HARTH-TERRÉ, 1926, p. 53).

Pensaban que, “...no existe diferencia alguna entre la virtud y el bien. Lo bueno es aquello que se elige; lo que se elige es aquello que se ama; lo que se ama es aquello que se estima; lo que se estima es aquello que es bello; por lo tanto, lo bueno es bello” (BAYER, 1965,

p. 65).

Sostenían, en cuanto a la moral, que cuando el hombre, durante su vida, se encuentra en una constante búsqueda y realización de actos *convenientes*, de manera recta y perfecta y sin detenerse, ni quedarse en estos actos *convenientes*, con la finalidad de encontrar un *orden*, llegará, entonces a la misma belleza, porque este *orden* no es nada menos que ella misma, razón por la cual la moral es estética. “Los estoicos atribuyen a la belleza moral un sentido preciso y la comparan frecuentemente con la belleza física...” (BAYER, 1965, p. 69).

Harth-Terré sostiene que las ideas sobre la belleza iban entrelazadas con las de la *utilidad*, escribe que “...los estoicos transmitieron las ideas de belleza con las de utilidad conjuntamente, al mismo tiempo que la trascendencia de la obra de arte” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 58).

Y se corrobora con las ideas de Séneca, quien afirma que “ el bien deriva de lo honesto, pero lo honesto es por sí mismo” es decir, el origen del bien es la honestidad, que es el principio que fundamenta el buen comportamiento.

Asiente que el fin moral es la belleza en sí misma, “El fin moral no es el acto mismo, sino la belleza en su cumplimiento.” O, que “...la doctrina se agrupa alrededor del bien como equivalente de lo bello” (BAYER, 1965, pp. 69-71).

Harth-Terré enfoca su planteamiento ético, en relación a la honestidad, como un compromiso inherente a la arquitectura y al arte, en todas las facetas, desde su creación, ejecución, conclusión y participación del objeto que beneficia al lugar. Es así que aparecen otras consideraciones de carácter ético, que son consideraciones propiamente morales.

Los neoplatónicos, en especial Plotinio (205-270 DC), consideraban que el arte cumplía un propósito moral, muy semejante al pensamiento de Platón y de Aristóteles. Así lo remarca

Harth-Terré en su libro de Plotinio, "... considera al Bien, en el sentido platónico estricto, como unidad de medida, como fundamento del conocimiento científico" pero a su vez, "... lo pone en relación con las prácticas morales..." (PLOTINO, 1950, p. 185).

Harth-Terré escribe que Plotinio pregona 'el principio de la identidad', sostenía que "Lo sensible y lo inteligible son los valores fundamentales en la obra de arte" (HARTH-TERRÉ, 1926, p. 58).

Considera a la belleza y a la inteligencia como idénticas y que el orden interior es el principal ordenador "la división del orden universal que contiene todos los órdenes parciales, cada uno de los cuales determina la función de cada parte" (PLOTINO, 1950, p. 237).

Con San Agustín (354-430 DC) se da un pensamiento muy similar a los neoplatónicos, y no sorprende, porque como lo afirma Harth-Terré, tenía gran interés por sus propuestas.

Escribe que el *bien* se encuentra manifiesto por la moderación, la *hermosura* y el *orden*. Este último concepto, resulta, para este pensador, condición fundamental para lograr el equilibrio, la estabilidad y el descanso.

Afirma que "La causa del Bien, Dios, es un fin, en la obra creada por el Hombre, usando de todos los atributos que la divinidad le proporciona" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 115).

La Belleza se encuentra supeditada al *Supremo Bien* y todas las obras de la naturaleza son bellas debido a su origen divino. Cuando el hombre las crea, es porque se inspira en la naturaleza; sin embargo, deja una pequeña cuota al artista con su propio aporte, aunque no tan perfecto, las define como alteradas, trastocadas, "Las cosas hechas por el hombre también tienen ser, aunque corruptible, y en ese ser está la belleza impuesta por la tarea humana" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 113).

Harth-Terré resalta un pensamiento vertido por San Agustín sobre los conceptos de

utilidad y de hermosura a las que denomina categorías, "... son dos categorías que reinan el universo, pero es superior al de la hermosura, que tiene un fin en sí., como materia de la pura contemplación desinteresada y beatificante" (AGUSTÍN, 1950, p. 810). Sin embargo, otorga gran importancia a la utilidad, como significado de lo ético.

Además, "...una cosa es el todo...y otra lo que en tanto es conveniente, en cuanto se adapta convenientemente a otro; como la parte de cuerpo a todo él, y a otras cosas semejantes" (BAYER, 1965, p. 86). Es interesante este pensamiento por cuanto es semejante al que postulará Harth-Terré en su teoría, cuando define la *conveniencia* como la disposición adecuada de las partes al todo, en arquitectura. El pensamiento de San Agustín estuvo tan presente en el desarrollo de sus propuestas, que le dedicó todo un capítulo en su libro *Formas Estéticas*.

Durante el emperador Carlomagno, se mantuvo el principio en que "las artes deben de servir a la práctica de la virtud" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 58), una vez más, la creación artística y la ética iban de la mano, al unísono.

4.2.1.3 Edad Media

Más adelante, un siglo más tarde, por una decisión en York (962 D.C.), se obligaba a los arquitectos a estudiar y conocer las teorías de Euclides y de Vitruvio. Se sostenía que el *decoro*, significaba el conocimiento de una realidad que se plasmaba en una exigencia ideal, pensamiento similar al vitruviano (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 58).

Se buscaba adaptar la forma al contenido, las palabras a las cosas o la expresión al pensamiento. Pero luego, la visión iconoclasta se ve afectada, gracias al Concilio de Arrás (1,025 DC.), al permitir las decoraciones con imágenes sagradas en los templos, sosteniendo que la estructura y la imagen formaban una sola entidad. Este concilio se realizó a consecuencia de

las controversias de una serie de desacuerdos ocasionados por ‘la herejía antitrinitaria’ promovida por Arrio.

Harth-Terré, sostiene un pensamiento acorde con determinadas decoraciones, y lo manifiesta cuando escribe que “La belleza del adorno...y de la grandiosidad... forman una unidad valorante con el... trabajo más perfecto” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 58-59).

Aparece en él, una predisposición ética y estética a la vez, al marcar diferencias a la propuesta iconoclasta, cuando sostiene que la intención de la arquitectura es siempre una búsqueda a la *sobriedad*, y que debe predominar sobre la mera decoración con imágenes, cuando estas no se integran a la arquitectura, sino que son ajenas a ella.

Es decir, no está de acuerdo con que el *decoro* se proponga y se destine de manera independiente y extraña a la estructura, compitiendo con ella; sino que, por el contrario, justifica su existencia, cuando sirve para complementar y afirmar más a la propia arquitectura.

Una visión que podría complementarse con lo que sostenía J. Ruskin sobre su definición de la arquitectura, como “el Arte de disponer y decorar los edificios elevados por el hombre, cualquiera que sea su destino, de manera que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu” (DEUSTUA, 1932, p. 145), es decir dentro de una visión fundamentalmente ética y estética. Harth-Terré acepta el *adorno*, cuando este se haya justificado por la misma propuesta del edificio, pero lo crítica, cuando los elementos decorativos, en lugar de colaborar y contextualizar la forma edificada, pretenden tomar protagonismo sobre ella. Y así lo afirma, “...los griegos tuvieron un templo a las diosas representativas del Honor y de la Virtud, para descubrir en los edificios de culto un propósito ético” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 57). De esta manera, hacen del adorno del templo, imagen ética.

Nos explica, de manera genérica, que, como producto de la reforma del Císter,

organizada por San Bernardo (1090-1153), se hace presente, en la arquitectura, la espiritualidad, como comportamiento ético, traspasando el espacio formal, para llegar a lo metafísico; es decir, “...la creación artística como acto dinámico dialéctico implicado en la totalidad de la vida” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 59).

Existe un pensamiento parecido al de los estoicos en referencia a la honestidad, como expresión máxima del bien, sin embargo, ubican lo bello por encima de lo honesto, “...lo honesto es el grado supremo del bien, pero lo bello es superior a lo honesto”. Pero, además, a la belleza, para ser tal le hace falta la espiritualidad, “Todas las formas son buenas y perfectas, pero no todo lo que es formal es bello: le hace falta el centelleo, y la gracia divina la que hace descender esta aureola sobre las cosas” (BAYER, 1965, p. 92).

Harth-Terré hace una explicación sobre las ideas de San Gregorio Magno (1205-1280), nos dice que consideraba que las cosas atraviesan por tres etapas diferenciadas: en sí mismas, en actividad o desarrollo, y en relación al hombre y a la conciencia; siendo esta última, la más importante, porque vincula al ser humano con su propia ética y con su conciencia.

De esta manera, comulgan con la idea, en que, si bien existe un inexorable vínculo entre el *bien* y lo *bello* son, sin embargo, dos principios con cualidades diferentes, pero necesariamente complementarias para nuestros fines, y para Harth-Terré son fundamentales para el binomio de su estructura estética.

De igual manera estudia a Santo Tomás de Aquino (1227-1274) y realiza un análisis del concepto ético en relación a la estética, en esta etapa, correspondiente a la Edad media. Santo Tomás considera que el artista podría llegar a resultados factibles, predecibles o hasta indiferentes en su campo, respecto a la moral, pero, confía, como relata Harth-Terré, en que como la moral se engloba “...en un conjunto más vasto de operaciones; y la cuestión está en

saber qué moral puede hacerse con...el arte” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 59). Y de esta manera, pueda superarse cualquier impase personal con la moral.

Afirma, que lo que importa de toda obra de arte es su utilidad, es decir su aspecto ético, que, evidentemente, incluye las necesidades del hombre. Harth-Terré subraya un párrafo, en el libro de su biblioteca ‘ Historia de la estética ’, en donde se menciona que “Para que surja una obra de arte, se requiere ante todo la buena voluntad del artista, una voluntad razonable y moral” (BAYER, 1965, p. 93). Y, no en base a reglas diversas, sino a un reglamento único y general.

Es decir, que la moral es una condición para realizar una obra de arte; en este caso, disposición moral del ejecutor, en toda su dimensión, cualidad que Harth-Terré va a plantear sobre la actitud del profesional, frente a la sociedad, en relación a sus leyes y sus normas, y en cuanto utilidad referida a las necesidades del ser humano. “...la fidelidad como lealtad debida a la sociedad, y como puntualidad en la ejecución de una cosa encargada a nuestra responsabilidad. Pertenecen a la ética y corresponden a una acción moral que se ejerce por parte del creador” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 79).

Las obras de arte no son exclusivamente de carácter estético, porque tienen además un carácter ético, así como, los juicios estéticos son a su vez utilitarios y se sustentan por razones de índole éticas. Harth-Terré examina, someramente, las construcciones clericales del gótico, estilo que considera como el arte del pueblo, y, las concepciones del flamígero (XIV-XV), donde se genera una alianza entre una mística del conocimiento y una poesía de la ciencia.

Y, escribe, que esta alianza es manifiesta en la catedral de Chartres, con su monumentalidad trascendente, que logra superar ‘el espacio de rigor’ con ‘el espacio de la poesía’, o, en la catedral de Milán, donde Jehan Mignot (1396) cuyos conocimientos y

experiencia ética, que adquirió en la construcción de la catedral de Chartres, le permitió transmitir el principio que el arte sin ciencia o la ciencia sin arte, no se correspondía a obras de este género.

Si bien, toda esta etapa del arte perteneció a construcciones seculares, ellas transmitieron alegría de la vida, a través de la religión, “la religiosidad fue la alegría de la vida. Y esta...absorbía el arte y rodeaba de belleza las formas en que transcurría” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 60).

Formas suntuosas que exaltaban la vida, con una ‘extravagancia brillante’, pero, con un ‘carácter extra artístico’. Este período es justificado por Harth-Terré, porque piensa que, al ensalzar la gloria divina, por medio de las obras artísticas, se logra el fin didáctico que conduce hacia el hombre y hacia su estado social, una manera de considerar las manifestaciones de carácter ético. Se continúa explorando su investigación, con el fin de demostrar que, para él, la relación ética-estética fue fundamental, bajo una perspectiva muy peculiar, cuando el concepto ético lo circunscribió al mundo del arte y de la arquitectura, al relacionarlos, con respeto y consideraciones morales.

Afirma que existe, a pesar de la variedad manifiesta en los diversos momentos históricos, una característica común que une a todas las obras arquitectónicas de manera ética, y es que “...la noción de una permanente lección, fuera ésta considerada como traslación o como convención intelectual hacia el bien en una futuridad irreal que se torna realidad con el testimonio monumental” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 61).

En otras palabras, una afirmación del *bien*, a través de la presencia de una idea materializada en el pasado, que representará, en tiempos venideros, un vestigio de vivencias sociales, producto de un orden moral en relación a su arte.

“La lección del pasado es permanente, porque es, si bien lo conservamos, cristalizado en el monumento” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 61).

4.2.1.4 Edad moderna

En el siglo XV, aparecerán, nuevamente, las concepciones platónicas. Esta vez con Ficino (1433-1491), con ese vínculo perenne entre el mundo visible y el mundo superior de las ideas y de las abstracciones, al seguir estudiando las leyes del número y de la geometría.

Harth-Terré observa, bajo otro ángulo, la concepción ética, en el arte y en la arquitectura. Establece una relación entre lo técnico y el arte, una manera de percibir, este último, como inseparable de la ciencia. De la misma forma en que Leonardo Da Vinci pensaba, al considerar que la ciencia era fundamental dentro de la expresión artística. Afirma, que Da Vinci asumía la doctrina técnica de los maestros del gótico, “...en cuanto a la necesidad de aunar el arte a la inteligencia científica” (HARTH-TERRÉ, 1926, p. 61).

Y, que, dentro de la doctrina mecanicista y racionalista, subraya Harth-Terré, “...el arte es inseparable de la ciencia y no es, de hecho, más que su aplicación” (BAYER, 1965, p. 119).

A Da Vinci se le estimaba como el primer platónico de su tiempo, un humanista en búsqueda de fuentes históricas y de la sabiduría antigua, en el idealismo de los modelos filosóficos y de las ideas.

Su parte moral se ve reflejada, también, en sus comentarios, donde manifiesta que el artista tiene la posibilidad de la mimesis, entre la imitación de la naturaleza o ‘la sustitución de un ideal de la realidad’. Existe, entonces, una libertad absoluta del artista en su creatividad, al poder añadir a la naturaleza, la humanidad de la imaginación. Y, que lo fundamental del interés de una obra, es el propio artista y no la obra en sí. Es decir, se debe de conocer e identificar al

artista a partir de sus logros, he ahí su verdadera contemplación estética.

Harth-Terré va adicionar un aspecto complementario a los principios éticos, me refiero a la higiene. Estudia las propuestas de Trisino (1478-1550) sobre el particular y justifica su postura, cuando este declara que la moral debía unirse al aseo personal, “Una estricta conducta moral y una cuidadosa higiene física eran exigencias perentorias de la Academia” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 61). Este aspecto del comportamiento ético, relacionado a la higiene, va a ser asumido por Harth-Terré en sus propuestas de carácter moral y funcional, en la arquitectura.

Las artes deben mantener una relación con la verdad contingente, es decir, aquella que proviene del mundo de la perfección, un retorno a los planteamientos clásicos. Tanto la arquitectura, como las artes en general, se encuentran próximas a la sabiduría, son manifestaciones de virtud, en el sentido en que piensa Trisino, como una ‘perfección de la razón y la sumisión a las reglas’, es decir, mantiene un comportamiento ético (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 62).

Se buscó, además, la belleza en sí misma, con realizaciones que sólo pretendían la exaltación mística del espíritu del observador, por medio de las propias formas, entre ellas las de la música, o las de la arquitectura, como, por ejemplo, con Andrea Palladio (1518-1580), con su proporción armónica en base a consonancias musicales, a través de una teoría musical.

Harth-Terré escribe que durante el siglo XVII y principios del XVIII, siguió apareciendo un fuerte vínculo entre lo bello respecto al *bien*. Como con Scamozzi (1552-1616), quien sostenía que la filosofía se nutría de toda ciencia. O Passeri (1610-1679) y Baldinucci (1624-1696) en Roma, o Blondell (1617-1686) y Ch. Perrault (1628-1703) en Francia, quienes explicaban en sus reflexiones, que siempre se concebía “...la idea de trascendencia de lo bello esencial hacia el bien, en un mismo fin útil” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 62). Es decir, un franco

retorno a los conceptos clásicos sobre la belleza y el *bien*, un objetivo de la estética hacia lo útil.

De manera similar, en España, con Juan Herrera, El Greco, Velásquez y Montañez, con el misticismo renacentista que se aunó a un propósito de simplicidad y austeridad, que se denota claramente, desde fines del siglo XVI.

Si bien el manierismo pudo encaminarse hacia el barroco, este sorprendió la conciencia del hombre para conducirlo hacia la exaltación mística, aquella que condujo a las reformas luteranas. Harth-Terré dice, que durante el Renacimiento se había establecido un nuevo ser social, que se caracterizó por una introspección egoísta, es decir, con una mirada dirigida a sí mismo, y que luego, se transformó en otro ser, cuya atención se volcaría hacia el mundo exterior, hacia la divinidad, hacia la esfera teológica, y que se manifestará y se expresará durante el Barroco; etapa que califica como traducción de una metafísica en la arquitectura.

Harth-Terré, establece el binomio ética-estética, al que considera fundamental para toda obra de arquitectura. Y hace un recorrido a lo largo de la historia con el fin de entender las posturas de diferentes pensadores, escogidos, y así poder estructurar su propia teoría. Escribe, “...veamos cómo se logran...estos dos fines en mérito a las inducciones de maestros y filósofos de todos los tiempos” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 53).

Parte, evidentemente, desde Platón, porque de ahí nace el pensamiento de la ética y de la belleza, con lo *justo*, lo *bueno* y lo *bello*. Los dos primeros, se convierten, para Harth-Terré, en el bien y la verdad, y ambos, se relacionan con la belleza. Así, el bien y la moral o lo bueno y lo justo, derivan en la ética. Lo útil, en cuanto debe de cumplir con una función, como respuesta a su propio uso, es decir, a su funcionalidad, y, la moral, como respuesta a los valores de la sociedad, a la cual va dirigida la obra de arquitectura. Ambos conceptos conforman la ética.

Y, al responder, adecuadamente a estos valores, generarán asombro y belleza como su

resultado final. Escribe, “Se polarizan los criterios; pero siempre en esta conjunción de la belleza arquitectónica considerada no como simple actividad artística, sino como obra ética, arte y utilidad se aúnan para el fin ético.” Sin embargo, a pesar de ciertas variantes en las propuestas, durante el tiempo, existen suficientes elementos como para justificar este binomio, “Y, así, letras de unos y obras de otros son bastante para justificar y propugnar el orden ético en las formas estéticas de la arquitectura...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 67).

4.3 Sencillez y Sobriedad

4.3.1 *Análisis internacional.*

Como es costumbre en Harth-Terré, procede a estudiar los razonamientos e ideas, sobre esta materia, de distintos filósofos, de diferente tiempo, con la finalidad, por un lado, de mostrar cómo la reflexión ha sido análoga y constante durante diversos períodos, y, por otro lado, determinar cuáles han sido los puntos de vista o divergencias que se han suscitado en el pensamiento universal.

“Largo sería de citar a los muchos, pero no podemos menos de tener en la memoria y en los labios algunos de los tratadistas que se esforzaron en conducir el arte por los caminos de la simplicidad formal” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 35).

Escribe, que tanto la sobriedad como la *sencillez*, en el arte, han sido discurso desde épocas históricas, desde Plinio el viejo, hasta los nuestros.

Además, transmite un razonamiento interesante que viene a colación, en donde se vislumbra su concepción sobre el pasado y sobre la historia del arte y de la arquitectura, a través del tiempo. Escribe, “El ayer es un auténtico ayer, que no se repite nunca; pero podemos recibir las enseñanzas del pasado para construir las próximas etapas futuras, o por lo menos para

proyectarlas” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 109).

Y, como bien expone, “Cuando el hombre titubea en el sendero de su vida que juzga equivocado, regresa al punto de partida para ver si encuentra en la encrucijada otro que lo lleve a la meta que se propone” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 7). Así, nuestro pasado es parte de nuestro presente.

Afirma, que el arte contemporáneo no es más que el retorno a las formas simples y sencillas, con la finalidad de reorganizar y recomponer el sendero, hacia nuevos valores.

Retornamos a los teóricos del pasado, aquellos que han sido mencionados y estudiados por Harth-Terré y se revisaron sus reflexiones, aquellas en las que ha basado su pensamiento sobre estos dos principios de la belleza. Harth-Terré remarca una estrofa del libro de Bayer, donde comparte lo vertido, y donde se señala que la estética ha estado entremezclada en la antigüedad, con ‘la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte’ y que, en esta etapa histórica, “Los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos” (BAYER, 1965, p. 8).

Sin embargo, hace mención sobre este pasado, afirmando que, “La sobriedad y la sencillez han sido prédica de los tratadistas del Arte, fuesen estos filósofos o arquitectos. Desde los remotos tiempos de Plinio- el viejo- hasta León Bautista Alberti...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 34).

Y es quizá, por esa razón, que su análisis sobre estos conceptos estéticos empieza con Alberti. Con él, se produce un cambio respecto a la estética del medioevo, que se conoce como revolución Albertina, señala Harth-Terré, “Ya no es lo bello útil de Aristóteles y de la Edad media; tampoco lo bello-agradable, lo atractivo; sino...una definición de lo bello como algo que se aproxima a lo perfecto.” Pero, además, el arte se convierte en una disciplina y, “...hace surgir

una nueva estética, un paso a lo universal” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 114).

Harth-Terré menciona que Alberti consideraba, junto a sus coetáneos, que durante el Renacimiento había una búsqueda de la *simplicidad*, porque se aspiraba a la medida y a la *sobriedad* en toda obra de arquitectura. “... la simplicidad era a juicio de ellos sumamente deseable en arte; y la medida y la sobriedad propios de una buena obra de arquitectura” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 34).

Luego, cita a Santo Tomás de Aquino, como seguidor de la estética propuesta por Vitruvio, quien vinculaba la naturaleza con el arte, propulsor de una de las cualidades de la belleza, ‘la *claritas pulchra*’, es decir, el brillo justo o lo hermoso de lo preciso.

Asimismo, Santo Tomás de Aquino y San Francisco de Asís, sostiene, consideraban la simplicidad como un principio fundamental, “Los dos veían el mismo problema bajo diversos aspectos: de simplicidad y sutileza” (CHESTERTON, 1948, p. 17).

Menciona la propuesta de Vitruvio, a través de Santo Tomás. Aunque también lo hace, directamente, en su libro *Formas estéticas* (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 56). A su vez, se encontró una referencia a su trabajo, en sus conferencias de historia del arte para la U.S.D.P., en donde sostiene que Vitruvio consideró la arquitectura como ciencia y que por esta razón ‘la redujo a cánones rígidos’. Afirma que “...señaló las condiciones básicas para que una obra de arquitectura se crease bella o fuese considerada como tal” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 74).

Menciona la Ordenación, como condición de unidad; la Disposición como el uso adecuado en la colocación de los elementos arquitectónicos en relación armónica; el Decoro, como indispensable, lo propio al lugar y los usos; y la Distribución que se relaciona a la comodidad.

Y, hace otra referencia, esta vez, en otro capítulo de su libro, donde anota que Vitruvio, en su obra didáctica de arquitectura, reúne la práctica y la teoría en su tratado, con una sola

finalidad; y plantea tres condiciones generales, que son, son solidez, utilidad y belleza.

El Decoro, es catalogada como una categoría estética, que “...puede interpretarse...como cualidades éticas de conveniencia y mesura; y que en muchas de sus acepciones tiene el vocablo de un sentimiento ético” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 56). Y, afirma que Decoro es honor y respeto, es pureza, honestidad y recato. Así, se ve que la Disposición y el Decoro, están relacionadas con la Sobriedad y la Distribución y el Decoro, además, con la Sencillez, propuestas por Harth-Terré.

Harth-Terré menciona que Vicente de Beauvais, consideró la importancia del uso de formas primarias en su *Speculum Majus*, como fundamental para la belleza. Una propuesta, anticipada, con perspectiva moderna, con el uso de formas sencillas o puras.

Sin embargo, el pensamiento de San Agustín es más extenso y más preciso. Considera al orden como una condición para que los principios de la belleza puedan ser manifiestas. Harth-Terré, escribe que, para San Agustín, “...todas las cosas tanto mayores bien encierran cuando son más moderadas...y ordenadas” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 115).

En el mismo sentido, Witelo, coincidiendo con V. de Beauvais, determinaba en su *perspectiva*, la belleza de las formas simples.

Andrea Palladio, escribe Harth-Terré, sostenía la importancia en considerar la *simplicidad* de los objetos naturales. Este desarrollo natural, secuencial y consecuente se verá interrumpido por un lapso histórico, con la aparición del barroco y del rococó, del que dice, a puño y letra, “El exceso del adorno es tal que ya la arquitectura desaparece bajo el peso de la ornamentación...” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 102-103).

Y agrega, que “¡El barroco no podía llegar a tanto! No; porque la exigencia de creación es la paradoja o contraste de la vida fluyendo dentro del especial hombre y la desarmonía o

‘contraste armónico’ de la naturaleza ...” y continúa su alocución, “...como consecuencia, la transformación de la armonía de la naturaleza en una armonía creada por el hombre. La ciudad, luego, en sí, como la creación del hombre, es una obra de arte, y sólo cuando el orden predomina es una obra de arte mayor” (HARTH-TERRÉ, 1952, p. 5).

Esta etapa del arte sobrepasó el uso del adorno y de los elementos ornamentales, deformando la arquitectura y sumiéndola a las artes decorativas y restándole la importancia que siempre mantuvo. Pero no será eterna, y entonces aparece un movimiento que buscará, con sus propias consideraciones, el retorno hacia los códigos clásicos.

Si bien la historia del arte atraviesa por una etapa del romántico barroco, aparecerá, luego, manifestaciones contrarias, con la aparición del neoclasicismo, donde sus maestros propugnaban la *sobriedad*, tan sostenida a través del tiempo e interrumpida durante ese lapso.

J.J. Winckelmann, iniciador de este nuevo período del arte, menciona que toda belleza está exaltada por la *unidad* y por la *simplicidad*. Y, que las formas se determinan por líneas simples y muy variadas, a la manera de los griegos, quienes consideraron la variedad en todas sus expresiones artísticas; y la simplicidad, tan sostenida a través del tiempo e interrumpidas durante esta etapa.

Así define Harth-Terré a este nuevo movimiento, “...con el imperante neoclasicismo llegamos a los maestros que propugnan la sobriedad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 35). Se ve también, expresiones como las de William Halfpenny, quien escribe, en su *‘Nuevo y Complejo Sistema de la Arquitectura’*, publicado en 1749, que la simplicidad es la base de la belleza.; es decir, es una de las condiciones que permite su manifestación.

De manera casi contemporánea, Germain Boffrand, escribió, en 1745, *‘Libro de Arquitectura’* sobre la importancia de exaltar la noble *sencillez*. Asimismo, y continuando con el

numen de Edmund Burke, en su libro *´Indagación Filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo Sublime y lo Bello´*, escrito en 1757, evidencia la importancia de estos dos principios, e inspirará a Jacques-François Blondell, en Francia, a sostener, en su curso de arquitectura, entre 1771 a 1777, que para la arquitectura era fundamental considerar, siempre, las cualidades de lo verdadero, de lo *simple* y de lo *sencillo*.

Más adelante, Harth-Terré menciona a Sir John Soane, siglo XVIII, quien en sus *´Principios Primarios´*, aseveró que las formas más simples son invariablemente las más apropiadas.

Este pensamiento inspiró a John Ruskin (1819-1900), quien expresó que perderse en el detalle era riesgoso, por ello era necesario que aquellos funcionen como un conjunto, como una sola *unidad*. Además, sostuvo, que las cosas que corresponden a la vida activa deben de prescindir de ornamentos. Se manifestó en favor de la *simplicidad*, de la *utilidad* y de la *veracidad*, como esenciales en el arte y en la arquitectura.

Habría que agregar, en esta corta lista, a Goethe, quien, cuando trató sobre la arquitectura alemana, en su *´Lehrbuch´*, se basaría en las teorías sobre *simplicidad* y *sencillez* de Friedrich Weinbrenner y de Karl Schinkel, y se advierte, cuando afirma que “...un monumento debe de conservar un carácter simple y sus raíces adentrarse en las condiciones primitivas” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 35-36).

Harth-Terré va a incluir, además, los pensamientos de arquitectos modernos de los Estados Unidos de Norteamérica, aquellos que precedieron a los maestros, como Morris o Sullivan, y quienes profetizaron que la arquitectura moderna se direccionaría hacia antiguos sentimientos estéticos, porque eran concordantes con el desarrollo y la evolución de la economía de la industria en que se encaminaba el mundo, especialmente el suyo (HARTH-TERRÉ, 1960,

p. 13). Así, Edward Schow, 1830, aconsejaría a sus contemporáneos la necesidad de la permanencia de la *sobriedad*. De la misma forma, Andrew Downing, en 1840, consideraba que la arquitectura con ´depurada simplicidad no sólo era bella´ por ser expresión de lo bueno, sino que además profesaba lo que llamaba ´el efecto moralizador´, es decir, incluía a lo *simple* dentro de una visión ética. Todas estas citas realizadas por Harth-Terré, tienen como fin, el de mostrar cómo estos dos atributos de la belleza, han sido manifiestos en diferentes etapas de nuestro arte, como premisas necesarias para el ejercicio y la apreciación de las obras de la arquitectura a través de la historia.

Tal como lo dice, ´Podría citar a muchos para probar que el tema de mi discurso no es pues una novedad´ (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 36).

De esta manera, afirma que los conceptos de *simplicidad* y *sobriedad*, han estado presentes, desde los antepasados clásicos, y se han mantenido a lo largo de la historia como condiciones esenciales en toda expresión artística, y solamente, fue interrumpida en pocos lapsos, como en el barroco y en el rococó.

Explica, que estos principios que definen la estética, han sido considerados como necesarios en la arquitectura. Siempre se ha pregonado la exigencia de mantener la simplicidad, como condición de toda obra de arte.

Harth-Terré va construyendo la estructura de los principios de *sencillez* y de *sobriedad*. A pesar que, todavía se hayan aunadas bajo el mismo concepto de simplicidad.

Por cuanto, los términos sencillos, lo simple, simplicidad, han sido utilizados bajo la misma connotación, sobre lo útil, sobre el adorno, sobre la función y sobre la forma. Sin embargo, se han utilizado, en esta investigación, los conceptos de, *sencillez* referida a la función, y *sobriedad* a la forma.

4.4 La Unidad

4.4.1 Análisis internacional.

El tercer principio propuesto por Harth-Terré, para explicar su teoría sobre la belleza, se refiere al concepto de *unidad*.

Un siglo antes de Platón existió una comunidad mística, en Grecia, que se dedicaba al estudio y contemplación de los números generados por el *Uno*, números que eran, a su vez, los componentes que conformaban el *Todo*, es decir, la configuración del universo. El fundador de este grupo de pensadores fue Pitágoras (569-475 a.C.), quien ya había concebido, por medio del razonamiento, el principio de *unidad*, como un condicionante de la belleza.

Utilizaron la consistencia lógica como método de demostración a fin de esclarecer la verdad en las matemáticas. Es decir, *la unidad* es un fundamento de la estética y se obtiene por medio de la unión de las partes, conformando un nuevo objeto mediante "...la unidad en la diversidad, la armonía de las partes entre sí y con el todo" (TAKAHASHI, 2006, p. 107).

Se trae a colación, primero, para tener presente que este principio fue establecido desde tiempos inmemorables, y sigue vigente hasta nuestros días, y luego, porque es importante conocer, que se revela como una condición de la belleza, de todo objeto creado.

De acuerdo a Pitágoras, existían tres conceptos que contiene la belleza, que son: la *variedad*, la *armonía* y, fundamentalmente, la *unidad*. Más adelante se verá los significados de la variedad y de la armonía, en relación a la totalidad.

Y, "Sabemos que todo precursor tiene precursores y que todo principio es provisional." Pero ir más atrás de Pitágoras "...sería entrar en el tiempo de los dioses...Nunca sabremos cómo empezó todo, pero...el rastro del hechizo conduce hasta Pitágoras" (TAKAHASHI, 2006, p. 107).

Es interesante la anotación que hace Harth-Terré, en la página 260 del libro ‘*Los diálogos de Platón*’, perteneciente a su biblioteca, donde escribe ‘Heráclito- la unidad. 152’, en referencia a lo que este manifiesta sobre la *unidad*. “La unidad dice es oponerse a sí misma, se compone lo mismo que la armonía del arco y de la lira” (PLATÓN, 1947, p. 152), porque la unidad es la totalidad, no hay nada más detrás de ella que la propia *unidad*.

Es importante mencionar que Platón hace una observación sobre la opinión de Heráclito (540-480 a.C.), que se considera interesante incluir, porque hace un comentario, tratando de esclarecer lo que se quiso decir al respecto. Escribe que es absurdo sostener que la armonía se produzca con elementos opuestos, y que, lo que más bien quiso aseverar Heráclito era que elementos, en principio opuestos, como el grave y el agudo, acordados luego, podrían permitir la armonía en la música. “... la armonía no es posible mientras lo grave y lo agudo permanezcan opuestos; porque la armonía es una consonancia...” y agrega que la consonancia es un acuerdo, “...y no puede haber acuerdo entre dos cosas opuestas mientras permanezcan así” (PLATÓN, 1947, p. 153)., porque, explica, las cosas opuestas no producen armonía, mientras no se encuentre un vínculo y una relación entre ellas, es decir, concomitancia. Asevera, que cuando, por ejemplo, dos opuestos como largo y breve, están de acuerdo, se produce el ritmo. En cuanto a la *unidad* del arco y la lira se manifiesta cuando la música se genera en el momento en que ambos elementos conjugan en el mismo acto y con la misma intención. De esta manera, arco y lira, por acuerdo implícito, producen una *unidad* que ocasiona música. Este ‘visto bueno’ que marca Harth-Terré, además de subrayar parte de la idea, hace pensar en que le es de interés y que acepta el sentido de la versión.

Para Aristóteles, menciona Harth-Terré, lo bello es el orden o el ordenamiento estructurado del mundo, visto bajo su mejor aspecto. Se trata de ver al hombre y a las cosas, no

como son, sino como debieran ser.

Escribió el *‘Tratado de lo bello’*, del cual sólo quedan dos fragmentos del libro; siendo uno de ellos, muy técnico y referido a la estética: *‘La retórica’*, fragmento que muestra a un pensador con ideas más precisas sobre lo bello, que las definiciones platónicas, ciertamente generales y poco específicas sobre la belleza.

HUISMAN (1992) expone que:

“Un ser o una cosa compuesta de diversas partes no puede obtener la belleza en tanto que sus partes no sean dispuestas en un determinado orden y que ellas tengan además una dimensión que no puede ser arbitraria, puesto que lo bello consiste en el orden y en la grandeza.” (p. 18)

Además, sostiene que, un *todo* que se haya compuesto por elementos que conforman su *unidad*, se mantendrá como tal, en tanto no altere cualquiera de las partes; pero, si se cambia alguna de ellas quedará derruida. “En una totalidad verdadera, cuando se modifican sus partes, el todo queda aniquilado...” (BAYER, 1965, p. 52).

La diferencia entre el pensamiento platónico de *‘armonía y medida’*, en relación al criterio aristotélico de *‘orden y grandeza’*, sólo existe en una simple relación entre lo implícito y lo explícito, y entre lo indefinido y lo delimitado. De tal manera, que el orden (explícito) estaría determinado por la armonía (implícito) entre las partes. Y la grandeza (lo delimitado), sería determinado por la medida (lo indefinido). Se puede establecer, entonces, que el orden y la armonía, marchan juntas.

Agrega, además, a su definición sobre lo bello, dos conceptos que complementan su visión de lo estético, y estos son, la determinación y la simetría.

Plotinio (204-270 a.C.), afirma que el principio supremo es lo *Uno*, y que, además, la

Inteligencia es ante todo un orden o mundo inteligible.

Harth-Terré subraya que el mundo inteligible no es otra cosa que "... la ciencia del mundo sensible realizada en una hipóstasis...", Y que esta ciencia "... debe afirmarse como anterior al mundo sensible que la imita...", eso supone que "... si las combinaciones racionales del mundo sensible no pueden ser el resultado de un encuentro librado al azar,...es que la razón, en su unidad, sea lógicamente anterior al mundo" (BRÉHIER, 1953, p. 64).

De esta manera, se sustenta que la *unidad* es el principio, desde el inicio del *todo*. Y que lo *Uno* lo comprende *todo* y la inteligencia abarca a los seres. Es decir, el principio es el *Uno* superior, luego viene el mundo inteligible y por debajo de este nivel aparece otra hipóstasis, cuya finalidad es que el orden genere la materia, para que aparezca el mundo sensible.

Asimismo, Harth-Terré remarca en el libro de Bréhier, que "La inteligencia se muestra, pues, primero, como una especie de arte natural que se refleja en las cosas sensibles, del mismo modo que el arte del escultor imprime sus formas al mármol..." (BRÉHIER, 1953, p. 114).

Plotinio, aseveraba que la belleza era pensada por medio de categorías de la materia y de la forma; y, quien daba la forma a la materia era la idea, en el proceso de constituirse como forma. Agrega, que la estética no se añade a las cosas sino más bien es parte de su esencia.

Explicaba, que las partes se iban ordenando en la medida en que las cosas múltiples se estaban estructurando, así, la idea las disponía de manera concertada, constituyéndose en un *todo*. Escribe que, "La inteligencia debe contar con objetos múltiples y siempre diferentes para poder pensar" (BRÉHIER, 1953, p. 117), una aprobación a la multiplicidad y a la variedad en la inteligencia.

Define la belleza por medio de la *unidad*, pero, además, le agrega la forma pura y el orden. Sostiene que "La belleza permanecerá dentro de este ser, cuando se logre la unidad, y ella

se corresponderá a todas sus partes y al conjunto” (TALON-HUGON, 2017, p. 15).

A la belleza le adiciona la simetría, las proporciones y las medidas; porque, dice, que ella será manifiesta a causa de la simetría, de sus medidas o de sus proporciones, debido a que, concluye, la vida es forma y la forma es belleza.

Pero, cuando no se logra obtener la *unidad*, o más bien, cuando todo lo que no es determinado por una forma, se debería a que la materia no pudo comprender y admitir, en toda su extensión, a la información dada por la idea.

Agrega que el orden es un mandato fundamental para la creación, dice que “...el orden cósmico es el orden mismo, y que la división del orden universal que contiene todo en órdenes parciales, cada uno de los cuales determina la función de cada parte” (BRÉHIER, 1953, p. 237).

Así, Plotinio concluye que lo bello se expresa cuando es la idea quien domina la materia, pero, cuando no es así, entonces se obtiene lo feo o lo repulsivo. Y, “... por primera vez, junta y unifica los dos conceptos que vagaban separadamente, el del ‘arte’ y el de lo ‘Bello’” (CROCE, 1991, p. 77).

Por su lado, Cicerón (106 – 43a.C.) sostenía en Tusculanes IV, 31, que la belleza visible se expresaba en la simetría de las partes, las unas respecto a las otras y en relación al conjunto, es decir, una explicación del principio de la *unidad*. Así se ve, que este principio ha perdurado a través del tiempo, con ciertas variables según los diferentes momentos y según los distintos pensadores, pero, en esencia, se ha mantenido incólume.

Harth-Terré se retrotrae al gran filósofo San Agustín, cuyas ideas le resultan indispensables para estructurar su pensamiento. Esta afirmación se consolida, porque estudia sus reflexiones sobre diversos aspectos de la belleza, entre ellos, el concepto que se está tratando, para adoptarlas como propias.

San Agustín analiza la belleza bajo el signo del 'Supremo Bien', dice que todas las cosas del mundo son bellas al ser obras divinas, tanto las del universo, como las de la naturaleza. La idea de belleza es la que busca crear una *cosa* a la imagen de la primera creatura razonable, concebida por 'el espíritu de la divinidad'. Y, la *unidad* viene a ser una propiedad de 'la Belleza Suprema' (AGUSTÍN, 1950, p. 44).

La belleza se encuentra en las cosas creadas y su causa no puede hallarse fuera de ellas. Además, la idea de *unidad* y de correspondencia puede distinguir la idea de la materia.

Harth-Terré afirma que "'la razón es inventora de todas las artes..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 112). La razón, como facultad formuladora de principios, es el medio ordenador, el sistema que recibe, dispone y procesa la información.

Las formas se producen por medio de una imagen, y deben mostrarse simples, continuas y variadas, en pleno seno de la *unidad*, convirtiendo a este objeto en armonioso. Porque toda belleza es sublime por la *unidad* y por la simplicidad.

Harth-Terré señala unas reflexiones, en su libro de San Agustín, que revelan que "...todo cuanto existe, posee cierto grado de unidad. Ser equivale a ser uno"; porque todo lo creado busca ser una *unidad*, "De modo que en cuanto una cosa alcanza la unidad, en tanto es" (AGUSTÍN, 1950, p. 104). Es decir, el fin de todo objeto creado es ser una totalidad, ser un *Uno*.

Y, remarca a continuación y completando la idea, que "...la unidad es la convivencia y concordia en que se hallan todas las cosas compuestas, pues las cosas simples por sí mismas son, y por serlo, gozan de unidad..." en tanto las que no son simples "...imitan la unidad con la concordia de las partes, y en tanto son en cuanto la alcanzan" (AGUSTÍN, 1950, p. 44).

De esta manera explica que la finalidad de todo objeto es lograr una perfecta *unidad*, mediante una correcta interrelación entre las partes y la *cosa*. Porque "Formar una cosa es

reducirla a la unidad de sus elementos constitutivos, haciéndola vestigio del primer Principio, ‘de quien recibe la unidad todo lo que de algún modo es uno’” (AGUSTÍN, 1950, p. 44).

Harth-Terré subraya un pensamiento adicional de San Agustín, en donde explica la importancia del orden dentro de toda acción para lograr la *unidad*, porque todas las cosas buscan el orden, cuando se consigue se enlaza con la *unidad* y la hermosura. Y remarca, “Por lo cual el orden recoge y dispone al ser, como, al contrario, el desorden dispone al no ser, perversión o corrupción. Luego todo lo que se corrompe tiende de suyo al no ser” (AGUSTÍN, 1950, pp. 43-44).

San Agustín, sostenía que la *unidad* era una categoría de la belleza del arte, y afirmó que esta se lograba en todo objeto creado. Y, Harth-Terré confirma esta idea, cuando sostiene que es conveniente que las partes de un objeto se determinen en su *unidad*. Afirma que en todo objeto de creación se producía “... la conveniencia en las partes que todo se reduce a la Unidad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 119).

La conveniencia, la define Harth-Terré, como la necesaria adecuación de los elementos que conforman la totalidad, mediante una disposición ineludible, que permita una interrelación entre cada una de las partes y el *todo*, es decir, mediante una armonía que generaba al objeto.

Para él, el orden y la armonía son fundamentales para lograr la hermosura. Y relaciona a la obra del universo y de la naturaleza, como las que llevaban en sí mismas, “...la armonía secreta de un orden... y bajo ese orden, sustentándolo, en su aspecto ontológico...las leyes de las cosas” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 112).

Sostiene, que los objetos son más hermosos cuanto mayor es su orden, y, cuando ellos son ordenados se expresa la belleza en su forma. Entendemos que, para él, el orden es una condición para que se revele la *unidad*, o, como lo expresa claramente, contribuye a que la forma

se constituya, exteriorizando su cualidad de belleza. Afirma que las cosas buscan la paz, el equilibrio y la estabilidad en el orden.

Considera, también, a la simetría, como una manifestación del orden, siempre y cuando esté fijada a un determinado ritmo numérico y que sea sensible a la naturaleza. Como bien dice, un modo de disponer las partes para que entre ellas haya simetría. A través de este precepto se puede revelar también el orden, cuando los elementos que concuerdan, son similares o iguales de un lado y de otro, por medio de una repetición y o una semejanza. Es decir, cuando se da una correspondencia exacta en tamaño, forma y posición de las piezas de un *todo* (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 73).

De igual manera, define lo hermoso como lo que parece bien por sí mismo. Como una expresión del objeto, generada en armonía, a consecuencia de la sintonía existente entre sus elementos.

Asimismo, precisa que la belleza del cuerpo humano es como la armonía entre las partes, avenencia que vendría a ser la correspondencia de los elementos con la *unidad*, que, en este caso, se refiere al ser humano, pero que en general, es válido para todo objeto. “¿Y qué es la hermosura del cuerpo? ¿armonía de las partes?” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 114).

M. Nédoncelle define al hombre como el ser que conlleva materia y forma, es decir, cuerpo y alma, “...siendo el alma el principio de unidad del compuesto que es todo entero” (NÉDONCELLE, 1966, p. 42). La comunión de Harth-Terré con este concepto y esta explicación, se manifiesta cuando subraya este párrafo escrito por M. Nédoncelle.

Harth-Terré hace una relativa crítica al barroco y al rococó. Lo interpreta como un proceso natural del manierismo, y que luego incurre ante el romanticismo, que conducirá al neoclásico. Así afirma que “La transición del clasicismo al barroco es el manierismo. El tiempo

de retorno es el romanticismo.” Y define al manierismo como superficial “...es cuando el arte vive de recetas sin profundidad; el romanticismo es un alejamiento a las reglas clásicas”

(HARTH-TERRÉ, 1967, p. 6).

Pero, además, calificaría al barroco como un estilo que produce ‘emotividad’, a diferencia del clásico que refleja ‘sentimiento’. Realiza unas anotaciones sobre el arte de los dos tiempos continuos; al barroco lo define como “...el exaltado y profundo barroco, cálido, significativo de nuevas inquietudes que brotan anónimas y oscuras...” y al neoclasicismo “...como inquietud renovadora... entre el dogmático clasicismo, racional y ordenado...”

(HARTH-TERRÉ, 1960, p. 7).

Entonces, aparece un nuevo estilo, el neoclasicismo, coherente con los principios clásicos, racionales y ordenados. Un pensador, mencionado por él en varios de sus escritos, es J.J. Winckelmann, iniciador del neoclasicismo, movimiento que busca el rompimiento con el barroco y que promueve el retorno a al pasado.

Es importante analizar los fundamentos vertidos por este crítico y por los pensadores que lo acompañaron en etapa, por cuanto se van a sustentar varias reflexiones sobre la *unidad*, concepto que, si bien nace de los antiguos, se trae a colación, como fundamento de esta nueva tendencia del arte, y del que Harth-Terré va a coincidir con muchas de estas reflexiones, en las que aflorarán copiosas coincidencias.

J.J. Winckelmann, representante de la ilustración alemana, modificó la fisonomía cultural de su país y la acercó al diálogo con Europa. Sostuvo que era fundamental el retorno y el reconocimiento de los clásicos, especialmente a los griegos, coincidiendo con Harth-Terré quien tenía un pensamiento similar sobre este punto de vista del arte (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 28).

Winckelmann consideró fundamental regresar a las fuentes y revisarlas, porque era la

única manera de volvernos grandes e 'inimitables', era imitando a los antiguos. Pareciera contradictoria esta afirmación, pero no es así, porque 'Inimitables' para Winckelmann significaba singularidad y originalidad en las obras de arte. Para él, existían dos categorías; la primera, la denominó la 'imitación-semejanza', que es aquella que copia propiamente de la naturaleza. La segunda, la denominó la 'imitación-creativa', que era aquella que no existía en la naturaleza como tal, sino que se construía a partir de la diversidad de los elementos de belleza que en ella existían, y la consideró como la 'belleza ideal'.

Daba como ejemplo, de esta 'belleza ideal', cuando el arte clásico cogía una parte de lo bello de algún cuerpo y otra parte de lo bello de otro, y así sucesivamente, hasta lograr el modelo ideal, estructurado con la adición de todas las partes. Este cuerpo final, no se encontraba en ningún lugar de la naturaleza y se caracterizaba por la *unidad* y por la armonía en la totalidad.

Por esta razón, sostenía que "Los griegos no imitaron la naturaleza, porque esta belleza ideal que ellos producían en sus obras es 'más que la naturaleza'" (ESCOUBAS, 2017, p. 45). Porque lo 'inimitable' es el retorno al origen, pero además es único, es un producto que no es copia.

Curiosamente, Harth-Terré subraya un concepto sostenido por Nédoncelle, que viene al caso, y puede complementar lo propuesto por Winckelmann. Remarca, "En rigor, expresar es mejor término que imitar, puesto que nos impide confundir el arte con una fotografía de la naturaleza. Expresar es proyectar luz sobre lo que estaba escondido, es darle un soporte material y hacerlo público" (NÉDONCELLE, 1966, p. 26).

Winckelmann definiría las particularidades más resaltantes del arte griego, como de "una noble simplicidad y una grandeza calma", como cualidades espirituales y estéticas (HONOUR, 2015, p. 75).

Pero, además, es mencionado, por Harth-Terré, entre otros, como unos de los progenitores del neoclasicismo, que nace como oposición al arte recargado de su tiempo, promoviendo un estilo que "...trató de sorprender la conciencia del hombre, y de este modo conducirlo a una exaltación mística..." (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 63).

Se hace interesante la concepción propuesta por Winckelmann sobre la belleza. Afirma que la suprema belleza equivale a la perfección y difícilmente se podría acceder a ella, como tal, debido a que se encuentra en Dios, y es complicado, tener una idea clara de lo que es el *Uno*, como definición cognoscible de su propia esencia.

Pero, si bien la belleza existe únicamente en el Ser Supremo, el hombre al producirla, la enaltece más, y, en la medida en que, mayor pueda ser esta belleza respecto a su conveniencia, proporción y correspondencia, la va acercando a la divinidad. Se sabe que se dificulta tal experiencia, dado que la belleza proviene de una idea superior al intelecto y, por ende, a la capacidad, lo que entorpece poder concebirla en su verdadera magnitud.

Sin embargo, se alude una razón importante dentro de este planteamiento, y es que se está confundiendo 'lo bello' con 'lo perfecto', debido a que no se ha podido pensar en nada más sublime y perfecto que la belleza, y se piensa que 'lo bello' y 'lo perfecto', se asemejan a conceptos idénticos.

Pero, a pesar que 'la belleza suprema, o 'lo perfecto', es inalcanzable al ser humano, por cuanto no se tiene ni la capacidad de tal contemplación, ni la posibilidad de tal aprehensión completa, porque queda indeterminada y vaga, se puede acercarse a ella, como 'lo bello', por medio del conocimiento de ciertos principios, porque "...existe una belleza que crea el hombre, pues la descubre en la naturaleza y por causa de origen divino" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 113).

Winckelmann afirma que se tiene la capacidad de captar lo bello, porque ha sido

otorgado. Además, la belleza es inherente a las obras de arte concebidas y “...la causa de la belleza no puede encontrarse fuera de ella, pues ella está en todas las cosas creadas”

(WINCKELMANN, 2011, p. 78).

Los pensadores, en diferentes etapas históricas, buscaron conocer y establecer qué es la belleza; reflexionaron sobre sus causas, la estudiaron en las *cosas* creadas y se esforzaron en encontrar sus fuentes, en los más altos grados posibles, y concluyeron, que se encuentra o se manifiesta dentro de “...la armonía total del ser con sus intenciones, y de las partes entre sí y con respecto al todo” (WINCKELMANN, 1964, p. 18).

Harth-Terré sostiene que es posible aproximarse a la belleza mediante tres principios fundamentales, que son la *sencillez*, la *sobriedad* y la *unidad*.

Afirma que la materia es unitaria e indivisible, y, que, estos preceptos de la belleza mencionados, permiten que, juntos definan todo lo que un objeto creado debe de expresar, porque juntos originan lo sublime. Cuando la adición y la unión se logran de manera justa y correcta, entonces, se concibe la idea, en el nivel más alto posible, afín que el hombre pueda acercarse a presenciar la belleza, al elevar la capacidad para sublimar la materia.

Las obras de arte deben manifestarse en imágenes que expresen su mayor sencillez, cuyas formas, sean continuas, ininterrumpidas, para mantener su *unidad* y poder lograr su armonía. “La unidad y la sencillez hacen sublime toda belleza, así como ella hace sublime todo lo que hacemos...” (WINCKELMANN, 2011, p. 78).

Pero, además, se sabe y se acepta que uno de los principios que conduce hacia la belleza, y que ya se conocía, hasta ese entonces, es “...el mutuo consentimiento de la criatura con sus fines, y de las partes consigo mismas y con el todo” (WINCKELMANN, 1964, p. 85).

Es decir, una perfecta anexión de elementos, que acuerdan y concuerdan en una perfecta

relación entre ellos, para un fin determinado. Este resultado permite la generación de un nuevo objeto, como producto de la *unidad*, la diversidad y la armonía de las partes, cuyo objetivo primordial es lograr la belleza.

Y, que, cuando, dentro de la conjunción de elementos, es decir, de un grupo de partes, se presenta fluidez en las conexiones de unos a otros, la belleza del conjunto se hace más grande aún. Cuando el objeto se vuelve cognoscible, y la idea que compone la *cosa*, se concentra en uno o en la menor cantidad posible de partes, el objeto se presenta al intelecto en uno sólo.

Pero, si es en sentido contrario, y el objeto aparece como dividido y con mayor número de elementos, será más complicado para nuestra percepción e inteligencia concebirlo como *uno*, en cuanto, más dividido se halle un objeto y en cuanto más deban dispersarse las ideas, "... tanto menos el objeto parecerá grande, y menos podrá comprenderse; no pudiendo abrazarse y medirse todo de un solo golpe de vista, debido a las partes desunidas y multiplicadas" (WINCKELMANN, 1964, p. 86).

Es decir, todo aquello que se debe percibir como cercenado o separado o que no se puede contemplar a causa de la complejidad de elementos, se hará más complicado captarlo como una *unidad*. Esta es la causa por la cual la *unidad* debe mostrarse siempre como una misma *cosa*, simple y que nada atente contra ella o contra su propia estructura. Por eso, la totalidad de un objeto debe revelarse de la forma más sencilla posible, para no perder su naturaleza, ni su esencia, como *unidad* de un objeto.

Se debe tener en cuenta, también, que los contornos de las partes que definen y explican toda la figura de un objeto, pueden parecer como alteraciones de la *unidad*, pero no otras unidades. Por cuanto si se destruye la *unidad*, se degrada la belleza, y es la *unidad* "...que requiere el diseño, diferente empero de la identidad, o sea, del mostrarse siempre una misma

cosa, es decir, que consista en contornos tales que las partes, al explicar toda la figura, nos parezcan ser otras tantas modificaciones de la unidad” (WINCKELMANN, 1964, p. 87).

Es interesante este punto de vista, que busca que la percepción de la *unidad* no se vea afectada, de manera alguna, por el aspecto exterior de las partes, como una disección del objeto, evitando que se atente contra la visualización del *Uno* continuo, como la expresión natural de la *cosa*.

Sin embargo, considera, que, dentro de la *unidad*, puede estar contenida también lo indefinido, pero, la figura si debe de ser definida para ser bella. Harth-Terré subraya las ideas expresadas por Charles Lalo, que fue una posición generalizada de muchos de los filósofos racionalistas, donde se sostiene que las formas del pensamiento son aplicaciones variadas con una tendencia a conducir la diversidad a la *unidad*.

Y, se considera una ley fundamental de la estética, como una ley de economía, como que es “...la más alta aspiración del pensamiento en el dominio científico de los hechos y en el dominio moral de la acción...” así como la ley de combinaciones polifónicas, “que es el alma de la vida estética” (LALO, 1948, p. 59).

Se define lo bello por su valor estético en donde se pretende el máximo de *unidad* compatible, con el máximo de multiplicidad. Algunos objetos bellos son formas no reconocidas de la *unidad* a la multiplicidad, en la medida que no puedan ser reconocibles sus partes.

Asimismo, lo bello propiamente dicho vendría a ser la armonía sensible a la inteligencia, que es juzgada por el gusto, y donde se obtiene un mayor rendimiento con la menor cantidad de medios posibles (LALO, 1948, p. 60).

O, como escribe Winckelmann, y nos aclara la explicación anterior, “...al agua pura, es mucho más sana mientras tenga menos sabor” (LALO, 1948, p. 60), haciendo referencia a la

menor cantidad de elementos.

Lalo recuerda la concepción del significado de la belleza, asumido, expuesto y sustentando por distintos pensadores, palabras remarcadas por Harth-Terré en el libro *Nociones estéticas*, que definen lo *bello*, "...como una concepción del máximo de unidad, compatible con un máximo de multiplicidad." Este pensamiento ha estado presente desde Platón, Aristóteles y Plotinio, confirmado por San Agustín, y retomado por los cartesianos, Leibniz, Crouzas y P. André (LALO, 1948, p. 61).

Hegel define lo bello como la 'apariencia', porque 'lo bello tiene su vida', porque "en la apariencia, el arte convierte su concepción en existencia" (BENSE, 1957, p. 33). La apariencia como forma, como lo que se ve o como lo que se percibe, es como aquella *unidad* de materia, que, una vez integrada por sus elementos, de manera armónica, genera su propia existencia. Si lo llevamos a otras esferas, como al pensamiento, veremos que este regresa sobre sí mismo, porque es una totalidad indivisible, a pesar que se estructura por elementos distintos, pero unidos a la vez. Hegel nos dice que la *unidad* es la madre de todo pensamiento, y este se convertirá, a partir de una noción, en la idea. "Las obras de arte son cosas, y también son ideas" (ALAIN, 1939, p. 293).

Harth-Terré, anota, a puño y letra, que 'La idea es la suma de la voluntad más el impulso (deseo)', o, que la idea es la noción, es decir, el pensamiento (ALAIN, 1939, p. 292), que forma así misma sus atributos por un desarrollo interno.

Hegel sostiene que la noción era antes un pensamiento subjetivo, pero cuando toma valor de objeto, que es lo más vivo en la naturaleza, noción y objeto, entonces la noción recibe el nombre de idea, y la idea es la naturaleza. Porque para él, como para Aristóteles, el pensamiento es objeto y naturaleza. Afirma, "¿Cómo es posible separar el pensamiento de un escultor y el

golpe de su martillo?” (ALAIN, 1939, p. 237).

La lógica Hegeliana se desarrolla en tres momentos, la del ser, la esencia y la noción. La esencia es sólo la relación y la inexistencia y por ello necesitamos del ser. La esencia aparece como indivisible y nos hace tomar el verdadero carácter del sujeto, que es la *unidad* absoluta, la totalidad absoluta, la interioridad absoluta, el ‘yo’.

Sostiene que en la naturaleza la idea de lo bello resulta ser su primera manifestación, y que luego ira resurgiendo en la medida del desarrollo de la vida del ser humano, según su organización. Pero que la *unidad* es primordial en la manifestación de la belleza, así como la disposición de sus partes y de su orden; “...la belleza consiste en el orden o disposición de las partes, en la fuerza que en él reside y que se revela por la unidad” (HEGEL, 1946, p. 67).

Si bien la naturaleza es bella por cuanto es la esencia, la idea prima de una forma, su belleza es exterior y no tiene conciencia de sí misma, y sólo será manifiesta para el ser humano, cuando la contemple y la aprecie.

Piensa que la belleza es la forma total, en la medida que revele las fuerzas que la animen, determinadas por un conjunto de formas que la comprenden, por sus movimientos libres y particulares, en una “... armonía interior que se revela en el acuerdo secreto de sus miembros y que se descubre al exterior sin que el ojo se pare a considerar la relación de las partes al todo, ni sus funciones o encadenamiento recíproco...” (HEGEL, 1946, p. 68).

Y, que la *unidad* es sólo manifiesta en su exterior, como el fundamento que genera la aleación y unión de sus elementos, y que se aprehende fundamentalmente por la sensibilidad del observador.

Es la razón por la cual Hegel considera a la contemplación el medio adecuado para la concepción de la forma, a través de la aprehensión de la relación de las partes entre sí, respecto a

su destino. Más aún, sostiene que la *unidad* lograda por una fuerza interior, libre y visible, producto de una especie de acuerdo y de armonía de sus partes entre sí y con el objeto final, no es diferente de la materia, sino que es su forma misma. Esto quiere decir, que toda cosa creada debe de manifestarse como una unidad final, cuyos caracteres dependerán de los diferentes géneros arquitectónicos, expresados en diversos momentos de la historia y del tiempo, según los variados estilos arquitectónicos.

Cuando admiramos la belleza de la naturaleza, esta se muestra como una multiplicidad de elementos, un conglomerado de montañas, de árboles, etc.; una diversidad que se muestra como una *unidad* exterior. Y, la naturaleza, como representación sensible de la idea debe ser reconocida como bella considerando que en "...los seres individuales que encierra se subraya esta correspondencia íntima entre la idea y la forma exterior sobre aquella modelada, y que, en este espectáculo ofrecido a los sentimientos, muestra el acuerdo necesario de las diferentes partes de la organización" (HEGEL, 1946, p. 69).

Harth-Terré, sostiene que la idea se aparece cuando "... lo subjetivo penetra lo objetivo, y esmalta al sujeto con la idea., sin faltar a la veracidad..." (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 2), como una manifestación del mundo del pensamiento, en inicio de cualquier acción, como un principio que pueda ser el origen y realidad de un objeto.

Sin embargo, la contemplación de la belleza de la naturaleza, tal cual, ahí queda, no va más allá, por cuanto la manifestación de su armonía interior, se revela, sólo, mediante formas, contornos y desplazamientos, con un carácter indeterminado y abstracto.

La forma en la cual habita la materia, es su propia esencia, cuyas partes son organizadas por una fuerza interior, que no trascienden al exterior con el mismo carácter, de ahí la determinación de su belleza, a este nivel de existencia, con un carácter de imprecisión.

El ideal en el arte es que lo verdadero se exprese y se desarrolle en la realidad exterior, justificando su existencia y su verdad, y así, "...le es dado imprimir a su propia manifestación con una unidad tal, que cada una de las partes componentes deje traslucir en sí misma el alma que penetra y anima el todo" (HEGEL, 1946, p. 84).

Sostiene que, exclusivamente, la imitación de la naturaleza, no es por sí sola la verdad en el arte, porque "Lo exterior debe de concordar con un fondo en armonía consigo mismo, el cual pueda manifestarse por ello en lo exterior como siendo realmente él mismo" (HEGEL, 1946, p. 86). A pesar de las delimitaciones de la belleza de la naturaleza, esta tiene la facultad de generar sentimientos profundos que lleguen al alma.

Harth-Terré ya anotaba que Hegel reflexionaba sobre las obras de arte, como resultado del empeño del hombre, generadas por sus sentidos y que, en sí mismas tienen su fin; es decir, la estética como la ciencia de la idea de lo bello (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 63).

Leibniz, considerado como aquel filósofo que complementó las teorías de Descartes, ve al universo como una inmensa jerarquía de seres vivos y con sentimientos, formado por un conjunto de una inconmensurable armonía acabada.

Un procedimiento para comprender cómo se constituye un objeto, mediante la combinación simultánea de sus partes, que, a pesar de ser divergentes, se unen por sus acordes. La armonía, bajo esta perspectiva, estaría lograda gracias al equilibrio de las proporciones que se presentan entre los diferentes elementos del objeto, sumándose a ello, además, de la proporción, la correspondencia entre sus partes, de acuerdo a su variedad. De esta manera, se obtiene una nueva *cosa*, una estructura formal, con partes concertadas, a pesar de su diversidad. Harth-Terré sostiene que los propios arquitectos ya saben cómo ordenar los elementos del *todo*, según un modo llamado 'razón', y que, cuando estos elementos se colocan

de manera 'desigual', entonces, el conjunto no tiene, ni sentido, ni justificación, "... hasta los mismos arquitectos llaman razón (*'rationem'*) a este modo de disponer las partes; y dicen que las desigualmente colocadas carecen de razón", debido a que, en las artes humanas, "...no habiendo necesidad, la desigual dimensión de las partes ofende, en cierto modo, a nuestra vista" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 114).

Una manera de explicar que cuando las partes de la *cosa* se organizan de modo racional, ellas estarán en perfecta armonía entre sí, y entre ellas respecto al objeto constituido, gracias a su nueva conformación. Pero, si, por el contrario, se constituyen en desequilibrio o en dispar relación, será entonces difícil que se produzca la definición de una nueva *unidad* con características estéticas.

Harth-Terré llama 'Hombre Estético', al creador que "...en cuanto forma de vida lo ha de ser con belleza, verdad y medida...", pero que, además, este artista creador debe tener un alma "...así dispuesta, y con su ritmo íntimo ha de crear el ritmo exterior, la forma exterior con su línea íntima; y con su armonía, los sonidos exteriores" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 98).

Se denomina 'El Arte estético', a la conciliación entre la libertad individual, ilimitada del artista y aquellos objetos que genera, como resultado de la relación con la tendencia a esa libertad. Sería el propósito de una búsqueda de interrelaciones, en correspondencia, entre lo que se quiere crear y el propio creador, de tal manera que el resultado se manifieste en una euritmia.

Dicho de otra manera, "...las cualidades de la obra arquitectónica se reducen a la armonía, que es orden y libertad en el objeto y actividad libre en el sujeto. La libertad explica la belleza arquitectónica como toda belleza" (DEUSTUA, 1932, p. 157).

Harth-Terré considera fundamental para la belleza el principio de *unidad*, que lo define como la necesaria armonía entre los elementos y la subordinación de unos y otros en una *unidad*

total. Explica, que la simplicidad emana de la *unidad*, y la *unidad* cuando se constituye de manera sencilla, se manifiesta en toda su dimensión y en toda su grandeza.

Añade, que dentro de la variedad se debe mantener las leyes del orden, porque, nos dice, que en la ordenación está la hermosura; porque las cosas buenas buscan tranquilidad en el orden.

Lo bello es pues el resultado de la variedad dispuesta por un orden logrado por la conveniencia, y en la disposición de los elementos que determinan la unidad.

Además, define lo bello como la armonía entre las partes, cuando la belleza nace de la *unidad*, de la multiplicidad y de la concordancia. Es más, sostiene que, cuanto mayor unidad se genere en el proceso de cohesión entre las partes y cuando se presenta mayor fluidez del pase de una respecto a la otra, en la relación entre los elementos del mismo rango o con los subordinantes, la belleza del conjunto será más grandiosa. Es decir, a mayor adherencia y articulación entre los elementos que determinan al objeto, su valor estético crecerá.

Acudimos a Spinoza para complementar estas ideas, escribe, que es exactamente lo mismo, la relación entre el orden y la conexión de las ideas, que el orden y la conexión entre las cosas; es decir, el orden coadyuva a generar la conexión entre las partes con su *unidad*.

Sostiene, “De la misma manera que los pensamientos y las ideas están ordenadas y encadenadas en el espíritu, de la misma forma lo que afecta al cuerpo, es decir, las imágenes de las cosas están exactamente ordenadas y encadenadas en el cuerpo” (SPINOZA, 2017, pp. 354-355).

Según lo expuesto, se puede establecer que, desde Pitágoras hasta Harth-Terré, a través de la historia del arte y de la arquitectura, se ha mantenido en general, la *unidad* como un principio fundamental para la creación de todo objeto, y condición, *sine qua non* para que pueda ser considerado bello. Sin esta cualidad, se hace imposible pensar en el objeto como tal, en

su existencia, en cuanto si no es *uno*, simplemente no existiría.

Son diversas las propuestas sobre la concepción de la *cosa*, sea por las ideas, por la técnica, por la función o por necesidad, o por todas ellas. Lo cierto es que el objeto es una realidad en tanto aparezca y sea, y en la medida en que exista conveniencia y variedad en los elementos que lo generen.

4.5 Las Influencias Latinoamericanas

4.5.1 Las culturas prehispánicas.

Harth-Terré no sólo exploró diversas ruinas prehispánicas, también, leyó varias publicaciones de diversos investigadores sobre el particular. Su visión americanista amplió su interés hacia los estudios sobre esas culturas en Sudamérica, especialmente en Ecuador, Colombia y Bolivia, y en general en Latinoamérica, esencialmente en México.

Se conoce que la creación de las obras de los ancestros prehispánicos, no era concebida a la manera contemporánea, de 'el arte por el arte', pero, contenía, sin embargo, un profundo sentimiento religioso, que generaba fuertes reacciones emocionales, manifestaciones inherentes a una cosmovisión. Y, si bien el arte y la religión se mantenían unidos, las formas servían para sublimar deidades al ser expresadas de manera artística.

Son conscientes, que no se sabe cuáles fueron las verdaderas intenciones que se tuvieron en sus creaciones, pero un nuevo camino, el de '*la aproximación*', podría principiarse, mediante una mirada con contemplación histórica y crítica, un modo de acercarse al arte por el sendero de la vía estética.

Harth-Terré, remarca, en el libro de Justino Fernández, este novedoso método, que, además, el mismo autor, consideró aplicarlo para interpretar y conocer lo propio; dice, "...no puedo detener el deseo de hacer el intento de penetrar el arte mexicano por la vía estética"

(FERNÁNDEZ, 1959, p. 25).

Sostiene, que el arte es un bello medio de revelaciones y una manera filosófica de intentar comprenderlo, vivificando los sentimientos, las ideas y las pretensiones estéticas de los artistas antiguos (FERNÁNDEZ, 1959, p. 25).

Harth-Terré, adopta de manera similar, este sistema de indagación en su obra sobre *‘las figuras parlantes de Arequipa’*, en donde señala que esta investigación sobre las figuras parlantes en la arquitectura mestiza arequipeña “... es un paso adelante en este nuevo campo de la estética como método de exploración y contraste; y sea como un guion entre la antropología en cuanto a su posición temporal” (HARTH-TERRÉ, 1974, p. 8).

Existen diversas opiniones sobre los tipos de belleza aceptados en Europa, en oposición a las propuestas en las culturas prehispánicas. Hay quienes sostienen que no se debe relacionar este arte con los de otros continentes, por cuanto el desarrollo local fue original, en su propio terreno. Además, si se les quiere vincular con las del mundo desarrollado, de ese entonces, existen grandes diferencias históricas que permitirían establecer grandes diferencias entre ellos. Uno de los cuestionamientos sería que, en el arte prehispánico, el trabajo se realizó de manera comunal y no es posible individualizarlo. Otras de las observaciones, entre muchas, es que no se alcanzó la perfección, ni en el esbozo, ni en la perspectiva.

O, como opiniones más radicales, pero más reales, como las de Héctor Velarde, subrayadas por Harth-Terré, quien explica que “Si se compara la arquitectura incaica a la arquitectura española de esa época se encuentra que no hay término de comparación posible; son expresiones de hombres que habitaban como en planetas diferentes...”, empezando en que la vida y la muerte no tenían igual sentido, sino, contrario (VELARDE, 1946, p. 59).

Sin embargo, el desarrollo de este arte se basaba en la *simplificación*, en la elaboración,

así como, en la eliminación y en la substitución de las partes con la finalidad de obtener el símbolo, logrando con ello, el arte puro, por medio de la geometría, un antecedente del arte cubista.

Es interesante mencionar cómo Harth-Terré considera que el arte es una manifestación para el pueblo y para todos, subraya en el libro de Fernández, el siguiente pensamiento "...unos quieren hacer arte para minorías, otros lo quieren para las mayorías, pero creo que el verdadero artista hace su obra para todos... *es para el pueblo, es para todos*" (FERNÁNDEZ, 1959, p. 33).

4.5.2 El virreinato.

Escribe, que durante este período de historia en el Perú y, en general, en el continente latinoamericano, desde México hasta los confines de la Argentina, se generó los fundamentos de un modo de convivencia, que se expresó en el arte, especialmente en su arquitectura, como consecuencia de una coexistencia entre el indio y el español, por medio de una forma decorativa muy particular e inherente, casi genuina, una cultura "...*que ahínque* sus raíces en nuestro suelo y nuestra historia" (LARCO, 1938, p. 10).

En Sudamérica, se aplicó la tradición barroca española, "...con más o menos matices, a través del neoclasicismo de sus edificios, sobre todo en México y en el Perú, donde la dominación española y el mestizaje consecuente fueron tan profundos" (VELARDE, 1956, p. 193).

Wölfflin sostiene que sólo hubo dos grandes versiones del arte español en América, el 'barroco hispano incaico' y el 'barroco hispano azteca'. Ambos estilos, si bien barrocos, y de origen hispánico, mantuvieron dos expresiones bien diferenciadas entre sí.

El primero, más bien con características planas, de *unidad* múltiple, pero más sobrio. El

segundo, con estructura *pintoresca*, de decoración profunda, con una marcada *unidad* del conjunto y con una ornamentación voluminosa, saliente, que se diluía en sus fachadas. Y, pintoresca, por cuanto el orden de sus partes es percibido con cierto impedimento, como cuando se produce "... un movimiento óptico a lo largo de la forma total... la forma plástica puede desaparecer bajo el movimiento total que recorre la superficie" (GUIDO, 1927, p. 45).

El hispano incaico se plasmó en estas tierras a partir del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, con el desarrollo de una verdadera escuela, si bien ligada al barroco español, no faltó las participaciones autóctonas que generaron inherentes expresiones.

Héctor Velarde sostiene que la arquitectura española "...se adaptó desde el primer momento al medio ambiente, reviviendo, en su dinamismo y estructura occidental, formas, ritmos y modalidades indígenas que parecían haber llegado al fin de su evolución" (VELARDE, 1946, p. 160).

El barroquismo ibérico mantuvo siempre interpretaciones de los lugareños, y fue una de las razones por las cuales se logró modificar 'su idiosincrasia pintoresca', característica del barroco hispánico, dando origen a un arte con cualidades propias, generándose así el estilo 'hispano incaico'. Guido describe este proceso; sostiene que el barroco no es sólo expresión de los siglos XVII y XVIII, sino que, además, es producto de una evolución natural de las formas que, al mantenerse lineal, se genera una ansiedad que conduce a desenmarañar nuevos valores, y cuando se satura, la belleza apoyada en la 'organización', en la 'claridad formal', en lo 'táctil', provocan el surgimiento del barroco. "El gótico...sufre una evolución 'lineal' en los siglos XII y XIII, desentraña su barroquismo en el XIV, para culminar 'pintorescamente' en el 'flamígero' del XV" (GUIDO, 1998, pp. 10-11).

Considera, además, que la introducción del barroco tuvo todas las características de una

escuela de arte, en todas sus manifestaciones y en sus fases evolutivas. Y su desarrollo se dio, especialmente, en las regiones alto andinas del Perú y de Bolivia, en razón a que estas zonas fueron territorios del incanato. En Lima, hubo, más bien, influencias del proto barroco, ligado al estilo sevillano.

4.5.3 Protagonismo americano.

La visión localista de la arquitectura moderna, no sólo incluyó a arquitectos como Harth-Terré y no fue exclusivo del Perú, porque también hubo diversas manifestaciones de profesionales en otros países latinoamericanos, entre ellos de Argentina y México.

Argentina, tiene dos arquitectos representativos del neocolonial, Ángel Guido, conocido por Harth-Terré, ya que en su biblioteca aparecen dos libros escritos por él, y Martín Noel. A pesar de las evidentes diferencias, entre estos dos diseñadores, ambos buscaron, con convicción, proponer una arquitectura de una ‘voluntad de estilos’.

Ángel Guido, escribe un libro sobre ‘la fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial’, en donde sostiene, la necesidad de buscar la independencia de la estética, una propia estética americana, por medio de una propuesta euro índica. Anota que se debe “...reducir la variedad a la unidad, y para ‘tender a la unidad...debe partirse de la arcilla extraída de la tierra americana’” (GUIDO, 1998, p. 9).

Guido, buscó evitar que se imite las artes extranjeras, refiriéndose a todo aquello que deviene de Europa. Insistió en una propia identidad americana, y dirigió su visión a la arquitectura del altiplano peruano y a la arquitectura arequipeña, a la que consideró magnífica y original. Porque, consideró que la arquitectura colonial en su país fue realizada por profesionales europeos, a su estilo y no al mestizo. Afirma, que la identidad americana que se inicia en el

altiplano, ahí, donde se originó el estilo mestizo´ o ´criollo´.; lo que define como, “...la intención geometrizable del arte´ peru-boliviano´ torna a remozarse en el arte *hispano incaico*...”

(GUIDO, 1998, p. 12).

Con principio similar al de Harth-Terré, escribe, que no se trata de dejar de lado la corriente moderna de Europa. Sin embargo, opina que, para él, no se debe de aceptar, sin ningún discernimiento, las propuestas modernas de la elección de masas, del plano y de la línea, y que, más bien, se debe pensar en una mirada propia, americana.

Para ello, menciona los pasos necesarios para este logro, afirmando que se tiene que profundizar en las formas elaboradas en el pasado histórico, pero por medio de una visión moderna. Y, para este fin, considera las teorías estéticas de Worringer y de Wölfflin, con la intención que, por medio del método comparado, se estudien las expresiones y peculiaridades de los estilos anteriores, y lograr así, elementos y pautas que pudiesen ser considerados dentro de una proposición contemporánea, que se manifieste como una propuesta americana. Sobre este sistema de estudio escribe, “...la aplicación de las teorías estéticas ...para el estudio de nuestra arquitectura mediante el método comparado de estudios de los estilos históricos del pasado con la finalidad operativa de obtener pautas de diseño ´ contemporáneas´ y expresar ´la voluntad de forma americana´” GUIDO, 1998, p. 20).

Menciona la importancia de conducir los estudios del arte hispanoamericano mediante “...una investigación disciplinada y de acuerdo con las más modernas teorías del arte...”

(GUIDO, 1998, p. 10), y se refiere a considerar las indagaciones de Riegl, Schmarsow, Wickhoff, Frankl y especialmente a Worringer y a Wölfflin.

Insiste en estudiar y dar a conocer los ´Conceptos fundamentales de la historia del arte´, de Wölfflin, especialmente la comprensión del barroco, en donde trata sobre ´la intromisión

mudéjar, anticlásica por temperamento ´. Ahí, expone y confirma la existencia de la diversidad entre lo español y lo hispano incaico y muestra lo característico y propio de lo hispano incaico (GUIDO, 1998, pp. 10-11). Sostiene que se tiene que limitar el uso de la arquitectura ecléctica, y, más bien, buscar en los paisajes, una visión que, de alguna manera, estimule la conciencia.

Por último, piensa que se debe tomar, con sumo cuidado, ´la orientación espiritual y estética más robusta de Europa´, por intermedio de propias formas locales; incluyendo, el folklore, en sus temas y motivos, pero siempre bajo una perspectiva moderna.

A Martín Noel se le reconoce como el más representativo arquitecto neocolonial de su país, por cuanto buscó, siempre, expresiones que identificaran la arquitectura nacional.

Consideró la correspondencia entre teoría e historia, como punto de partida en el quehacer de la arquitectura. Escribió, que “En arquitectura no hay generación espontánea, un arte no se improvisa, está siempre ligado a un pasado por raíces múltiples y profundas” y, por ende, “Es un llegar a unir la tradición a las libertades de la composición...” (GUIDO, 1998, p. 70).

Pregonaba un estilo hispanoamericano, donde se pretendiera estructurar el pasado y relacionarlo con el presente, con proyección al futuro. Concibe a la historia como medio de creación y trabajo, Propugna estudiarla como inicio y fuente del problema de las formas, ordenando y formulando ideas y, por medio del placer, con la propia vivencia con las fuentes originales, podría transformarse en actividad creadora.

Propuso, al igual que Guido, el método de clasificación y comparación de las fuentes con el análisis de las edificaciones, bajo las teorías de Wölfflin y de Worringer, y adicionó, las de Riegl. Siempre postuló la importancia de la identidad nacional, pero no fue más allá de esta afirmación. No trató, de manera teórica, aspectos relacionados a los ámbitos correspondientes a la arquitectura, como el uso de materiales, sobre sistemas constructivos, sobre tipologías

funcionales u organización de espacios, etc.

En cuanto al arte mexicano, existieron importantes períodos que originaron el arte y la estética del arte de México, y estos fueron, el arte indígena antiguo, el arte de Nueva España, el arte moderno y el arte contemporáneo.

Todos ellos son responsables de lo que son en la actualidad, en el campo del arte del presente. “...estamos en relación actual y continua con obras del pasado indígena, del pasado español, del pasado moderno (siglo XIX), y del inmediato pasado, o sea del presente que va pasando...” (FERNANDEZ, 1959, p. 21).

Viven con todas ellas, por esta razón, son una cultura occidental, pero sin dejar de ser americanos. Como Menciona José Clemente Orozco, y lo subraya Harth-Terré, el artista realiza su arte para todos, “...es para el pueblo, es para todos” (FERNANDEZ, 1959, p. 33).

Además, concibió la idea de generar un arte con acento americanista, una toma de conciencia propia respecto a Europa, con creaciones inherentes, pero, mediante una visión internacional. En su discurso, se presenta otra coincidencia con los pensadores argentinos, mencionados anteriormente, cuando Fernández afirma la necesidad de investigar el arte mexicano por el método de la vía estética. Se lograría por el siguiente procedimiento, al revivir los sentimientos, las ideas y las imaginaciones de los que generaron el arte local, desde sus inicios conocidos.

Se sabe que el arte barroco se plasmó en la arquitectura de Nueva España, hasta llegar al más extremo ultrabarroco, que incluyó innovaciones del churrigueresco y las del rococó.

Harth-Terré no critica totalmente al barroco, a pesar de sus inconsistencias algo de positivo le encuentra, sostiene que, en él, “...hay una serenidad y una exaltación. Diversos movimientos y momentos. Hay una verdad y una falsedad. Hay una fórmula ordenada y otra que

retuerce, exagera y deforma. Churriguera, -'churriguerismo', que no empleamos en sentido peyorativo" (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 20).

Durante las primeras décadas del siglo XX, en México, aparecerá la arquitectura neo-indigenista y neocolonial, entre otras corrientes, y serán manifiestas por aquellos arquitectos que buscaban en el pasado, la nueva arquitectura.

Así, se ve, por ejemplo, a Rufino Tamayo, quien estructura su obra en la tradición indígena. A Siqueiros, con sus propuestas que se enmarcarían dentro del barroco, con sus propios modos expresivos y dramáticos. Y, a Rivera con una tendencia, más bien clásica en la forma, pero con elementos americanistas. Por medio del estudio estético de las obras pasadas, se podrá revivir el arte "... para convivir con ellos en diálogos reveladores de nuestro propio ser y los posibles de ellos" (FERNANDEZ, 1959, p. 25).

La estética no sólo debe verse como *'la ciencia de la belleza'*, sino, como *'una teoría de la sensibilidad'*. Pero, además, ella es inherente al objeto mismo, a todo aquello que lo produce, y tiene un cometido de atracción y un sentido revelador, producto en un determinado orden, propuesto por el artista con la finalidad que revele algo.

Así, como José Clemente Orozco, muchos artistas mexicanos del siglo XX, y de distintas artes, consideraron como un deber, el de contribuir en construir una cultura americana, con un sentimiento propio, que pueda insertarse en el arte universal.

Harth-Terré, remarcó un pensamiento de Fernández sobre la obra de Orozco, que comulgaban gran parte de los artistas contemporáneos, escribe, donde existe "...un acento americanista, una conciencia de América frente a Europa, de esforzarse por lograr creaciones propias, pues la novedad de América obliga a crear un arte nuevo, distinto, en estilo americano" (FERNANDEZ, 1962, pp. 222-223).

Este pensamiento americanista no significa, de manera alguna, la negación de una visión internacional, por el contrario, mantiene una intención en plasmar un arte original, propio y que logre la *'suprema cualidad'* de un arte para todos.

Este movimiento latinoamericano, con una visión neocolonial o con una intención de estudio del pasado, para estructurar un nuevo arte y una nueva arquitectura, se dio en el continente americano durante el inicio y parte del siglo XX.

Esto no significa que todos los artistas y arquitectos pensaron y se desarrollaron de igual manera. Fue un grupo importante, con inquietudes históricas, que buscó obtener, de diversas formas, manifestaciones propias, americanas, de hacer y ver el arte, y cuyas características puedan ser insertadas dentro el arte universal, entre ellos Harth-Terré.

Otra característica común en los arquitectos mencionados, fue la crítica y oposición a las propuestas del maquinismo arquitectónico, planteados inicialmente por Le Corbusier, quien sostenía, “La identificación de la belleza con el rigor y la precisión y la comparación de la obra de arte con la máquina son conceptos estéticos...” (GARCÍA, 1965, p. 13).

Harth-Terré fue también un crítico del maquinismo formulado en la arquitectura contemporánea, especialmente por Le Corbusier, por cierto, sin dejar de reconocer su genialidad, en otros ámbitos y en muchas de sus otras propuestas.

Escribe que debemos de combatir al *'superagudo modernismo'*, aquella tendencia expresada por la concepción de *'máquina de vivir'*, en su pretensión de un extremo funcionalismo.

Transcribe una opinión de Bruno Zevi, quien sostiene que, “Este racionalismo funcionalista, consecuencia de interpretación mecánica de la ciencia...deriva de la ingenua concepción de la *'máquina de vivir'*; deberá ser desviado hacia un romanticismo orgánico”

(HARTH-TERRÉ, 1976, p. 15).

Sin embargo, Harth-Terré acepta, con ciertas restricciones, el ingreso de la máquina dentro de la arquitectura contemporánea, pero, sólo como instrumento que complemente las funciones necesarias dentro del edificio, sin un predominio, ni preeminencia sobre la arquitectura. La considera como utensilio, cuya inclusión deberá realizarse con *sencillez* y con *sobriedad*.

Y, no como un principio o propósito de una arquitectura particular o general, por cuanto, sólo debe de entenderse como necesarias para un servicio que deben de cumplir, "...no es máquina por antonomasia sino... dirige en su función de hogar, quedando subsidiaria en la vida misma... Así, pues, opina que la aceptación de 'la máquina de vivir' "No implica esta finalidad pragmática el propósito de una arquitectura individualista, soberbia o extravagante que pareciera querer alcanzar monumentalidades más por magnitud que por el servicio que deben de cumplir" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 47).

Escribió un artículo en el Diario El Comercio, como respuesta a aquellos arquitectos peruanos que seguían al pie de junquillas las propuestas corbusianas, sobre la casa como máquina. Dice, "La casa ¿una máquina para habitar? Qué pecado y que error para el arte, pensar que todo se reduce a una función meramente útil. Que el instrumento sea útil y que su forma se sujete a esta ordenanza, bien está.", y sobre la casa considera que "... la casa y más que ella, el edificio además de ser útil ha de ser agradable. Una ley más profunda, la armonía matemática queda a veces olvidada; y otra, la lógica es lo que hace el valor estético de lo útil y la lógica desborda lo útil" (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 2).

Guido, también criticó determinadas facetas corbusianas, las llamó '*teorías mecánicas del arte*', a las que se les debe de criticar frontalmente. A pesar que reconoce en Le Corbusier su gran maestría, a semejanza de Harth-Terré, por sus planteamientos sobre planes reguladores y

otras concepciones arquitectónicas, como cuando sostiene que ‘La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes’; critica, a su vez, de manera tajante su propuesta sobre la casa como ‘máquina de vivir’, a la que la califica como *La machinolatrie de Le Corbusier*, por ser, según sus palabras, falto de originalidad, con un desconocimiento de la interpretación moderna de la historia del arte y un desastre de sus construcciones, desde el punto de vista estético. Se afianza en su posición de la restauración americanista, por lo que se debe establecer una concepción nacionalista en la arquitectura del continente. Lo que no significa utilizar formas del pasado, ni de hacer arqueología; afirma, de manera similar a Harth-Terré, que, “...hasta que no se escriba...aquella filosofía que demuestre que solamente la época moderna es una excepción en la historia, seguiremos creyendo que la tradición y el paisaje influyen poderosamente el arte...” (GUIDO, 1998, p. 13).

Parece que existió una posición crítica por parte de los arquitectos latinoamericanos, mencionados anteriormente, sobre el maquinismo propuesto por Le Corbusier.

Noel, por su lado, pensaba que la arquitectura era mucho más que una máquina, que además de las evidentes diferencias existentes, debiera manifestarse el contenido simbólico de su pasado y evidenciar los caracteres emocionales de un pueblo. Criticaba el ‘insípido futurismo’, y la demasía pretensión del maquinismo dentro de la arquitectura.

Sostenía que “...habría que hacer revivir el espíritu tutelar del pasado en la afirmación tecnológica y social del porvenir” (GUIDO, 1998, p. 83).

Se inclinaba hacia la arquitectura popular americana, por su ‘ingénita belleza’, por su *simplicidad* y por sus características de adecuarse a la tierra y a su clima.

Justino Fernández, menciona las ideas de Carlos Obregón, subrayadas por Harth-Terré, quien en su libro *El maquinismo, la vida y la arquitectura* sostiene que “...tenía que venir la

mecanización del arte y de la arquitectura...El concepto de eternidad que iba unido siempre a la arquitectura, ya no existe...Se llegará...a una arquitectura cambiante a las necesidades de cada día...” (FERNÁNDEZ, 1962, p. 212).

Sostiene que, si bien se presenta una nueva expresión producto del maquinismo, como ideal de la nueva arquitectura, es, sin embargo, un funcionalismo sin belleza, es aquello que no se busca. Y el funcionalismo extremo, es el responsable de la separación o el divorcio de las artes.

4.6 Las Influencias Nacionales

Es interesante lo que escribe Harth-Terré en su prólogo de su libro *Artífices en el virreinato del Perú*, donde confiesa su punto de vista respecto a la historia, en relación al presente y al futuro de la arquitectura peruana. Escribe, “Nuestro patrimonio artístico, que por largos años no se ha justipreciado en su material y en su valor espiritual, comienza a considerársele con justísima razón en su punto verdadero” (HARTH-TERRÉ, 1945, p. 3).

Se empezaba, entonces, a darle valor al pasado, especialmente, por las nuevas investigaciones y nuevos descubrimientos y por una nueva actitud frente al indigenismo, sostenido por un grupo de intelectuales.

Afirma que “La conservación de los monumentos del pasado, su estudio y su interpretación, son documentos y lecciones para el desarrollo del sentimiento artístico de un pueblo” (HARTH-TERRÉ, 1945, p. 3).

Opina, que no es cuestión de retomar lo histórico y traerlo al presente, como recuerdos de tiempos sucedidos, sino más bien, que sirva de base como estímulo al progreso. “No se trata de volver atrás sino de seguir adelante; y, precisamente, es conociendo el pretérito que mejor

podemos escudriñar o intuir el porvenir.” El pasado es un presente constante, en la medida en que sirve para una continuidad y persistencia en el desarrollo de arte, “La tradición es una fuerza extraordinaria, y bien encausada, es capaz de impulsar tremendamente. Podemos aprovechar de esa fuerza para nuestros impulsos” (HARTH-TERRÉ, 1945, p. 3).

De esta manera, es clara su posición, cuando asiente que no se debe desvincular de la historia, ni de la cultura, debido a que “En cualquier punto de la Historia que pongamos la mirada vemos como el progreso evoluciona sobre la tradición.” en razón a que “...por lo mismo, todo arte que evolucionando constantemente se apoye en la tradición, es un verdadero arte” (HARTH-TERRÉ, 1945, pp. 3-4).

Además, sostiene que se debe tener cuidado con las posiciones de los modernistas, porque “... ahora- nos hablan de un respeto a la ‘obra tradicional’- que no a la tradición misma, tradición como secuela de experiencias-. Es decir, consideran la obra arquitectónica como histórica o tesoro arqueológico” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 23).

Harth-Terré, estructura su obra en tres grandes etapas: el Perú antiguo, la época del Virreinato y los tiempos modernos. Sostiene que “Aunque la división es un tanto arbitraria no hay otro modo de enfocar el desenvolvimiento de la arquitectura en el Perú” (HARTH-TERRÉ, 2013, párr. 11).

4.6.1 El Perú antiguo.

La alfarería prehispánica en el Perú, se puede leer como que todo lo ingenuo de la creación artística, es expresión de los principios de lo *bueno* y lo *verdadero*, unidos a lo *bello*, y, si, además, se les observa en una simple aprensión natural, estos conceptos pueden perfectamente ser aplicables a los principios universales. “Este ver a los hombres en su circunstancia es lo que permite...buscar los más sabios principios, léase: Verdad, Bondad y Belleza, en cualquier pueblo

del mundo” (FERNÁNDEZ, 1959, p. 67).

Pero, además, con la variedad se puede lograr la *unidad* de las formas elementales, y pensar que con iguales formas y variados adornos se pueden alcanzar valor estético (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 193).

Worringer piensa que el mundo-ambiente puede ser determinante sobre el pensamiento y acción del creador, en cuanto, no parece que sea el saber lo fundamental en la historia del arte, sino la voluntad artística, Harth-Terré remarca esta idea, “...hace a su vez derivar la más distintas voluntades artísticas de las distintas actitudes del hombre ante el mundo ambiente, de las distintas maneras de sentir el mundo ambiente” (GEIGER, 1946, p. 70).

Spengler, por su lado, sostiene algo similar, afirma que es el entorno y el medio en donde se desenvuelve el artista, lo que afecta directamente al resultado del trabajo creativo, Harth-Terré subraya, “...ve en el arte propio de cada cultura- como en su ciencia, su religión, su política- un mero símbolo del estilo de alma de cada cultura” (GEIGER, 1946, p. 70).

O, como sostiene Schmarsow, y resalta Harth-Terré, ‘el artista se ve influido por su contexto cultural y social’ (GEIGER, 1946, p. 69).

Se ve entonces que el arte es resultado, en parte, del medio, de las creencias, del lugar, así como, del sentimiento vital de su tiempo. Todos los puntos de vista expuestos, concuerdan, con pequeñas diferencias, con el pensamiento de Harth-Terré, quien anota, “...lo que tiene valor de comparación no es el objeto ejemplar aislado sino el contexto cultural completo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 193).

Wölfflin considera que, si bien el medio influye directamente en el resultado del objeto creado; la historia del arte y de la arquitectura debe direccionarse hacia el estudio de las formas, por medio de “...la tesis de la evolución inmanente de los estilos” (HARTH-TERRÉ, 1976, p.

168).

A pesar que Harth-Terré expone esta propuesta, la considera poco adecuada, porque piensa que debe ser al revés, es decir, el arte debe de ser estudiado como elemento de la historia, y no, simplemente, estudiar una historia del arte. Esto se debe a que el análisis utilizado por él, permite realizar estudios sobre la historia de las civilizaciones prehispánicas, mostrando interpretaciones de orden material y espiritual, de la actividad intelectual de aquellas civilizaciones.

Se puede suponer que la belleza se revela en leyes y en modos, en tradiciones y usanzas, y que estos conceptos se pueden concebir dentro del arte propio de cada cultura. Harth-Terré se interesa y remarca la siguiente idea, mostrando su amplitud pensamiento. “Los cánones del juicio estético y de la experiencia estética varían con las culturas, con las épocas, con los pueblos, con los hombres, y no hay dónde hallar un criterio que decida cuál de esos cánones, tan variables todos, deba preferirse a los demás” (GEIGER, 1946, p. 17).

4.6.2 Etapa pre-inca.

Es importante señalar que Harth-Terré fue un insistente y constante investigador del arte y de la arquitectura del pasado. Afirma, que “...estudiar los monumentos de nuestro pretérito es obra indispensable para forjar la arquitectura del porvenir” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 6).

Por ello, mantuvo un perenne análisis de los elementos necesarios, para un mayor conocimiento y comprensión del desarrollo y evolución de las civilizaciones prehispánicas, con la finalidad de poder reescribir las bases que sustenten una cultura netamente propia.

Indagó y luego publicó sus trabajos de investigación sobre *la belleza* en las culturas pre-incaicas, por medio de ensayos, entre ellos, sobre Tiahuanaco, (1580 a.C. a 1187 d.C.), Paracas (700 a.C. a 200 d.C.), Nasca (siglo I al VII), Mochica (siglo II al V) y muchos más.

Escribió, por ejemplo, obras como, *'El arte lítico de Tiahuanaco'*, *'El signo verbal en los mantos funerarios de los paracas'*, *'Algunos elementos de Arte en la Cerámica Nasca'* o *'Valoraciones estéticas de la cerámica Mochica'*; siempre en una constante voluntad, por encontrar y comprender, no sólo las expresiones típicas de cada una de estas culturas, sino, además, por hallar indicios de principios estéticos propios, que pudieran considerarse dentro de una teoría válida como manifestación inherente.

Muchas de estas culturas convivieron en ciertas etapas de la historia, y se desarrollaron de manera paralela, cada una con sus expresiones y propuestas de arte y sus principios de lo bello. “No hay desarrollo unilateral del arte precolombino: un estilo no desaparece para dar nacimiento a otro, sino que varios coexisten...” (ROSSELLO, 1960, p. 77).

El pre-incanato tuvo dos grandes momentos históricos, la época arcaica y la etapa de desarrollo. Ambos, dejaron sus formas básicas, con el ritmo de sus volúmenes, con color y ornamentación en sus superficies, así como, con una plasticidad, producto de la expresión del medio y de los materiales al alcance, que generaron su sello inconfundible, con sobriedad y estabilidad de masas y de líneas. “La tierra les dio a los primeros arquitectos peruanos el sentido del volumen y de la forma; el tejido y el bordado les dieron el sentido de la superficie y del adorno” (VELARDE, 1946, p. 35).

Harth-Terré sostiene, a su vez, que, “El equilibrio, la simetría, el ritmo, el sentido de elevación, el de estabilidad, son innatos en nuestra fisiología y lo expresamos de una u otra manera en las formas de la arquitectura” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 137), parece haber coincidencia en el punto de vista de ambos arquitectos.

Se debe, además, considerar que hubo en el hombre primitivo grandes influencias de orden religioso, pero, fue trascendente, cuando la preeminencia del absolutismo religioso, señala

Harth-Terré, desistió por “...una concepción que reconoce simultáneamente a la actividad estética los más distintos fines” (GEIGER, 1946, p. 67).

De manera especial, Harth-Terré remarcó un pensamiento de Lorenzo Rosselló sobre el estilo, quien afirmaba que, “La difusión de un estilo es algo tan libre y caprichoso que no podemos ligarla a los límites políticos; parece, sin embargo, muy leal a las ideas religiosas y bastante dependiente de los recursos técnicos” (ROSSELLO, 1960, p. 77).

Harth-Terré, por su lado, en comparación con lo vertido por ambos teóricos, opina que luego de cierta liberación de lo mágico-religioso, se pudo lograr cierta libertad en el campo del arte y de la estética. Considera que es evidente que, en los comienzos, el arte fue “secuencia de una técnica promovida por una idea mágico-religiosa cuya influencia sobre la evolución material y espiritual del hombre ha sido de primerísima importancia” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 125).

Sin embargo, le da una importancia a esta condición espiritual en el quehacer creativo, anota “Podemos afirmar inicialmente que la magia era la forma tímida y balbuciente de la ciencia” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 125), y lo sustenta por los grandes logros realizados en arte y en técnica de estas civilizaciones, en cuanto expresiones en cerámica, tejido, industria, etc. Si bien es cierto que el arte, en un inicio, nace de una necesidad, cuando el objeto sobrepasa su única condición de utilidad, la forma se embellece en este proceso. Le sumamos las afirmaciones de Worringer, y subrayadas por Harth-Terré, quien sostiene que no se trata de capacidades, sino de disposiciones, es decir, se trata de ‘la voluntad de crear formas’, para lo cual el hombre ha encontrado, siempre que lo ha querido ‘por medio de técnicas y de vías de expresión’ (GEIGER, 1946, p. 70).

Como dijo Semper, y anota por Harth-Terré, ‘la belleza es la adecuación a los fines’ y la ornamentación geométrica es el resultado de una técnica, y “...el juicio y valoración estética de

las formas son inseparables del conocimiento de su origen técnico” (GEIGER, 1946, p. 66).

Sobre los moches, Harth-Terré dice que lograron inferir la forma del espacio y plasmarla, utilizando los materiales al alcance. Y, sobre sus trabajos en alfarería, escribe que obtuvieron la preeminencia, mediante la agudeza, el ingenio y la intuición, sobre el propio objeto, coadyuvado por un inmanente sentimiento artístico, inspirado en la naturaleza, en donde se ´imprime en el objeto, su ideal artístico subjetivo´. “La escultura en la alfarería mochica viene a ser así intuición de superioridad sobre la cosa misma, y la expresión de su sentimiento de arte...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 151).

Por medio de su cerámica, mostró un arte de fino realismo, con gran perfección técnica; y no se limitó sólo a la reproducción de lo visible, sino también lo espiritual. Señala Harth-Terré, “... en medio de la representación objetiva, hace resplandecer la esfera espiritual, la personalidad del hombre, las creencias de la gente y también destellos de la filosofía del artista” (HORKHEIMER, 1961, p. 53).

Su realismo es expresado con gran perfección, con el uso de líneas y contornos, complementado por un colorido sencillo.

Con el estudio de esta cultura, se contribuyó a esclarecer la historia precolombina peruana. Resalta las palabras vertidas por Rafael Larco Hoyle, quien escribe, “Es ella la única que, en forma vívida y con un contenido espiritual profundo, ha sabido expresar en sus ceramios todas las variadísimas manifestaciones de su vida intensa” (LARCO, 1940, p. 10).

Harth-Terré hace un comentario interesante e importante, anota, que si bien estas esculturas de alfarería, en su relación entre forma y materia, son algo extrañas e insólitas en la mirada europea, es porque no evalúan lo que ellas expresan, por lo que deben incidir en “...esa feliz armonía entre el material y la intención artística, señala un valor universal en la alfarería

mochica en esa armonía” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 156).

En razón, a que estos artistas alcanzaron grandes logros, con las condiciones que le permitía su medio, “...no forzaron la naturaleza; la tomaron tal cual era; usaron de su fuerza viva” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 158-159).

Piensa que la voluntad que mantuvieron los ceramistas, a la que llama el propósito, acompañado por la inteligencia, motivó el avance y evolución el arte, y para él, esto define su valor, “El juego del arte y el jugar del artista en el delicado barro de sus cántaros es mi respuesta” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 151).

Además, escribe que, si se continúa con este estudio, se podría descifrar, el significado y alcance de las culturas que la antecedieron, y las que le sucedieron.

Sobre el arte Tiahuanaco, menciona que tiene características típicas, por su originalidad y por su *sencillez*, que van modificándose hacia formas perfectas, en especial, sus esculturas, por cuanto buscan alcanzar “... líneas directivas de estilización a modo de unas líneas de fuerza de expresión” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 190). Y, que este proceso se realiza dentro de una tesis de desarrollo evolutivo del arte histórico. Afirma que, entre el desarrollo de su primer período, con sus esculturas naturalistas, y el del segundo período, con sus formas geométricas, se mantiene los rasgos decorativos comunes, lo que demuestra una continuidad en la transmisión de gustos y experiencias, “Con lo poco que hay, es bastante para darse idea de lo grande que fue todo aquello” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 191).

Afirma que la alfarería Nasca, realista, buscó mediante la *sencillez* de sus trazos, lograr *simples* esquemas que evidenciaran al objeto significado. Su arte, expresado en las vasijas, alcanza formas con una alta sensibilidad estética, y por su valor dinámico nos muestran la intención creativa. “En cuanto a la forma, ... alcanza el suficiente valor dinámico en una

apreciable sensibilidad estética para mostrarnos la voluntad de arte” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 211).

Habría que agregar, que, aparte de la variedad, se produce la repetición, con determinados y diferenciados acentos decorativos, y se elabora en grandes cantidades, por estas razones se puede encontrar valores de carácter estético, porque “La expresión artística es el resultado de una impresión persistente” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 193).

Considera que las formas naturalistas representan lo primigenio, el origen propio de las cosas convencionales, pero estas implican, el conocimiento del objeto mismo “...una frecuencia de su repetición bajo su aspecto real que poco a poco conduce a una simplificación en la que interviene...” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 27).

Además, con la variedad se puede lograr la *unidad* de las formas elementales, y pensar que con iguales formas y variados adornos se puede alcanzar valor estético, porque, “...lo que tiene valor de comparación no es el objeto ejemplar aislado sino el contexto cultural completo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 193).

Esto se debe a que lo elemental es procedencia de la *cosa*, y la *simplificación*, es producto de una capacidad más elaborada por la mente, es decir, es una respuesta intelectual. Y, como lo sostiene, a veces se confunde y se supone que las formas simples son expresiones de lo arcaico, cuando, más bien, resultan una simplificación de una forma compleja.

Un objeto está compuesto por sus respectivas partes, es decir, de formas más sencillas se constituye a una de mayor envergadura. De igual manera, es posible dimanar uno de los elementos que estructuran al objeto mayor, e identificarlo, y hasta sustraerlo. Ambos casos se definen por el principio de la *unidad*. El último caso expuesto, se refiere a que una expresión compleja puede ser transformada en una más simple como, por ejemplo, el arte moderno

transforma un objeto en una manifestación más simple, con menores rasgos.

4.6.3 Etapa inca

El desarrollo de la estética en la arquitectura inca evoluciona, de manera paralela, al avance técnico y al dominio de sus procesos constructivos. Se manifiesta, por ejemplo, cuando se utiliza, el aparejo con distintas geometrías, por el propio deseo del 'esmero', buscando el deleite en su utilidad.

Es evidente que ello es producto del dominio de sus sistemas edificatorios. Inician sus obras por medio de resistentes muros de contención, con el uso de piedras rústicas, para luego emplear piedras más delgadas, a fin de enchapar sus muros con este material labrado, decorando así sus paredes. Harth-Terré escribe, "El arquitecto inca llegó a descubrir que, usando de fuertes muros de contención hechos de piedras bastas y rústicas, le bastaba luego emplear piedras más delgadas, y por consiguiente de menor peso y más fáciles de trasportar...", de esta manera enchapaban los muros rústicos de sus andenes con piedras "... finamente labradas, como recubrimiento decorativo y suntuario" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 193), evitando, así, sobrecargas inútiles.

Su destreza era vasta, proponen ciertas modificaciones constructivas con la intención de obtener nuevas expresiones formales. Como, por ejemplo, variando, en determinados lugares, las juntas rectilíneas de unos aparejos a líneas curvas; o cuando labran las piedras de las hileras superiores, dándoles menor altura, para generar ciertos efectos formales, o, en la perfección del asentado de los bloques, de igual altura y de precisa colocación. Todo este refinamiento y exquisitez, lo realizaron, no por una necesidad de índole estructural, sino para lograr manifestaciones netamente de orden estético, es decir, con la idea de generar placer, por medio de sentimientos y emociones.

“Es sencilla y simple esa tendencia interna, superior, que anhela producir formas: formas nuevas, en las que su pericia y su habilidad se muestran íntegras.” Y, agrega que, “Como en todas las épocas y con el hallazgo de la Forma; y de esa Forma que exprese cada vez mejor el sentimiento estético; es decir, producto del placer sentimental del artista” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 146).

Como bien dice, a la técnica, se le agrega un determinado género, al que cataloga como ‘estilo’. Es más, hace un paralelo entre el impulso creativo de la arquitectura inca con la griega; alega que, dejando las diferencias evidentes, ambas manifiestan emociones estéticas similares.

Harth-Terré piensa que, en varias ocasiones, el placer trasciende la búsqueda de un estilo, al complacerse en esculpir piedras y, “...en crear volúmenes geométricos rebajando los cantos en planos alternados y rectangulares, dibujarles en alto relieve, las figuras zoomorfas de sus mitos y leyendas, o geometrías perfectas. Es una tendencia profundamente arquitectónica” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 145-146).

Héctor Velarde, complementa y confirma lo expresado por Harth-Terré, cuando escribe que la arquitectura en el incanato fue el testimonio contundente de la fuerza, unidad y grandeza de su imperio. Alega que “La piedra labrada en bloques más pequeños y admirablemente grabados y pulidos fue el carácter de esa arquitectura que sintetizó e igualó en una fría y digna geometría las formas variadas y libres de toda arquitectura preincaica” (VELARDE, 1946, p. 36).

Añade, que en esta etapa se perfeccionó la técnica y se mantuvo una *unidad* y nobleza de estilo; y, por esa diferencia entre lo primitivo, con el barro y sus policromías, y lo clásico, con la piedra, se perdió con las expresiones pétreas, la independencia y la frescura. En comparación con la arquitectura pre inca, considera que la cultura inca mantuvo expresiones *simples*, con un

material fuerte y recio, manteniendo un estricto *orden* estático, con formas *unificadas*. Pero, aclara que, con las formas curvas compactas, los incas lograron gran plasticidad (VELARDE, 1946, p. 36).

4.6.4 Etapa virreinal.

Harth-Terré investigó, también, la arquitectura virreinal, cuyas fuentes las remonta al arte español. Durante el descubrimiento y conquista de América, el estilo goticista ya estaba en proceso de decadencia en España; entonces, aparecería un primer renacimiento, que se acoplaría a las tradiciones góticas existentes, de acuerdo a sus propias modalidades, manifiestas en cada lugar de la península. En consecuencia, aparecería el plateresco, estilo que nace de la propia raíz española, con un exceso decorativo, o ‘regusto decorativo’, como lo denomina Harth-Terré, cuyas construcciones serían elaboradas por artesanos, a causa de la complejidad de sus ejecuciones. Así, germina un nuevo estilo, cuya “...decoración profusa y carnosa irá extendiéndose para captar y modular sus secas formas y transformarlas en capitosas composiciones” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 218).

Wölfflin expone que, si bien el barroco utilizó igual sistema formal del Renacimiento, no logró lo ‘completo y perfecto’, sino ‘lo movido y en génesis’, tampoco obtuvo ‘lo limitado y aprehensible’, sino más bien lo ‘ilimitado y lo colosal’; dice, que “Desaparece el ideal de la proporción bella...Las masas entran en movimiento, masas graves, articuladas pesadamente. La arquitectura deja de ser lo que fue el Renacimiento en sumo grado: un arte ágil” (WÖLFFLIN, 1924, pp. 12-13).

Afirma, que el Renacimiento logró con la disposición de las partes, en sus construcciones, la percepción de una gran libertad; en cambio, califica la organización en el barroco como un apolotonamiento exento de independencia.

Si bien Harth-Terré, está de acuerdo, en cierta medida con las explicaciones expuestas por Wölfflin, en tanto que las califica varias veces como composiciones del grotesco, busca justificarlas, en pro de lo que considera una importante integración entre lo foráneo y lo propio. (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 219).

Aduce que las construcciones de los hispanos son apropiadas por ser fuertes y necesarias para el desarrollo de la conquista, en tanto se requería edificaciones sólidas y resistentes, por estar en proceso de sometimiento territorial, en proceso de ocupación; pero, además, por el sentido tradicional del español en sus construcciones en la península. “El espíritu de aventura ibérico se ve aquí representado con la mayor fidelidad: no un paso adelante sin el otro pie firme atrás; un cierto recelo del futuro acendrado por el sentimiento de tradición” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 218).

Sin embargo, el extranjero tiene que adecuar su arquitectura a las condiciones que encuentra en el sitio conquistado, según las características del mismo, de las costumbres y de los materiales existentes. Y, así, logra plasmar su arquitectura con aportes de los propios lugareños. Este nuevo estilo, con su sobrevalorización del adorno, por su carácter ornamental y escultórico, llegaría al territorio para afincarse y mimetizarse en nuestros pueblos y ciudades, debido a “...los supuestos espirituales que imperaban en el ánimo y sociedad del conquistado” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 219).

Y se logra, a causa del aporte propio del lugareño con las incorporaciones de sus elementos decorativos, con motivos naturales circundantes. Pero, además, con la utilización de formas geométricas con reminiscencias mudéjares, traídas, mezcladas con las de las culturas autóctonas. “En contraste con otros pueblos conquistadores, el individuo español se integró a la tierra americana y se complementó en su sangre” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 215).

Harth-Terré lo define como producto “estilizado de la arquitectura virreinal y el cual tiene caracteres y acentos que se apartan nítidamente del barroco clásico hispano...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 215).

El siglo XVI fue tiempo de enfrentamientos brutales del conquistador con el autóctono, y a su vez, de buscar su adaptación y su organización en el nuevo territorio. Durante este siglo “Todo tuvo que organizarse y adaptarse de nuevo” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 3).

Pero en el siguiente siglo, aparecen manifestaciones de opulencia, producto de la explotación de la riqueza y de la esclavitud de la mano de obra. Sin embargo, Harth-Terré apunta a que, durante este lapso, “...se funden los elementos que van a formar el nuevo individuo americano”. Porque el ibérico se convertirá en ‘criollo’, el mestizo, tendrá ‘atisbos del caballero castellano’ y el indio continuará olvidado, ‘dando su sangre’. Ve la aparición de un nuevo hombre, producto de una mimesis social, tiempo en donde se funden los elementos para generarlo, dice, “...Todos han perdido algo de lo que fue su mundo de siempre y todos se someten a un reajuste social henchido de sorpresas” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 4). De esta manera se va gestando el nuevo americano, con la aparición del mestizo.

Durante el siglo XVIII aparece el proceso de decadencia de la monarquía española; el criollo y el mestizo sienten la necesidad de independencia. Lo incaico desapareció en el tiempo y el indígena se mantuvo en caseríos y comunidades, sin ninguna aspiración fundamental. En este siglo, “... se han extinguido los estímulos y afanes” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 4).

Así, pues, Harth-Terré considera que la cultura virreinal es atávica y occidental, por cuanto se genera a partir del renacimiento español, pero se transforma y se mezcla con la esencia indoamericana.

Anota, “Tenemos, pues, a nuestra espalda, el occidente a través del renacimiento español;

y en la base, los sólidos cimientos de una tierra y una raza ancestralmente americana. El estrato de nuestra ánima es occidental y mestizo” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 4). Parece extraño afirmar que arquitectura secular local tuvo siempre manifestaciones barrocas, y quizá, esta es la razón por la cual la arquitectura ibérica se acopló a la perfección en la nueva tierra. Así lo consideran Harth-Terré y Wölfflin, quienes sostienen que la arquitectura prehispánica tenía expresiones barrocas propias, por lo que les fue fácil adecuarse, de alguna manera, a la versión peninsular.

Como menciona Wölfflin, “El planiformismo aimara de Tiahuanaco, como la idiosincrasia incaica de la forma, cuyo más extremado barroquismo está en el arte costeño de las chinchas y yunkas, fueron los que, traídos por quechuas y aimaras, colaboradores obligados, menguaron el desenfreno del barroco español” (GUIDO, 1927, pp. 17-18).

Quizá, por estas razones el barroco se adaptó y se desarrolló en el Perú con gran aceptación, y proliferó sobre todo en zonas andinas y algunas costeras. La piedra era familiar en ambas civilizaciones, con sus particularidades, pero con sentido barroco.

Se afirma que el *hispanoincaico* es de carácter más bien ‘lineal’ en sus espacios internos, con ciertas tendencias hacia lo renacentista, sin llegar a serlo; y se asiente que este arte no es dinámico en su estructura, sino más bien presenta cierta rigidez, se muestra estático y se insinúan formas cerradas, no así en sus fachadas principales, con los laboriosos trabajos de sus pórticos. La estructura del edificio es quien define el propio sentido de la gravedad, y la ornamentación esculpida no afecta el aspecto de la estructura. Debido, fundamentalmente, a que sus elementos parciales mantienen cierta independencia, denotando una falta de *unidad* de la obra, ya que los ornamentos se utilizan para cubrir los espacios inter estructurales, libres, a base de su decoración planiforme.

Por último, se sostiene la presencia de formas planas, que aparecen por una carencia de

profundidad, debido a su marcada tendencia hacia la superficie, con una frontalidad que se define de manera evidente. Y así, se revela una expresión fácil de visualizar, al acentuar cierta claridad formal, a pesar que trabaja con elementos unitarios barrocos.

Harth-Terré llama *nuevo americano*, ya no al precolombino, sino a aquel que nace como producto de un desarrollo y de la integración histórica, entre ‘el maestro español’ y el artesano indio, en donde ambos van perdiendo parte de sus tradiciones ancestrales y deciden proyectarse al futuro, con esperanza, sometiéndose a un reajuste lleno de sorpresas. De esta manera, logran convertir la arquitectura virreinal en una manifestación mestiza, con sus propios caracteres y acentos, que difieren del típico barroco español. Alega, “...el ‘arte mestizo’ no es producto exclusivo de un tipo social caracterizado por raza, o casta, sino de un individuo social, artística, psicológicamente ‘americano’” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 215).

Sostiene, que, en la nueva América hispánica, lo autóctono y lo mestizo prevalecerán. “...el arte que nos ocupa ahora, brota de un *común denominador* plástico y por un *común factor* espiritual que va cobrando en la forma caracteres peculiares en síntesis que singulariza la continuidad vivencial artística hispanoamericana” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 214).

Considera que, si bien se incluyeron acentos propios, estos no suprimieron, ni eliminaron la esencia de la *unidad* arquitectónica española. Además, que tanto el indio como el mestizo aceptaron, esencialmente, al barroco; y que hubo una resistencia pasiva frente a su manifestación, pero, asiente, que esta resistencia se debía a “...una interpretación técnica ingenua dentro del sentimiento barroco provocado por la misma transculturación española en permanente sometimiento a las condiciones geográficas y ambientales” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 217).

El arte es una afirmación espiritual del artista, producto de un sentimiento de la época, o,

como dice Schmarsow, y subraya Harth-Terré, "...el arte es la toma de posición creadora del hombre ante el mundo ambiente" (GEIGER, 1946, p. 69).

El plateresco se expresa por sus elementos decorativos, superpuestos a las configuraciones sólidas de las construcciones, como adornos que fluyen de manera espontánea, incorporados al edificio, complementándolo. Se reconoce la participación fundamental del mestizo, en esta gran tarea artística, como 'contraparte humana', y por ello, los monumentos son consecuencia de esta confraternidad que existió desde sus inicios, 'como resultante unitaria, de consenso, tan singularmente resuelta estéticamente'. El artista lugareño empezaría a aportar motivos de decoración, con ideas de su entorno; el arte se va transformando en mestizo, así lo anota Harth-Terré, "El artista local 'colonial' no vacila en emplear los motivos de la flora y de la fauna circundantes- lo cual expresa una característica temperamentalmente plateresca" (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 220-221). Y agrega, que no sólo los utiliza respecto a la forma resultante, sino también a los valores subjetivos implícitos.

De manera similar lo anota Héctor Velarde, "Gracias a esas formas, ritmos y modalidades indígenas, la fuerza estática y latente como la de la propia naturaleza, la arquitectura española se hizo peruana, de gran fecundidad, variedad y riqueza propia" (VELARDE, 1946, p. 160).

A. Guido escribe un comentario similar, dice "...entre los aspectos objetivos de origen americano, como son las representaciones de fauna y flora autóctona..." (GUIDO, 1998, p. 9).

Wölfflin complementa la idea, cuando anota que "La arquitectura es expresión de una época en cuanto que traduce la existencia... del hombre...el sentimiento vital de una época en sus aspectos monumentales" (GEIGER, 1946, p. 69). Piensa que, si bien el arte es revelación del ser, del lugar y del sentir de su momento, las formas son, fundamentalmente, las representaciones que se determinan por 'la evolución del ver artístico'.

Si bien, vinieron técnicos españoles para las nuevas construcciones, hubo gran habilidad de los autóctonos, para asimilar las nuevas maneras y, juntos, empezaron un proceso de mestizaje de la arquitectura propia, y por ende americana; primero en México y más tarde en el Perú.

Este nuevo estilo, o 'estilo mestizo', como lo denomina Harth-Terré, proveniente del plateresco, pero complementado por los aportes de diversos acentos de cada región, especialmente en Ecuador, Perú y Bolivia, pero también en otros países del área, y se va convirtiendo, en toda Latinoamérica, en expresiones de una nueva arquitectura, una arquitectura propia. Afirma que, "Lo que caracteriza este nuevo sentido plateresco en México, y en el Perú, es la forma local que toma la composición" (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 220-221).

En el Perú, estas nuevas maneras arquitectónicas se desarrollaron en diversas regiones del país, especialmente, además de la capital, en Arequipa, Puno, Cusco y en general en la sierra central y sur. Y llegaron y se quedaron, no sólo por imposición, sino por adecuarse formalmente a las maneras y a los suelos del lugar, "Por una tendencia ecológica, de nuestro clima y de nuestro medio estamos llevados al barroquismo.... El sentimiento barroco no es en forma alguna censurable. Al contrario, es nuestro medio de sol y mestizaje" (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 19).

Harth-Terré asiente que Arequipa es uno de los lugares donde floreció con mayor fuerza esta integración "Es en Arequipa en donde se muestra los ejemplares más antiguos en los cuales parece germinar este sentimiento ancestral" (GEIGER, 1976, p. 222), sin embargo, en el Cusco y en las poblaciones cercanas se construyeron edificaciones con motivos platerescos.

De igual manera, Guido opina, que en Arequipa es donde se dio la mejor integración de su arquitectura. Afirma que esta ciudad, "...maravillosamente esconde el injerto anímico de nuestra fusión." Considera que las formas españolas han vivido allí, "... una transfiguración

recónditamente indígena... hasta conseguir que las formas injertadas no hablaran ya un idioma hispano, sino en un idioma muy nuevo y muy nuestro” (GUIDO, 1998, p. 9).

Harth-Terré resume todo este proceso de mixtura cultural, con las siguientes palabras: fue así, “...*un histórico propósito en histórico fin*” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 226).

Pero, además, afirma que “... es increíble ver cuánto de común tienen entre sí los viejos estilos arquitectónicos del Perú; cuanto se hizo ‘moderno’, renovándose y rehaciéndose en el período virreinal” (HARTH-TERRÉ, 2013, párr. 13). Remarca y hace anotaciones en el libro de Héctor Velarde, quien afirma que las etapas de arquitectura presentes en España y que prevalecieron durante la colonia fueron, en orden cronológico, los siguientes: El Renacentista, con el plateresco, durante el principio del Virreinato, con influencias góticas, árabes y del inicio del clasicismo. Y, más adelante, sólo el clasicismo que duró hasta mediados del siglo XVII. El segundo período, con el barroco, que empieza a mediados del siglo XVII y termina en el siglo siguiente. Durante esta etapa hubo, inicialmente, influencia del rococó y posteriormente del neoclásico. Por último, el neoclásico que abarcó desde el primer cuarto de siglo del XIX hasta la independencia (VELARDE, 1946, p. 62).

Sostiene que la arquitectura fue diversa de acuerdo a las zonas donde se aplicó, sin embargo, fue más definida en el Cusco, en Lima, en Arequipa y en otras ciudades. Afirma que estas ciudades llegaron a tener “...aspectos definidos e influencias regionales.” y que, además, se seguían utilizando los materiales que se empleaban en la etapa prehispánica. “Piedra en la sierra y adobe en la costa. Se entiende que se trata de una proporción dominante de estos materiales y del empleo de nuevas técnicas y procedimientos” (VELARDE, 1946, pp. 61-62).

Sin embargo, Harth-Terre anota una pequeña precisión a pie de página, que dice, “Al principio todas fueron de adobe hasta el mismo Cuzco” (VELARDE, 1946, p. 62).

4.6.5 Etapa moderna.

Se ha procedido a investigar el arte prehispánico e hispánico, desde la mirada de Harth-Terré, porque se sabe de su gran interés en lograr una teoría moderna, con participación propia, pero, considerando los conceptos utilizados por nuestros antepasados, aquellos que pudieran encajar dentro de propuestas contemporáneas.

La aparición de una arquitectura peruanista, en una primera instancia, fue entre 1910 a 1935, se debió a ‘una manifestación de ruptura’ y de modernización. Y, fue acompañada de un impulso a la historia de la arquitectura local, a la crítica, a la reflexión y al pensamiento en torno al proyecto y la legitimidad de la actitud romántica...” (BEINGOLEA, 2012, p. 335).

Harth-Terré reconoce la gran labor realizada por dos arquitectos precursores de este movimiento, en su interés de integrar lo propio, dentro de la arquitectura contemporánea; ellos son, Claudio Sahut y Manuel Piqueras Cotolí. Escribe, “Cada uno de nosotros estamos haciendo la tarea. Más de un buen paso se ha dado. Recordemos a los precursores de este movimiento: Claudio Sahut y Manuel Piqueras Cotolí...” ¿No será esto, la mejor prueba de que vamos en buen sentido? (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 31).

Escribe, “No daremos un paso seguro adelante si no atisbamos mejor en el arte del pasado. Este contiene sabias lecciones; y nuestro edificio de belleza no podrá elevar sus pináculos de arte si no hinca sus cimientos en la profundidad tradicional e histórica del pueblo”. (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 6). Y, no es que sustente su posición en base a un principio ‘peruanista’, por cuanto se consideraría como una actitud absurda e inadecuada. Él piensa en la necesidad de iniciar, desde las propias raíces, el camino para llevar el arte y la arquitectura, por el sendero de la historia, pero, no sólo un recuento de lo sucedido, sino traer consigo los valores y principios estéticos plasmados en cada momento, afirma que, “Un arte que se apoyara simple

y llanamente en la arqueología sería un sudario para envolver un cadáver” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 19).

Se trata, más bien, de un retorno a la misma esencia, a los inicios, con la finalidad de tomar aquello que permita continuar el sentimiento primigenio, para que se manifieste como una expresión inherente de propia arquitectura. Escribe que “...la esencia de lo que con emoción y sentimiento floreció en nuestra tierra, no cabe duda de que no solamente es digno de ser tomado en cuenta como inspiración prístina, sino que aún más, se debe beber hartos de ella, como en la fuente de juvenia, cuya agua hacía recuperar las perdidas energías” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 19).

Harth-Terré, además de publicar muchos artículos y ensayos, sobre sus puntos de vista e inquietudes del quehacer urbano y arquitectónico, tanto teórico, como práctico, también, propuso proyectos sobre modelos de casas, de acuerdo a las diferentes regiones del país; propuestas que logran afianzar la consolidación de la arquitectura neocolonial.

Y, estos modelos iban junto a un “...discurso programático en torno al uso de la tradición arquitectónica en el proyecto contemporáneo, que se manifiesta de manera inequívoca y explícita, el desarrollo de la conciencia nacional en la arquitectura peruana” (BEINGOLEA, 2012, p. 329).

Fue un gran investigador de la historia peruana, y a partir de sus conocimientos se propuso una búsqueda en lograr una arquitectura con identidad nacional; una arquitectura contemporánea que se plasme mediante el enaltecimiento de lo que es esencialmente eterno. Una perenne innovación que se encuentra enraizada en el pasado histórico, en un afán de renovación, que permita una arquitectura como producto de la experiencia, pero con un estilo que se sustente en el pasado. Lo precedente servirá de base para transmutar en nuevas

manifestaciones, sea de forma, color, proporciones o en su básica ornamentación. “...pienso que analizar las formas y descubrir los cauces por donde discurre nuestro sentimiento artístico hacia una arquitectura peruana, es de sumo y notable interés” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 26).

Si bien utilizó elementos y fundamentos tradicionales, estos fueron incorporados dentro de los principios estéticos de la arquitectura moderna. Y, así lo confirma, cuando escribe que, “...el amor a lo tradicional como condición cultural y el deseo de lo moderno como ansia y anhelo de esa misma cultura. Ni uno ni lo otro están reñidos entre ellos en el ideal y sentimiento arquitectónicos” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 22).

Los primeros pasos hacia una arquitectura peruana, en las primeras décadas del siglo XX, la iniciaron los arquitectos Ricardo Malachowski, Claudio Sahut, Manuel Piqueras y Rafael Marquina, con influencias del *‘colonial style’*, *‘spanish style’* y *‘misión style’*.

Piqueras, por ejemplo, se nutrió de las formas de la arquitectura inca y las transformó en arquitectura neocolonial. Las propuestas de Piqueras Cotolí, “...en 1920... había enunciado su propuesta ecléctica del Neo peruano, es decir la fusión y síntesis de lo prehispánico y lo colonial...” y, que Harth-Terré, con sus propuestas, basadas en el historicismo sean neocolonial o neo prehispánico, se encontraban mejor orientadas hacia *‘la construcción de la nación’* (BEINGOLEA, 2012, p. 358).

Esta primera etapa no fue resultado del autocercioramiento; y, más bien, con Harth-Terré, Enrique Seoane, Alejandro Alva y Augusto Benavides, en la tercera década del mismo siglo, se buscó propuestas que se refirieran a *‘lo esencial’*.

El pensamiento de Miró Quesada concuerda en muchos puntos con los principios de la estética establecidos por Harth-Terré. Sobre la *sobriedad*, escribe “...el movimiento arquitectónico actual, en su reaccionante sencillez, encontrando sus propias formas en libre y

espontánea expresión...”. Asiente, así, el concepto de simplicidad, como un requisito en la arquitectura moderna, pero, además, agrega la libertad como una condición para hacer buena arquitectura, porque es un estado propio de la creatividad racional, “una arquitectura como arte auténtico” (MIRÓ, 2014, p. 16).

Y, así lo sustenta, “El arte de la arquitectura, como todas las artes, debe ser libre para responder a las evolutivas necesidades del hombre...” (MIRÓ, 2014, p. 19).

Miró Quesada, como todos los pensadores, a lo largo de la historia, utiliza la palabra *sencillez* como sinónimo de simplicidad, pero, como ya se ha explicado, Harth-Terré hace la diferencia entre *sencillez* como sinónimo de función, y *sobriedad* como sinónimo de forma. En todo caso, lo que importa son los conceptos.

Y, define la función, como “...la perfecta adaptación de las necesidades que va a satisfacer...” (MIRÓ, 2014, p. 16). Es decir, afirma una de las características principales de la *sencillez* sostenida por Harth-Terré, en donde explica que la sencillez es la funcionalidad (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 40).

Hace referencia a que la arquitectura actual, es grandiosa y sencilla y verdadera, “...sencilla en la expresión de sus masas, formas y decoración: tiene asegurada madurez espléndida”, en este caso se está hablando de la sobriedad (MIRÓ, 2014, p. 21).

Además, sostiene que una arquitectura cuando es útil y funcional, “...es una arquitectura en la que las formas han encontrado su belleza y significado en la adecuación a la función.” (MIRÓ, 2014, p. 195). Es decir, ‘La forma sigue a la función’ (MIRÓ, 2014, p. 188).

A su vez, Harth-Terré, sostiene que, “Aun cuando el ‘funcionalismo’ pudiera implicar sobriedad en el propio funcionamiento y uso del edificio, y, por lo tanto, igualmente, sobriedad, implica la belleza, la armonía de la función con la forma sobria y sencilla...” (HARTH-TERRÉ,

1976, p. 40).

Acepta el adorno como un elemento que complementa la arquitectura, es decir forma parte de ella, siempre y cuando sea un elemento ornamental y no decorativo. E inclusive, acepta el uso de algún elemento del pasado que se pueda incluir, “...negar la existencia de elementos arquitectónicos antiguos que, siendo muy eficaces, pueden y deben ser utilizados en la nueva arquitectura en forma remozada y técnica” (MIRÓ, 2014, p. 73).

El otro principio de la estética, la *unidad*, es considerada por él, como la finalidad de la arquitectura de lograr la *unidad* dentro de la variedad, “Es un proceso en que de la unidad general o final se desprenden las partes, que son unidades en sí formados por otras partes, y éstos constituyen el bien, solo después, unidades en sí; y así continúa este proceso que da primacía a una fundamental unidad estética” (MIRÓ, 2014, p. 142). O, es la que “...alienta en todas las partes, la concreción en lo ‘uno’ de varios elementos...” (MIRÓ, 2014, p. 159).

5. Pensamiento Universal y Pensamiento Local contenidos en la Teoría Estética de Emilio Harth-Terré, desarrollada entre 1926 y 1976

5.1 Sobre lo Universal

Harth-Terré utiliza los aportes de diversos momentos del pensamiento histórico universal para estructurar su teoría; sin embargo, algunos fueron fundamentales. Del período clásico, considera a los filósofos Sócrates, Platón y Aristóteles y al arquitecto Vitruvio, la platónica filosofía paleocristiana de San Agustín, el neoclasicismo dieciochesco de J.J. Winckelmann, la filosofía de la Ilustración de Immanuel Kant, y el idealismo de Georg W. F. Hegel, y, por último, Alejandro Deustua, quien a pesar de ser peruano su teoría se basó en la reflexión universal.

A la universalidad Harth-Terré la define como un valor fundamental, cuya importancia

está por encima de lo local y de lo regional, “La universalidad es uno de los valores. Por su grado de elevación artística en la expresión de las virtudes humanas adquiere una indiscutible objetividad; excluye el sabor localista y regional en su paso paralelo a la unidad” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 72).

Pero, además, sostiene que si bien la historia de la arquitectura podría realizarse por medio de su ‘simple apreciación estética como creación y evolución de las formas’; si es posible, sería conveniente proceder al estudio e investigación de sus fuentes, a través de una metodología que esté basada en la información; la que se indagará por medio de su historia y del lenguaje universal; se tratará, entonces, de acuerdo a la coyuntura en su creación, de analizar el monumento “...al propio tiempo el contenido espiritual. Por otro lado, el llamado directo del objeto como una experiencia y al propio tiempo alcanzar su posible ser ‘forma interesante’” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 8).

Es decir, además de buscar a través de exploraciones las circunstancias que produjeron la creación y valor de la obra, en su momento, existe la propia vivencia y apreciación del crítico frente al objeto, a fin de considerarlo como ‘forma interesante’ y como obra de arte.

Así, no descarta que a falta de evidencias y de resultados en las indagaciones, se busque estimar el valor estético de una obra, al estilo de Hegel, es decir, partir de su propia expresión, del propio objeto, escribe, “Hegel raciocina acerca de la obra de arte como producto del esfuerzo humano creado para los sentidos del hombre y que en sí misma tiene su fin” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 64-65).

Luego de haber estudiado e investigado el pensamiento de Emilio Harth-Terré, se puede afirmar que tuvo una actividad plena de investigaciones históricas sobre civilizaciones pasadas, del mundo, del Perú, y otras de América.

En sus conferencias para su curso en la Universidad de San Martín de Porres, hizo un trabajo minucioso sobre el arte, en las etapas que consideró importantes de la historia. Y no sólo de manera descriptiva, sino especialmente crítica, explicando los valores más importantes de sus manifestaciones artísticas. Parte del arte primitivo, pasando por el egipcio, por Mesopotamia, el mundo helénico, el romano, el cristiano, el bizantino e islámico, el arte gótico y el medioeval. Escribe, a puño y letra, unas palabras de Burckhardt “Tratar de la magnitud de nuestro deber hacia el pasado como una continuidad espiritual que forma parte del más alto patrimonio de nuestro espíritu” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 1).

Todas sus apreciaciones sobre la belleza, en cada período, son expresadas con una mirada y conceptos establecidos. Si bien considera que las manifestaciones son propias del lugar y de su momento histórico, describe las revelaciones de los valores estéticos, con principios y conceptos universales.

Considera que si una expresión artística, de algún momento histórico tiene un lenguaje universal, entonces, se buscará examinar cual fue su propósito sensible y cual su valor como objeto, como síntesis de una expresión más allá de la propia utilidad. “El valor de lo artístico frente al conjunto de factores pasajeros o permanentes, individuales y sociales, que intervienen para estimar un objeto, dependen ciertamente de las circunstancias...” pero, sin embargo, debe haber “... un valor permanente que se da con independencia de los demás valores” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 234).

A continuación, se mencionarán algunos ejemplos de lo vertido por Harth-Terré, para mostrar con ello, que siempre utilizó conceptos universales en sus observaciones y explicaciones del arte.

Acerca del arte egipcio escribe sobre la unidad, como una expresión de lo bello, “La

unidad y continuidad formal es precisamente lo extraordinario en el espíritu del arte egipcio.” Sobre el orden menciona que, “...el artista egipcio fue acrecentando mediante su espíritu creativo el acervo tipológico de su orden arquitectural.” Así, expresa que el orden es una condición de la belleza. Sobre la variedad, característica cualitativa de la unidad, anota, “En la variedad de sus columnas y capiteles veremos oportunamente esta fantasía creadora...”, además, menciona que las piedras las estilizan y las utilizan según la geometría y la ley de los números ordenadores. (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 19).

En el arte de Mesopotamia, afirma que el adorno fue producto de diferentes ideales, el religioso, el político y el suntuario (HARTH-TERRÉ, 1967, pp. 37-39). Sostiene que los fenicios tenían expresiones decorativas más flexibles y armoniosas (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 41). De esta manera, evalúa al adorno como una presencia importante en toda arquitectura. Sobre los helénicos escribe que, en su ética social aparecen los rasgos esenciales de este gran brote del arte.

Respecto a la arquitectura romana, anota varios conceptos, por ejemplo, “Si no siempre el valor de la *verdad* en su perfecta ligazón entre la función y el arte aparece en el monumento romano, si podemos asegurar que está impresa en la obra pública.” O, sobre el adorno, dice que “Son accesorios, pero contribuyen a la dignidad y a la serenidad, la *simetría* y la *escala*.” O, “De la simetría surge la *escala*. La escala es la proporción armónica, y a su vez, la relación del monumento con la medida natural humana.” O, “En el espíritu del individuo se gesta la relación de unidad y totalidad; entre él y la obra.” O “La unidad, esa constante de totalidad romana, es fruto de una madurez social propia del espíritu romano (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 73).

En su capítulo sobre el arte cristiano, hace mención de la libertad como condición del arte, dice, “Mientras el arte se produjo con libertad, continuó desarrollando y creando nuevos modelos...” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 88).

En su capítulo sobre la arquitectura medioeval, hace la diferencia entre espacio y ambiente, dada las características sociales en que se desenvuelve su vida. “...indispensable para situarnos en la evolución del arte universal.” Anota, que “La misión del arte es rodear de belleza las formas en que transcurre la vida.” (HARTH-TERRÉ, 1967, pp. 95-97). Una manera similar sobre su explicación sobre la función y la forma, es decir, entre sencillez y sobriedad, bajo un contexto diferente.

Se puede, entonces, considerar que Harth-Terré, en todo momento utilizó términos, conceptos y principios de carácter universal en sus obras escritas, lo que le permitió comprender y explicar toda manifestación del arte y de la arquitectura. “Porque la arquitectura es suma de necesidades físicas y materiales a la par que fruto de espirituales” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 50).

Da la impresión que, luego que comprendió y organizó la estructura estética, intentó aplicarla en los diferentes campos que indagó, con la finalidad de conseguir el valor estético que evidenciara su importancia dentro del mundo universal del arte.

5.1.1 Sobre la temática no local en sus textos.

Como se ha establecido, a través de toda la investigación, la estructura de su pensamiento estético está basado en los binomios ética-estética, sencillez-sobriedad y en la unidad.

5.1.1.1 Relación ética-estética.

Respecto a la relación entre la ética y la estética, no siempre ha sido analizada por todos los pensadores, salvo algunos, entre ellos y entre los más significativos están los clásicos y San Agustín, cuyas ideas están integradas en Harth-Terré.

La ética proviene del griego *´ethiké´* y de ahí al vocablo *´ethos´*, que significa el carácter o la forma de ser que se ha adquirido, sobre el fundamento, o no, de lo *´bueno´*. Lo que en filosofía se traduce a aquella parte que “... tiene por objeto la reflexión sobre la conducta *´moral´* del ser humano...” (WEBDIANOIA, 2015, párr. 1), lo que podría conllevar a estructurar teorías que permitan entender e interpretar dichos comportamientos. Harth-Terré asume esta visión sobre la ética, como correspondiente a la moral, en cuanto a la actitud y comportamiento del profesional en relación a su actividad arquitectural y en cuanto a la conveniencia y a lo útil de su obra, es decir, en cuanto al *Bien*.

Para los clásicos, la ética se halla en el logro del *´Sumo Bien´*, y su búsqueda consiste en obtener la felicidad, a través de la práctica de la virtud del *´Sumo Bien´*, dado que *´la vida buena´* no es, únicamente el placer y la sabiduría, sino la simbiosis de ambos, porque la vida es una mixtura de placeres puros y de sabiduría. Y, para el hombre, el *bien* absoluto son las *ideas* y su contemplación, es decir, la plena felicidad. Harth-Terré concuerda con lo expuesto, al escribir que *´lo bello y el bien se identifican´* (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

Al preguntar lo que significa el *Bien* para Platón, como principio, lo explica en *la República*, donde lo define “... como la divina causa última de todo ser y de todo pensar” (JAEGER, 1967, p. 688). Además, le concede una condición divina, en donde el *bien* no sólo es fuente del conocimiento y de la verdad, sino que es también el propio ser y, por ende, el *bien* es la medida de todas las cosas, no de manera subjetiva, sino como pauta objetiva.

Como lo dijo Aristóteles, cuando aún se mantenía acorde con los pensamientos platónicos, el *bien* es *´la medida exacta´*. Y la idea del *bien*, es el arquetipo de todo aquello que debe llamarse *´bueno´*, “...el predicado de la dicha y la teoría de la identidad de la *areté* (es decir, el hecho de ser bueno), y la dicha tenía necesariamente que facilitarle la fundamentación

de este predicado. El bien absoluto, considerado como la base de la existencia de todas las clases de *areté* del mundo, tiene que participar también de la eudemonía o ser más bien su fuente última” (JAEGER, 1967, p. 687).

En síntesis, se podría afirmar que existe una relación estrecha entre lo *bello*, como expresión de lo *estético*, y la moral, como conducta determinada por ciertas normas, que la belleza debe de considerar. Ambas provienen de un sincretismo o pueden conducirse de un campo al otro. La *conveniencia*, como una manifestación de lo adecuado, de lo *bueno*, de lo correcto; y la *hermosura* como una presencia de la belleza, dos condiciones esenciales en una obra de arquitectura. Harth-Terré asume esta teoría, pero, además, complementa la idea, al considerar que, con el término *útil*, no se limita sólo a lo evidente, sino que además trasciende a lo estético.

Afirma que la arquitectura es tarea de la antigüedad histórica, “En todo un sello: dominio de la naturaleza. De dominio para lo útil; dominio para lo bello... ya la arquitectura era una tarea que juntaba la ciencia y el arte” (HARTH-TERRÉ, 1959, p. 6).

Básicamente, Harth-Terré sigue las premisas de los clásicos, en donde relaciona la ética con el *Bien* y con la *moral*. Es evidente que adopta las propuestas platónicas sobre lo *bello* y el *bien*, por ello escribe que la belleza “...provoca a un sentimiento más noble, y por lo mismo ético”, en lo estético platónico está ínsito el sentimiento ético (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

Todo aquello, indica que existe una sintonía entre lo que sostienen Sócrates y Platón, y lo que asume Harth-Terré, al considerar que la estética, cuyo objeto es el análisis de lo *bello*, por medio del estudio del sentimiento que provoca en nosotros una obra de arte, pueda, también, provenir del campo de lo *ético*. Asimismo, la *ética*, cuyo objeto es el estudio de la moral, en referencia a la conducta observada por el ser humano a lo *bueno* y a las normas por las que tal

conducta se regula, puede contener una determinada *estética*.

Sin embargo, Harth-Terré trasciende la conceptualización de este principio, en base a lo expuesto, especialmente por los clásicos y por otros pensadores, y va a afirmar que existe un vínculo perenne entre la ética y la estética, en base a que lo ético posee muchos elementos de valor en relación a la estética arquitectónica, en cuanto su objetivo primordial es en provecho a la sociedad. “Negarle este propósito ético a la arquitectura sería simplemente reducir la obra arquitectónica al simple instrumento, mecánico y material” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 66).

Harth-Terré acoge, también, la filosofía de San Agustín sobre esta materia; sobre la belleza bajo el signo del Supremo Bien (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 111).

Analizando los planteamientos de San Agustín, bajo una perspectiva pitagórica y aristotélica, y considerados por Harth-Terré dentro de su base teórica, afirma que la causa del *Bien* es un fin en sí mismo, y que, el artista, usando sus atributos y con su reflexión, debe trasladarlos a la materia, que debe de ser cotejada por medio de la razón y con la *Verdad*. Porque la arquitectura resulta de una facultad de producción esclarecida por la razón. Así, la hermosura, la belleza, la aptitud y la razón para lograr la verdad física y contingente, conduciría a “...la Verdad que lo llevaría por estos caminos a la contemplación interior del sublime Bien” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 119).

La primera vez que Harth-Terré menciona la interrelación entre la ética y la estética, lo hace en su libro *Formas estéticas*, donde afirma que “...ese binomio debe de cumplirse en toda obra de arquitectura” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 53).

Y este binomio se basa fundamentalmente en la premisa sobre el *Bien* y la *Verdad* vinculada a la belleza propuesta por los clásicos y sostenida por San Agustín “...lo bello y lo bueno eran idénticos...” en función a lo que es conveniente, y a lo que es útil, tanto en relación a

su propio fin o destino, como a lo que estimula y provoca una reacción estética (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

Harth-Terré explica su propuesta sobre el binomio ético-estético a partir de los clásicos, tal como se viene sustentando, cuando el principio de utilidad en arquitectura va más allá que el fiel cumplimiento de su propia finalidad y la sobrepasa, dirigiéndose hacia el campo espiritual, y es de esta manera, que se alcanza este binomio, “...cual Platón lo predicara sobre la importancia educativa, y por ende cívica y política, del arte” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 50).

El binomio fue mencionado por Harth-Terré, cuando toca la relación espacio-tiempo planteada por Vasconcelos, donde se afirma que “En la simultaneidad de la contemplación (acto de comprensión) se equilibran espacio y tiempo...”, y anota que “...si nos atenemos al estímulo ético-estético, binomio rector de toda arquitectura, podemos extraer, o fijar, el concepto temporal...” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 24), y esto, en tanto que el tiempo actúa de manera inherente al juicio estético.

Harth-Terré, al asumir estos principios como propios, para desarrollar su base teórica, va a considerar que una actitud ética se debe de aplicar a toda actividad relacionada con el arquitecto y con su arquitectura. Por ello, afirma que la arquitectura ha de sujetarse a ciertas y determinadas normativas por su condición utilitaria y de servicio, “Su hermosura emana de un determinado orden de satisfacer necesidades prácticas.” El Bien debe orientarse a propósitos humanos de belleza, y que, por medio de la arquitectura, se apliquen principios, formas y funciones que beneficien su vida.

Esta explicación la sostiene en una declaración de Lipps, “la Estética es una ciencia tan normativa como descriptiva; prescribe principios para el juicio estético y reglas para la producción de obras de arte...” (HARTH- TERRÉ, 1961, p. 55).

Son estas razones por las cuales Harth-Terré va a extender su pensamiento ético, a otras actividades y a otros ámbitos. Y, será más explícito, porque la aplicará a toda actividad relacionada con la arquitectura, desde el inicio a la finalización de la obra, y en todos sus aspectos. Como escribe, “La arquitectura es la llave de todo” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 237). Y, va ampliar las condiciones éticas a las normas y reglamentos, a los planes reguladores, a la ordenación de la ciudad, al respeto de las leyes del orden establecido, así como, al urbanismo. Escribe, que la estética norma las características de las obras urbanas, por medio, entre otras cosas de la planificación y el ordenamiento, “El logro de la Estética está bien señalado como ciencia de la Filosofía aplicable al Urbanismo” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 54).

Una búsqueda de una ciudad que con los medios y capacidades del diseñador logre realizar, como finalidad primordial, ‘la Belleza y el Bien’, “...por la acción constante y perseverante de la animación humana para la práctica de esa Belleza y del mismo Bien, valores inherentes a la vida humana” (HARTH- TERRÉ, 1961, p. 11).

Toda obra arquitectónica y urbana debe de cumplir con los derechos fundamentales de seguridad, comodidad y libertad. “Libertad, es cierto, en entera idea de profundo y propio sentir interior y de exteriores obligaciones y compromisos; más: conciencia de sí y deberes para con la comunidad” (HARTH- TERRÉ, 1961, p. 15).

Así, introduce una nueva condición ética, ‘la libertad’; de la que sostiene, es esencial en el propósito y en la consecución del fin último, el Bien.

Este requisito parece tomarlo de Hegel, quien se refiere a la libertad como la facultad que “...sería el vínculo entre aquella armonía individual del artista con el reflejo de su mismo medio y economía, con su resultante ética en cuanto en tanto a la humanista función...hasta la pura emoción estética” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 101).

Pero, además, la libertad la considera como imprescindible dentro del desarrollo ético del artista, al que le puede permitir el logro de la bella arquitectura (HARTH- TERRÉ, 1967, p. 88).

En la metafísica del urbanismo, el profesional logra, con la disciplina e inteligencia producir normas para proyectos y para las leyes estéticas, “La fortaleza moral de su aplicación lo elevará hacia planos superiores de la Belleza y del Bien” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 237).

En su libro *Filosofía en el urbanismo*, Harth-Terré confiesa que ha incorporado a su ensayo, frases transcritas literalmente de maestros, todos ellos europeos, de los que dice, “Como son mis maestros y amigos, me han prestado sus conocimientos y me sirven de argumento...Tengo a mi favor el haberlos seleccionado y reducido en pocas páginas para alcanzar la meta propuesta” (HARTH- TERRÉ, 1961, p. 9), es decir, el de lograr un ensayo de inducción al tema del quehacer en la ciencia de la ciudad, y no un tratado de urbanismo, ni de filosofía.

5.1.2 Sobre el binomio sencillez-sobriedad.

Harth-Terré menciona que estos dos principios han sido manifiestos desde los tiempos de Plinio el viejo, hasta en algunos arquitectos y pensadores contemporáneos. Para él, el término *sencillez* está circunscrito a la función y, *sobriedad* a la forma. Todos los teóricos revisados, que son mencionados por él o los que están en su biblioteca, salvo Alejandro Deustua, han utilizado el término *simplicidad* para referirse, a las características de composición y de estructura, tanto de la función, como de la forma. En cambio, únicamente Deustua refiere el término *sencillez* cuando se dirige a las propiedades de ambos principios. A pesar de ello, se debe mencionar, que, durante el proceso de desarrollo de su investigación, Harth-Terré utilizará, adecuadamente el calificativo de cada uno de ellos, para definir *Sencillez* y *Sobriedad*, y *simplicidad* para ambos

casos.

Dicho esto, se puede afirmar que, la mayor parte de los pensadores a partir de Vitruvio, utilizan lo simple o simplicidad, para referirse indistintamente, a la composición de uno u otro concepto. Y, además, a excepción de la etapa del barroco y del rococó, los referentes han propiciado la simplicidad de función y de forma, conforme con la propuesta de fondo de Harth-Terré.

En cuanto a la *sencillez* y a la *sobriedad*, se debe afirmar que sí ha habido cambios de matices, en las distintas afirmaciones durante los diferentes momentos de la historia de la estética. El pensamiento de los clásicos consideraba que la belleza "... mira siempre a lo esencial de las cosas, a lo que cumple su finalidad o lo que adquiere forma" (MANSUR, 2011, p. 86).

Es decir, la forma adquiere *belleza* cuando es el resultado de la *simplicidad*, como reflejo de la inclusión de, sólo, los elementos necesarios, manteniendo únicamente lo indispensable; pero también, es imprescindible cumplir, de manera precisa, la finalidad y objetivo para la cual fue creada. Este enfoque parece el inicio del planteamiento sostenido por Harth-Terré.

Además, sostiene que lo útil no tiene por qué ser bello, como tampoco lo bello *útil*, sin embargo, en arquitectura, la hermosura y la utilidad son fundamentales y se debe confluir en la consecución de ambos conceptos, como finalidad de toda obra (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 50).

La propuesta de Harth-Terré parece haberse inspirado en ciertos principios establecidos por Vitruvio. Como menciona, "tan distante está Vitruvio de la forma arquitectónica contemporánea como cerca e igual su espiritualidad y propósito de adecuación y ordenamiento. Sus principios pudieran inscribirse en cualquier tratado moderno de Estética" (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 108).

"Fabrica et rationinatio fue la base de su teoría estética que condensó en su *tratado*. Y

así, con sus tres condiciones generales de solidez, utilidad, y la belleza” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 56).

En cuanto a la *utilidad*, se obtiene cuando se logra establecer una distribución apropiada y con medidas establecidas de acuerdo a proporciones, para cada parte del edificio. Esta condición se refiere sobre todo al aspecto de la comodidad. Si se examinan, sus seis otros principios adicionales, se verá cómo se relacionan a las propuestas de Harth-Terré.

La *ordenación* es la que permite disponer los ambientes según el uso, con las capacidades adecuadas para su función, para los usuarios a los que están destinados y con las dimensiones aptas para ello; y con ello, se determina la magnitud de la construcción y se le regula por medio de la calidad.

La *disposición* alude a la buena situación de las partes de la edificación, en función a un orden que transmita calidad, y, por ende, a un aspecto elegante en la expresión del edificio ; se puede considerar que este concepto manifiesta, también, ‘un factor de composición’, por cuanto se interviene, durante el proceso de representación, un trabajo de diseño que implica obtener una propuesta formal que logre, además de una buena distribución razonada, una armónica relación entre de las partes y el todo; se le puede estimar como una categoría estética. Es decir, “Ello porque en una relación dialéctica el representar visualmente el edificio implica al mismo tiempo su conceptualización compositiva” (LUDEÑA, 2001, p. 99).

Así, con la interpretación conjunta de ambos conceptos, es posible aproximarse a la estructura del principio de *Sencillez* manifiesta por Harth-Terré.

Anota que, “Es la *medida*... y el *orden* en concierto la creación artística a gobernar principia con la *disposición*... Y es la *distribución* como para el artista griego fundamental economía, principio que hoy también es prima regla y factor que todo configura y determina”

(HARTH- TERRÉ, 1959, p. 74).

El *decoro* es el que vincula la ética a la estética, y logra el nexo entre el programa arquitectural y la resolución formal, en una relación conveniente y natural. Y es por medio de esta categoría, el decoro o *conveniencia*, que se atribuye la correlación entre el orden y el destino (GERMANN, 2016, p. 26).

Es por estas razones, que Vitruvio considera que el *decoro* es el aspecto correcto del edificio. Lo define como “...un correcto ornato de la obra, hecho de cosas aprobadas con autoridad” (VITRUVIO, 1787, p. 11), y se define según el rito (tematismos), por costumbre y por naturaleza; y, se determina para todos los elementos que intervienen en la edificación, es decir, se habla de calidad, más no de cantidad.

Harth-Terré lo define como una de las categorías estéticas, y la interpreta como las “...cualidades éticas de conveniencia y mesura,” además, como honestidad, pureza y recato (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 56).

Es decir, que todas las partes que dan forma y definen al objeto, son indispensables para su estructura y configuración, y se encuentran en perfecta relación y armonía. El *decoro* se define como, “...que no haya parte o miembro en el edificio, que no tenga su propio significado, y haga su oficio verdadero o aparente; desterrando todo lo ocioso e insignificante” (VITRUVIO, 1787, p. 13).

Por su parte, Perrault lo traduce con las siguientes palabras, “El decoro es lo que logra que el aspecto de un edificio sea tan correcto, que no exista nada que no haya sido aprobado y justificado con autoridad” (GERMANN, 2016, p. 26).

Harth-Terré anota que, “Es el *decoro* que la modernidad de hoy *funcionalismo* califica en adecuación y provecho” (HARTH- TERRÉ, 1959, p. 74). Una conceptualización que parece

acercarse al principio de la *Sobriedad*, sustentado por Harth-Terré. Además, utilizará el concepto de *conveniencia*, mencionado por Vitruvio, en muchas oportunidades, referido en el mismo sentido que se ha vertido anteriormente.

Pero también, va a utilizar los pensamientos de San Agustín, para construir el propio; su interés en las propuestas de este filósofo se manifiesta cuando le dedica un capítulo completo en su obra más importante, 'Formas estéticas', además de tener en su biblioteca, varios libros sobre este pensador, con marcas y con anotaciones realizadas por él. San Agustín, "Con sus categorías del *modus*, o la medida...expresa una ley cósmica universal" (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 118).

El modo lo explica como el punto de equilibrio entre dos opuestos, lo excesivo y lo escaso. El primero tiene más de lo que se necesita, y el segundo, por el contrario, menos de lo conveniente. Es decir, la búsqueda del equilibrio, considerando lo justo y lo necesario para proponer un objeto, en su conceptualización de función y forma. Vendría a ser, una propia manera de definir los principios de Sencillez y de Sobriedad para alcanzar la belleza.

Para San Agustín, el principio de la Sencillez y de la Sobriedad está presente en todo lo que corresponde al mundo sensible e inteligible, afirma que "...todas las cosas tanto mayores bien encierran cuando son más moderadas, hermosas y ordenadas. Los tres géneros: el modo, el orden y la forma" (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 115).

Así, el modo se ubica en el centro, lo que basta, en lo que denomina idea de perfección y plenitud. Al modo habría que agregarle la medida, que viene a ser el límite natural del *Ser* y de las *cosas*, como idea de ajuste o adaptación a algún precepto. Es la que evidencia y determina el modo de ser de cada *cosa*, y es, además, un principio de *hermosura* y el fundamento de la cohesión e ilación de las partes; lo que constituye una adaptación y medida para lograr la cohesión de la especie o de la *forma*.

El modo como la medida conduce al orden, y estima a ambos principios, como el primer par ontológico de la constitución de los seres, pero agregará el peso, y los considerará como el ternario bíblico. Meditó sobre la hermosura y la belleza para obtener la verdad física y contingente. Es evidente, que se encuentran vestigios de estos pensamientos, en los considerados por Harth-Terré en la constitución de su pensamiento, en el que va tejiendo y madurando en función a sus intereses.

Otro momento importante es la aparición del neoclasicismo, con su fundador J.J. Winckelmann, mencionados por Harth-Terré, y su retorno a los valores del arte antiguo, en base a los conocimientos históricos y a las nuevas interpretaciones, buscando una dirección común, con la finalidad de moralizar el arte, a partir de las fuentes y esencia del pasado clásico. Y, tuvo el apoyo y el consentimiento de pensadores como Hegel, Schiller, Goethe y otros, que permitieron su vigencia y aceptación durante el siglo XIX.

Hegel manifestaba que “El Arte tiene el destino de manifestar bajo forma sensible y adecuada la idea que constituye el fondo de las cosas, lo que no es el mero aspecto de la función revelada en la forma, sino algo más elevado en cuanto a la belleza perseguida y propuesta en el conjunto. Es decir, en íntima relación con el tiempo” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 24).

También, se sostuvo que toda obra arte tenía que estar consagrada a un tema de porte universal, debía expresar su *simplicidad*, sin ningún maquillaje y debía transmitir emociones primitivas. Harth-Terré va a sustentar su propuesta, sobre los principios que se están tratando, a través del pensamiento de Kant, quien manifiesta que la belleza se expresa por el equilibrio y reposo de la forma que muchos confunden con exceso del adorno y con la complejidad plástica. “Precisamente inciden en los valores de la belleza, la sobriedad y sencillez de las que ahora trato” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 38).

Este movimiento, de gran importancia histórica, de cambios drásticos y opuestos a lo que venía sucediendo en el arte, tiene que haber influido en la teoría de Harth-Terré. Esta nueva búsqueda hacia la simplicidad formal del clasicismo, en la exploración y retorno a los valores de lo sencillo, de lo puro, de lo neto, de lo simple, es congruente con su pensamiento. Como escribe, de puño y letra, sobre Winckelmann, “contemplación de las obras ideales de los antiguos, experimentó un tipo de inspiración que aportó un nuevo sentimiento al estudio del arte” (HARTH- TERRÉ, 1959, p. 28).

Si bien es cierto que no se toca expresamente a la sencillez y a la sobriedad, de manera diferenciada, el espíritu se dirige hacia las formas conceptualizadas con componentes necesarios y suficientes, a fin de lograr expresiones de mayor simplicidad.

“El carácter principal y general del arte griego, es una noble simplicidad, así como una manera calmada y grandiosa de considerar las actitudes y la expresión” (VENTURI, 1969, pp. 155-156). Porque todo aquello que es grande por sí mismo se eleva aún más, cuando se le genera o se le expresa por medio de la *simplicidad*.

El concepto del binomio sencillez-sobriedad lo manifiesta por primera vez en la página 37 de su libro *Formas estéticas*, donde escribe que “...sobriedad y sencillez ...en el arte pueden distinguirse en alcance y concepto ...De modo que al establecer este binomio ...queremos significar dos cosas distintas, pero igualmente concomitantes; y en la fórmula, igualarse a un fin determinado” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 37). Es decir, dos principios complementarios, en el que cada uno tiene sus propias características y estructura particular, pero con un destino común, porque van juntos con una misma finalidad, actuar ambos con la intención de lograr un equilibrio, en un binomio, en donde en un extremo se encuentra la sencillez, como signo de verdad, y en el otro la sobriedad, cuya cualidad es lo simple, lo puro y sin composición.

Esta afirmación la realiza, luego de mencionar las afirmaciones de Galileo y Kepler, quienes sostenían la idea que la naturaleza busca y persigue sencillez, ‘abriendo nuevos horizontes a la conciencia universal del hombre’ la sencillez es el sello de la verdad (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 37).

Asimismo, lo predica Harth-Terré, cuando escribe “La naturaleza se gobierna por el principio de la sencillez” (HARTH- TERRÉ, 1961, p. 30). Otra de las menciones a este binomio, lo realiza en la página 42 del mismo libro; cuando da como ejemplo que en una construcción no deben emplearse materiales inadecuados y ni proponer recorte de espacios, contrarios a la necesidad y a la comodidad, por lo que afirma, “...no pueden ser consideradas como soluciones arquitectónicas regidas bajo el sano binomio” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 42).

Escribe que toda obra arquitectónica debe estar inspirada en lograr la sobriedad y la sencillez, a fin de cristalizar un proyecto, “Porque sobriedad y sencillez implican en el complejo arquitectónico urbano la reducción de contrastes, elevando con la sobriedad a unos y reduciendo con la sencillez a otros en una equidad estable, que en caso de las ciudades es armonía” (HARTH- TERRÉ, 1976, p. 46).

Quizá con esta cita además de lo expuesto con anterioridad, se pueda explicar el sentido del aporte de Harth-Terré en el ámbito de la teoría arquitectónica, donde función y forma se complementan, se equilibran y se estructuran.

5.2 Sobre la unidad

Se puede establecer que este principio se ha mantenido incólume desde su primera propuesta realizada por Pitágoras y, a través del tiempo, ha perdurado hasta la modernidad. Todos los teóricos estudiados por Harth-Terré, han coincidido en que la *unidad* es un requisito para la belleza. Pitágoras ya había concebido, por medio del razonamiento, el principio de

unidad, como una condicionante de la belleza. Y que, además, es un requisito indispensable que se logra mediante una perfecta interrelación entre los elementos que la conforman, con el cuerpo que los contiene. Se le define como “...la unidad en la diversidad, la armonía de las partes entre sí y con el todo” (TAKAHASHI, 2006, p. 107).

Si bien Harth-Terré menciona a Pitágoras, lo hace sobre otras circunstancias, pero no como el que estableció el principio y las características de la *unidad*. Se apoyó en los libros de su biblioteca, con los cuales enriqueció y amplió sus conocimientos que le permitieron establecer las bases de sus propuestas. Leyó las obras de los clásicos, Platón, Aristóteles, Plotinio entre otros, y conoció sus ideas sobre la *unidad*. De ahí parten sus indagaciones sobre este importante principio.

Conoció las ideas de Sócrates y Platón, donde se establece el principio de lo *Uno*, cuando proponen la tríada, conformada por lo *Cierto*, lo *Bello* y lo *Bueno*, y que se funden en el *Bien Supremo*, en lo que se tipifica como ‘*el uno*’, es decir la ‘*unidad*’. Leyó sobre la Tríada platónica, cuyos valores fundamentales se deben desarrollar con igual intensidad afín de poder obtener la excelencia, o sea el *uno* sólo. De esta manera, el *Bien Supremo* es la imagen y estructura de las formas perfectas y superiores, cuyas características se encuentran determinadas y definidas por la tríada, convirtiéndolas en *unidades* incólumes (PLATÓN, 1947, p. 152).

Lee y estudia, subrayando ideas, en su libro *Estudios sobre Sócrates y Platón*, sobre la concepción del objeto como *unidad*, en relación a sus otros, dentro de ese inmenso universo, en que se hace necesario, tener una definición clara del objeto respecto a los restantes, un conocimiento de sus propias características que lo diferencian y que le dan su peculiaridad, y así poder evitar que se le confunda con otros. Como dice Platón, sobre los objetos, en ‘*el Sofista*’, “...es idéntico a sí mismo y otro respecto a las otras cosas” (BROCHARD, 1940, p. 103).

Estudia las propuestas platónicas y de Plotinio sobre la diversidad, en su libro *La filosofía de Plotinio*, en donde conoce el método utilizado por Platón, donde visualiza en los detalles de las partes y en la *unidad*, un aspecto de su doctrina, en donde el *uno* se convierte en muchos y muchos en el *uno* (PLOTINIO, 1950, pp.176-177).

Por ello, comprende y abraza la idea de la multiplicidad total que se encuentra dentro de la *unidad*. Es decir, la consideración de la *unidad* dentro de la pluralidad. Los objetos sensibles, dentro de su diversidad y sus cambios, suponen dos motivos propios, su razón y su esencia (PLOTINIO, 1950, p. 115).

Cuando se ordenan las partes del objeto mediante una relación *armónica*, entonces, se obtiene un *todo*, porque la belleza se fundamenta en un objeto cuando es conducido hacia su *unidad*, que se manifiesta en todas sus partes y en su totalidad. Conoce, también, las ideas de Plotinio, cuando conceptualiza la belleza por medio de la *unidad*, como condición prima, y, además, la necesidad del uso de las formas puras, manteniendo el *orden* entre ellas. Quien, además, sostiene, al igual que Platón, que la idea da forma a la materia, y que las partes la conforman, mediante una relación armónica, determinando una nueva *cosa* (PLOTINIO, 1950, pp. 113-114).

Pero, además, conoció el pensamiento platónico, de cómo se estructuraba la unidad y de qué manera se obtenía la belleza, mediante la armonía y el orden (BROCHARD, 1940, p. 216).

Esta concepción sería adoptada por Harth-Terré, y sería configurada y organizada en sus planteamientos sobre este principio estético. Se puede afirmar, que el principio de la concepción de la *unidad*, como principio de la belleza, y la estructura de su conformación, parte de los clásicos.

Harth-Terré considera que con Vitruvio la arquitectura se convierte en una ciencia, y que,

por esta razón estableció sus principios fundamentales, que los redujo a cánones rígidos, con el fin de conseguir la belleza de la arquitectura.

Este principio de la unidad, está definido por la Ordenación, en cuanto “... la relación de todas y cada una de las partes a la unidad del conjunto.” Y, este principio se complementa con la *disposición*, que se entiende como “... el arreglo apropiado con la colocación de los elementos arquitectónicos en una conjunción armónica” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 74).

Es decir, que ya con Vitruvio, Harth-Terré conoció el principio fundamental de la belleza. El mismo escribiría, “En el espíritu del individuo se gesta la relación de unidad y totalidad... La unidad relativa, esa constante de totalidad...” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 74).

San Agustín consideraba, anota Harth-Terré, que “...en el Arte, la similitud, la igualdad y la conveniencia en las partes que todo se reduce a la Unidad.”, y que dentro de las condiciones para que ello ocurra, se generaba por medio del orden y por la armonía de las partes, visión similar a la propuesta por Harth-Terré. “Todas las cosas buscan la paz o el descanso en el orden” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 118). “¿Y qué es la hermosura...? *Armonía de partes*”. Una manera de disponer las partes por medio del orden y de la armonía (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 114).

Harth-Terre va a leer sobre el neoclasicismo y Winckelmann, de sus propuestas y de sus planteamientos de las causas fundamentales que originan la belleza.

Lo cita en varias oportunidades, entre ellas, en su *Discurso sobre la dinámica de la tradición en la arquitectura*, en donde manifiesta su aporte a un nuevo sentimiento al estudio del arte (HARTH- TERRÉ, 1959, p. 28).

Además, lo menciona como el fundador del neoclasicismo, y quien, junto a Kant, descubre nuevos aspectos, que conducirán a la endopatía de Theodor Lipps (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 63).

También, hace referencia sobre el debate, al que considera inolvidable, con Herder, quien “...desarrolló el principio de la nueva dimensión del conocimiento histórico y lo aplicó al arte”, este debate fue a propósito de la génesis del libro de J.J. Winckelmann, *Historia del arte en la Antigüedad*” En 1764 (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 92).

Sostenían igual que los clásicos, que la máxima *belleza* se encuentra en la divinidad, y la *belleza* a la que podríamos acceder en la medida en que la pensemos en *armonía* con el ser supremo. Harth-Terré va a leer y conocer las ideas planteadas por el neoclasicismo sobre la *belleza*, y en la razón por la que esta se manifiesta. Afirma, que se produce *belleza* cuando en una obra, las *partes* se unen en perfecta *concordancia* entre sí y entre ellas con la *totalidad*, y entre todas las *partes* y el *todo* con sus intenciones; y que toda la *belleza* se sublima cuando la *cosa* se determina por la *unidad* y la *simplicidad*, dos condiciones sine qua non, para acceder a ella.

Los artistas griegos ya conocían la naturaleza cuando empezaron a ocuparse de la contemplación de la *belleza*, y buscaron la *variedad* en todo tipo de obras. Y concluyeron, que el origen de la *belleza* estaba dentro de la *unidad*, la *armonía* y la *diversidad* de las *partes*.

Afirmaban, al igual que Winckelmann, que esta *belleza sublime* está definida por la *simplicidad* y por la *unidad en la variedad*; y que un objeto es bello cuando sus formas son *simples*, *continuas* y *variadas*. Consideraba la importancia de la *belleza* de las *partes* y de la *totalidad*, Winckelmann escribe que se reconocía la buena arquitectura porque estaba diseñada según las *proporciones* adecuadas. Además, consideraba que la *belleza* consistía en la *variedad* y en la *simplicidad*, y también, en la técnica; siempre en una búsqueda de las formas más puras y más simples.

En el libro de Harth-Terré, *El genio helénico*, se extrae unas posturas sobre los caracteres

que el neoclasicismo atribuía y admiraban de los antiguos griegos, eran: “Libertad y claridad de espíritu: armónica unidad de contenido y forma, de elemento sensible e intelectual, de naturaleza y espíritu; plástica serenidad y sentimiento de la medida y de la proporción; sano y puro objetivismo” (MONDOLFO, 1956, pp. 17-18).

Estas ideas, bajo sus circunstancias, fueron ya planteadas y teorizadas por los clásicos, pero el neoclasicismo las va a ir modulando y Harth-Terré las consideraría también para complementar y estructurar su teoría, porque vierten conceptos similares a los que va a proponer, sobre la *unidad*. Es importante mencionar que Harth-Terré extrajo varias reflexiones de su libro *Ideas*, escrito por Alain. Entre las más importantes están las de Hegel, subrayadas por él. Son pertinentes las ideas manifiestas por Hegel, cuando considera la dificultad de poder discernir alguna parte de un todo, cuando se le dificulta entender cuál es el papel que esa parte desempeña en el todo, y cuáles son sus relaciones con el resto del todo, sin comprender, previamente el todo entero.

Así, Hegel permite un camino diferente para el conocimiento de un objeto, partiendo del análisis de las partes, que explicarían su participación de un *todo*, pero también teniendo un conocimiento previo de cuál es la intención de la propia totalidad. Es decir, se debe tener claro cuáles son las funciones e interrelaciones de las partes entre sí, de estas respecto a la totalidad y de la propia totalidad. Además, considera, que la esencia del sujeto aparece como indivisible y que la unidad del sujeto y del objeto es absoluta de una totalidad absoluta (ALAIN, 1939, p. 237).

Son muchos los teóricos estudiados por Harth-Terré, cuyas ideas han sido utilizadas para construir, estructurar y establecer su teoría sobre la estética, en los tres puntos fundamentales que la abarcan, que son, el binomio ética-estética, el binomio sencillez –sobriedad y la unidad.

Pero, los que se han mencionado son los más importantes y representativos de su tiempo histórico, cuyos nombres constan en sus escritos, y que han mencionado los conceptos fundamentales de los principios tratados, desde sus inicios hasta su desarrollo, que marcan momentos esenciales en la conceptualización de ellos.

Cabe mencionar, que todos los pensadores mencionados por él, durante el desarrollo de su propuesta, son europeos, con propuestas de carácter universal.

5.2.1 Sobre la interpretación universal de lo local.

Harth-Terré estuvo, siempre, interesado en el estudio y en las investigaciones locales. Son vastas sus exploraciones, así como sus publicaciones sobre el particular. Buscó difundirlas para que se aprecien tanto en el Perú, como en el extranjero, pero, sobre todo, quiso consolidar su valor a nivel universal.

Si bien es cierto que se dificulta indagar las culturas arcaicas, desde un presente a un pasado histórico, sobre todo cuando existe poca información, Harth-Terré se atrevió a realizar un planteamiento estético, a partir de sus trabajos. Lo hizo, de acuerdo a sus publicaciones consideradas en esta investigación, fundamentalmente sobre objetos, como la cerámica y los telares, y, en menor cuantía, sobre arquitectura y urbanismo.

Sin embargo, hay que recalcar que, en sus numerosas publicaciones en periódicos y revistas, sí analizó, con carácter descriptivo, tanto la arquitectura, como las ciudades prehispánicas. Sobre el incanato realiza análisis de sus aspectos constructivos y decorativos, y especialmente del sentimiento barroco de su arquitectura. Hace mención al trabajo de la piedra como “...un medio para un lenguaje de arte...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 160). Y, le agrega, “Sentimiento barroco que aparece en diversos períodos del tallado de la piedra” (HARTH-

TERRÉ, 1976, p. 147).

Sus investigaciones sobre el arte en el Perú, desde el pre-incanato hasta las expresiones contemporáneas, las realizó sobre diversos temas, desde las manifestaciones artísticas, pasando por las costumbres, hasta de iglesias y sus frontis, monumentos arqueológicos, la arquitectura, el quehacer urbano, entre otros temas estudiados por él.

Y, la pregunta sería, ¿cuáles pueden haber sido las razones de indagar tan vasto panorama? Esta pregunta puede responder a diversas motivaciones, pero, son posibles dos explicaciones, entre otras, las que corresponderían al interés de los temas que se han tratado en este trabajo.

Una de ellas, puede direccionarse hacia la búsqueda profunda en la esencia de las manifestaciones locales, de manera tal, que se pueda estructurar una teoría estética, dentro del desarrollo de la belleza, y así, lograr una identidad dentro del planteamiento moderno. Es decir, obtener validez en la crítica universal, no como formas anecdóticas, casuales, o curiosas, sino, con la intención de que participen dentro de las consideraciones y críticas del proceso de formación del arte universal. “Cuando decimos arquitectura de nuestro tiempo sólo hacemos frente al porvenir con un respaldo del pasado” (HARTH-TERRÉ, 1949, p. 8).

Otra posible razón, sería en lograr establecer elementos, conceptos, expresiones, que puedan ser incorporadas a la arquitectura peruana, a fin de consolidar un estilo local, dentro de los criterios modernos. Se conoce la inquietud de Harth-Terré, en proponer de manera consolidada, un estilo con expresiones propias, más allá del uso del adorno. Es por esta razón, que estuvo en constante contacto con distintos arquitectos latinoamericanos sobre el interés e importancia del movimiento neocolonial.

Confirma, que es a partir del neolítico cuando aparece en el Perú, las primeras

manifestaciones del dominio del hombre “...de las grandes artes y técnicas de la civilización...” con la cerámica, el tejido, la agricultura y la industria del trabajo con la piedra (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 126).

Sostiene, que durante la arquitectura prehispánica se dominó el equilibrio, la simetría, el ritmo, el sentido de elevación, el de estabilidad, “...son innatos en nuestra fisiología y los expresamos de una u otra manera en las formas de la arquitectura” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 137).

Es decir, son manifestaciones propias de una ingeniería, de planteamientos estéticos del trabajo local. Afirma, que el objeto cuando supera su utilidad se embellece con formas y maneras, para convertirlo en un objeto útil y bello a la vez. Piensa que, a pesar que los fines y las formas han cambiado “...empero tienen el incommovible apoyo de los valores del Arte” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 137).

Este análisis descriptivo, sobre las expresiones locales, explican las afirmaciones de belleza; sin embargo, las estudia y las revela con criterios y conceptos universales. Y es porque Harth-Terré creyó en la universalidad del pensamiento occidental, razón por la cual, toda su estructura estética se basa en dicho razonamiento, que fue construido desde los clásicos hasta su tiempo. Más bien, intentó descubrir e interpretar la belleza local bajo la perspectiva de los conceptos establecidos. Lo hizo por dos razones; la primera con la intención de insertar el arte peruano dentro del contexto universal del arte, con el fin que ocupara el lugar que consideraba que le correspondía, debido al valor artístico alcanzado. Y, por otro lado, para poder investigar, estudiar y entender las propuestas de las distintas culturas nacionales, y a su vez, encontrar, no sólo los valores circunscritos dentro de su teoría estética, sino poder conocer sus características particulares.

El propio Harth-Terré expresa que, si bien existe, en el arte nacional, una interesante relación entre la materia y la forma, a la que califica como una armonía con intención artística, considera, que, esta mirada, se contrapone a la conceptualización de una obra de arte al estilo europeo, porque es “...un modo totalmente inusitado para los conceptos europeos” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 156).

Pero lo afirma, en el sentido en que considera que, para ellos, estas expresiones no serían catalogadas dentro del arte universal, porque “...contradice lo que se encuentran siempre en la verdadera obra de arte...” Sin embargo, hace hincapié, en que esa relación persistente entre la materia y la forma, produce una grata armonía en la intención artística, que la cataloga como de valor universal (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 156).

Además, reitera que, por ejemplo, en la cerámica mochica las representaciones de los personajes no aparecen como fieles copias de los modelos, porque surge la apreciación artística del ejecutor, al acentuar ciertos rasgos, al obviar ciertos detalles, al remarcar otros, al dejar huellas de la espátula o de los dedos, lo que califica Harth-Terré como digno de un arte “...se revela de este modo una verdadera maestría expresionista” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 157). Harth-Terré va a seguir indagando lo propio, buscando descubrir valores universales. Logra estimar un aire barroco en la portada de Akapana, en la etapa arcaica de la cultura Tiahuanaco. Escribe, “El arcaísmo de Tiahuanaco, por ejemplo, termina ‘barroco’ en la portada de Akapana, la que, sin perder la serenidad clásica de sus líneas, fruto de la pétreo concepción en cuyo durísimo material se esculpe, remata con la greca de dioses y soldados” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 21).

Además, hace la salvedad que el uso del término arcaico, no está orientado en considerar que son los más antiguos en el espacio arqueológico, sino que “... sus formas tienen esa

simplicidad y escuetez que se ha dado en calificar de ‘arcaico’ no tan sólo por sus remontes sino más bien por su originalidad y simplicidad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 182).

Se puede verificar la universalidad en Harth-Terré, cuando utiliza cronologías o términos surgidos en el pensamiento universal, como lo arcaico, lo barroco y lo clásico. Esas denominaciones las considera en las culturas prehispánicas, por ejemplo, al referirse a la cultura Tiahuanaco anota que “Las formas ‘arcaicas’ no son siempre primigenias en un estilo, propincuas a un desarrollo clásico. El aparente arcaísmo es en muchos casos la depuración de una forma ‘barroca’” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 182).

Pero además sostiene que, si bien se piensa que, a partir de formas simples, en su desarrollo y evolución, se pueden obtener otras más complejas; también es cierto que a partir de una propuesta compleja se le puede simplificar, restándole sobrecargas inútiles y estilizándola, tal como se propuso en el arte moderno. “Me parece bastante seguro decir que formas complejas se desarrollan a partir de formas más sencillas, pero ...es bien posible encontrar formas sencillas derivadas de formas más complejas” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 11).

Una manera en que Harth-Terré busca contextualizar las expresiones sencillas de las culturas pre incas dentro del contexto moderno, en cuanto se expresaban por medio de formas simples. Una corroboración de su intento de valorar lo propio dentro del contexto internacional.

Considera que se busca aplicar conceptos estéticos en el desarrollo y evolución de la técnica del trabajo con barro, por medio de su transformación y perfección, para lograr así, obtener objetos más elaborados, logrando mayor calidad en su arte, en su simplicidad. Como afirma, la simplificación es una capacidad del intelecto, y transcribe un pensamiento que manifiesta que en la teoría de las formas geométricas “...se desarrollan representaciones realistas que conducen a través de un convencionalismo simbólico a motivos puramente estéticos”

(HARTH-TERRÉ, 1965, p. 27).

Justifica en algunos casos ciertos recargos decorativos en los objetos y telares, y lo considera positivo, “...llámesele barroquismo o sobrecarga decadente, adorno es; y no escapa a una interpretación estética. Lo *superfluo* en la decoración no la admite ciertamente el académico clásico, pero el artista barroco encontrará lo superfluo como la extrema sublimidad” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 28).

Harth-Terré siempre consideró al adorno como una manifestación estética de la forma, en la medida en que se le utilice como un complemento y refuerzo de su arte. En este caso, además, se le puede considerar como elemento simbólico, que a través del gusto denota fuertes sentimientos. Anota, “Pero el arte tiene dos fuentes para la creación: la artesanía propiamente, es decir la perfección técnica y el gusto, o lo más profundo del sentimiento, lo sobrenatural, a lo que la artesanía conduce” (HARTH-TERRÉ, 1967, p. 10). Se debe de incluir, dos características de conceptos de belleza de interpretación universal, como son la regularidad y la simetría.

Sobre Chanchan, escribió que “...se revela si bien grande y soberbia por la magnitud y la disposición de muchos de sus órganos urbanos, con desorden orgánico, de acumulación, visiblemente en vías de una formación sin remedio de orden a pesar de su geometría cartesiana” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 164). Esta descripción y sus afirmaciones dejan entrever, que no logra entender los criterios estéticos de Chanchan, porque los analiza bajo la óptica universal, y no indagó más sobre las posibles conceptualizaciones propias de esta civilización. Es decir, buscó entender desde criterios universales lo local, al no comprender esta organización como producto de manifestaciones distintas a las conocidas.

Sin embargo, más adelante reconoce esta forma de arquitectura , y las describe como *escultura arquitectural*, que se edifica en base a organización de grandes planos y de formas

geométricas “... más que de armaduras antropológicas -propia de nuestros primitivos pobladores- y *el sentido constructivo y geométrico de la forma* son fruto de complejas raíces ; pero la principal y , mejor dicho, la fundamental que se trasunta con más vehemencia y expresión, es una necesidad profundamente psicológica de fortaleza” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 166).

La arquitectura inca se puede examinar bajos ciertos criterios universales de la estética, al revisar sus características constructivas, como sus masas pétreas de grandes muros y estructuras de carácter estable, con áreas y plazas compactadas, donde prevalecía la uniformidad y la simetría, así como el peso y la gravedad; transformándose en una arquitectura de orden estático y profundo. Harth-Terré compara la arquitectura inca con la griega. Sostiene que, así como la inca trabajó la piedra, haciéndole perder su carácter de rudeza, manteniendo su capacidad de esfuerzo y carga, pero logrando expresiones sutiles, de formas delicadas, curvas perfectas; de igual manera los helénicos descubrieron esa fuerza de resistencia, que la expresaron con curvas suaves, delicadas, apenas perceptibles. “El descubrimiento de las fuerzas de la naturaleza y su expresión artística por el cantero inca, sí obedece a los mismos sentimientos estéticos que el arquitecto griego...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 148).

Esta comparación, hace más evidente la postura de Harth-Terré frente a la apreciación universal de lo local, al mostrar que las expresiones de ambas civilizaciones alcanzan a niveles estéticos trascendentales, en tiempos en que la arquitectura griega era considerada modelo de belleza. Pero, si se observa con mayor detenimiento, se pueden encontrar otros componentes de carácter estético. Como la aparición de elementos decorativos, de formas y disposiciones en la colocación de la piedra, en el trabajo de la piedra en el enchape, en el aparejo rectilíneo o curvo, en terminaciones superfluas, empieza, entonces, a aparecer ‘el placer de lo bello’. Además, del aspecto técnico utilizado para las obras, con esculturas de volúmenes geométricos en planos

alternados, con rebajes, con dibujos a bajo relieve de figuras diversas, con geometrías perfectas, en todas estas manifestaciones originan la belleza (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 142-147).

Concluye que “La perfección es una condición tanto de las formas artísticas como de las formas técnicas; es un estado que pertenece tanto a la estética como a la constructividad...” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 203-204).

Sostiene, que se presentó el carácter barroco de la arquitectura inca. Afirma, que la expresión de la piedra colocada artísticamente y con una extraordinaria técnica, tanto en sus muros y en los andenes, es cuando “...acaba el artista por poner en sus aparejos, la nota barroca, doblando las juntas de sus sillares, que pudo hacer rectas, o las desvía en ángulos fugaces y dientes curiosos, tan finos algunos y tan barrocos todos” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 21). Sin embargo, a pesar del esfuerzo de presentar los valores de belleza en el arte pre inca e inca, se reconoce que existen grandes diferencias entre las culturas propias y las más desarrolladas.

En la etapa virreinal aparecerá una nueva arquitectura, como resultado del aporte de los conceptos del arte hispano y los de la cultura local, que producirá una nueva expresión arquitectónica, una simbiosis de dos culturas, de dos artes diferentes, pero a su vez complementarios.

“La tensión creadora hispana se manifiesta aquí, en el nuevo estilo, en el regusto *plateresco*, en toda su potencia” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 219). Esta tendencia al plateresco, es el resultado de la formación de un nuevo estilo renacentista que se funde con las tradiciones góticas, características de las regiones de la península ibérica “...una cierta anarquía con creación de formas típicamente propias de ese carácter individualista y regional español” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 218). Y se aplicó en el país desde los inicios de la conquista.

Las tendencias y los aportes de la arquitectura española, se insertaron según las etapas de

la arquitectura española predominantes en la península ibérica. De esta manera, se consideró el renacentista y el plateresco durante la conquista y los primeros años del Virreinato; luego el barroco, con influencias del rococó y, posteriormente, el neoclásico, hasta mediados del siglo XIX.

Harth-Terré escribe, “...he descubierto...esa tendencia barroca que ha torcido hacia una *forma peruana*, las artes y arquitecturas de otros mundos y ha impreso a las formas arcaicas aborígenes, la tendencia del clásico hacia lo barroco, reclamado por las costumbres, el cosmos y la tierra” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 21).

Los naturales lograron, con su destreza, aprender rápidamente la tecnología extranjera e irán aportando motivos propios, aplicándolos en las composiciones platerescas, como formas de la flora y de la fauna del lugar. Más adelante, aparecerá el estilo mestizo, con el desarrollo del arte hispanoamericano, con creaciones derivadas del plateresco, sin apartarse de lo esencial del estilo, pero con acentos locales. Los originarios, “Trascendieron los límites de un arte popular y anónimo para realizar obras del más acendrado gusto clásico hispano...”, sus descendientes se convirtieron en mestizos y contribuyeron en el arte del virreinato con “...un sello de mayor originalidad...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 225). Harth-Terré concluye que “La americanización fue sentida en su alma como una nueva corporeidad espiritual en el arte, aun no fuese sino decorativo y suntuario” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 226).

Mantiene una perenne inquietud en que se logre como objetivo la presencia y el reconocimiento de una arquitectura peruana, en tiempos modernos. Anota, a puño y letra “También tenemos que considerar lo que los tiempos modernos nos están dando, el nacionalismo del arte, es decir, la Historia de un arte, aunque periférico, o de raigambre ajena, se ha incrustado en la historia del país...”, e insiste que, a pesar que llegan al país desde otros lares, se deben

considerar como propios y así lo justifica con las siguientes palabras, "... y con o sin transformaciones, ocupa un período histórico nacional, y se incorpora en la generalidad histórica de la nación. Esto es muy interesante e importante, pero tenemos que dejarlo a los especialistas de cada país como sucediera con el Perú, que durante el virreinato se desarrolló el arte renacentista y barroco con particularidades determinadas que bien se pueden considerar 'nacionales'" (HARTH-TERRÉ, 1967, pp. 3-4).

Durante el siglo XX se presentó una gran influencia de los principios de la arquitectura moderna, con todos sus matices. Harth-Terré puso resistencia en sus inicios, pero más adelante aceptaría muchas de sus expresiones, pero, sin embargo, se opuso a sus extremos, especialmente a las propuestas del maquinismo.

Sin embargo, si bien hizo un desarrollo de los principios estéticos desde los inicios del arte y de la arquitectura hasta su tiempo, se debe reconocer que los principios de sencillez y de sobriedad, así como el de unidad fueron manifiestos con la aparición del arte moderno.

Se puede concluir, que lo universal influyó y determinó el pensamiento de Harth-Terré sobre la estructura de su estética. Se basó, para construirla, en las ideas de diversos eruditos universales, especialmente europeos, sobre la materia; de distintos tiempos y cuidadosamente seleccionados, según su importancia y desarrollo filosófico. Sus ideas las obtuvo, no sólo en función a hilvanar conceptos que se vertieron, sino, fundamentalmente, en madurar una propuesta propia coherente y clara sobre los principios fundamentales de la belleza.

Es evidente, que lo universal influyó en lo local, y no sólo en el ámbito de los estilos, predominantes en Europa, sino también en los criterios y valores estéticos de la época. Los planteamientos de los grandes movimientos del arte, las escuelas, las filosofías, las nuevas ideas sobre la arquitectura, llegaron y se fueron implantando, aunque no de inmediato, a las

expresiones artísticas locales del momento. Y, como se iban imponiendo, a pesar de la oposición de muchos arquitectos, con el tiempo se quedaron y se aplicaron.

Esa implacable modernidad, hizo que muchos pensadores peruanos reaccionaran contra ella. Primero, porque modificaban los conceptos arquitectónicos del momento, y que, con sus propuestas radicales, anulaban todo lo que hasta ese entonces existía y se conocía. Inhabilitaban toda expresión propia, al considerarla caduca, pasada, y con la intención de no respetar el pasado; anulaban la validez de su uso en los nuevos tiempos.

La reacción de arquitectos como Harth-Terré, Héctor Velarde, entre otros muchos, planteó una arquitectura, con conceptos y criterios que conservaban de alguna manera el pasado, con estilos neo peruanos, entre ellos el neocolonial.

Lo curioso es que, muchos de los principios establecidos por el movimiento moderno, con diferentes matices, eran acordes con los principios estéticos establecidos por arquitectos y pensadores, incluyendo al mismo Harth-Terré con su teoría estética, como la simplicidad de formas y sobre la unidad.

5.3 Sobre lo Local

5.3.1 La aplicación de su teoría a la casuística y la realidad local

Harth-Terré mantiene una perenne inquietud en que se logre como objetivo la presencia y el reconocimiento de una arquitectura peruana, en tiempos modernos.

Va a aplicar los conceptos universales en el análisis de las obras locales, de los distintos momentos históricos. En estos casos, adopta los criterios conocidos para la valoración propia, porque entiende que, si bien son distintos y variados los resultados formales, el lenguaje es único y general. Si bien comprende que las manifestaciones artísticas propias, en relación a las de Europa, son distintas, entiende que existe un lenguaje común que permite examinar y conocer

sus cualidades estéticas, mediante los conceptos conocidos, como simetría, peso, repetición, proporción, escala, dimensión, además de otros, como orden y armonía, que coadyuvan a la unidad, además de la sencillez y la sobriedad. Sin embargo, no se va a limitar a ello, y va a buscar un método para indagar en lo local a fin encontrar en sus representaciones de arte, principios estéticos.

Agrega ciertas valoraciones particulares, a las ya mencionadas, como son las expresiones producto del lugar, de los medios técnicos utilizados y de los materiales empleados. Considera que estas características y condiciones tienen por sí mismas un carácter e intenciones estéticas. Va a proponer un método para estudiar lo propio bajo modos distintos, es decir, partiendo de los objetos y buscando sus revelaciones por medio de sus intenciones de belleza. Esta manera de investigar parece que la tomó de Justino Fernández, porque existe una marca suya en su libro, *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo*, donde muestra su interés “...de revivir los sentimientos, las ideas y las imaginaciones estéticas de los creadores del arte mexicano, a través de sus obras...” (FERNÁNDEZ, 1959, p. 25).

5.3.2 Sobre la interpretación local de lo local.

Se puede apreciar la creación artística local, bajo una perspectiva distinta, tal como lo hace saber Harth-Terré, cuando se refiere a la producción previa al virreinato. Pero, además, realiza sus observaciones, en base a apreciaciones críticas, de tantas y de tan variadas manifestaciones de las distintas culturas prehispánicas, y confía en que, bajo estos caminos de la estética, le permitan estructurar mejor el pasado del arte arqueológico.

No se detiene explícitamente a valorar las expresiones arquitectónicas del pre-incanato, más bien, lo ejecuta en sus manifestaciones particulares, en donde considera, que ha habido

mayor desarrollo elevado. Y lo hace, porque faltan mayores investigaciones y estudios, que permitan conocer las intenciones y los procesos de producción de los objetos, a fin de estructurar una valoración estética de sus obras. “No se ha buscado aún con la profundidad histórica que merece el tema y dentro reglas de la estética, elucidar ciertos desarrollos y apegos...” de lo arcaico (HARTH-TERRÉ, 1974, p. 19).

Uno de los procesos de análisis que va a utilizar, es mediante un juicio, donde se explica un nivel de arte, por medio de la persistencia en su producción, lo que la escuela estética germana interpreta como una *typenbe-griftlehre*, es decir, “La expresión artística es el resultado de una impresión visual persistente” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 5).

Se refiere, a que lo que tiene valor no es el objeto único, separado de su contexto cultural completo, sino como representante de un tipo, es decir, por lo que tiene de más o de menos representativo del grupo. Es un proceso de valoración de cantidad por comparación, pero “...tiene que haber implícito en el *ejemplar* una mayor concretización de abstracciones” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 5). Porque, afirma que la repetición y afluencia puede ser imagen de saturación, pero, “...la repetición es, insistencia; y podría igualmente significar una emoción honda y activa” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 22). Harth-Terré va a proceder a estimar la cerámica de las culturas prehispánicas, bajo este sistema, valorando sus expresiones.

En la cultura Nasca, va a conceptuar, en sus manifestaciones, el sentimiento artístico, evidenciado a través de las figuraciones representadas en sus objetos de alfarería. “...solo el arte podrá explicarnos mejor la mentalidad y psicología de un pueblo admirable” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 6). Afirma, que la obra es consecuencia de la voluntad superior del artista, además, “el arte es un bello instrumento de revelaciones” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 7).

Y, es por medio de las expresiones artísticas que se le permitirá indagar, a través de la

metafísica del arte y de la ontología del arte. Busca reconocer que cuando aparece algún personaje qué, es aquel ser representado en determinadas situaciones de vida, o, si cuando, no lo hay, simplemente se busca comprender la vida social por medio de las escenificaciones, sin que haya necesariamente un ser humano representado. Es decir, a través del arte se puede entender las características de vida del grupo humano, “...si el arte influyó en el hombre, su arte nos dará el reflejo de su humanidad” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 7).

Pero, también, el objeto es un producto generado con un sentimiento artístico, y por esta razón permitirá, además, en su observación, el goce de su arte. De esta manera, se presentan dos alternativas de contemplación, que permite la estética, el del esteta y el del aficionado.

Procede a referirse, bajo una visión estética, a la tipología de la cerámica, que se encuentra catalogada por diversos investigadores, en prototipos y en fases cronológicas. Así, es posible constituir ciertas premisas y determinadas clasificaciones, en función a bases temporales en los varios ciclos de cultura.

De esta manera, se establecen tres zonas arcaicas, las de mayor importancia y significación en la zona costera del Perú. Son las tres culturas alfareras, más importantes y trascendentes, que se desarrollaron: los *moches*, los *chavines* y los *nascas*.

Cuando analiza el arte moche, se detiene en su desarrollo más importante que es la alfarería, con el que llegó a expresiones sorprendentes, “...donde imprime en el objeto su ideal artístico subjetivo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 126). Escribe, que valora en los mochicas su impulso vital, que promueve la creación de esculturas en barro, a las que las califica como ‘extrañas y sugestivas por su cantidad y variedad cualitativa’. Y explica, que aprecia esa voluntad y fuerza creativa porque le permite acceder a niveles artísticos, “Primero es la voluntad (*kunstwollen*) que es el propósito, luego la inteligencia que ha dado lugar a esa superación para

alcanzar los territorios del arte” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 159).

Considera, también, la importancia manifiesta en las expresiones plásticas de sus cerámicas y de sus pictografías, tanto a nivel histórico y como en lo artístico, en donde se cuenta el desarrollo y evolución de los aspectos sociales y culturales, y en donde los artesanos incluyeron sus propias demostraciones de sentimientos artísticos.

La cerámica moche fue muy variada, representó desde modelación de rostros, hasta escenas y acontecimientos, en que el ser humano se ve partícipe; desde actividades sociales, hasta en sus diversas y profundas emociones, es decir, el 'pathos', “La imaginación positivista del moche se manifiesta en su plástica alfarera con una expresión realista que son sus propias cualidades culturales y antropológicas”. En la cerámica chavín, se expresa en lo mágico y en lo sobrenatural, “...es lo humano en representación fantástica: el ethos” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 8).

Tiene, junto a los Nasca, una tendencia hacia un sentido figurativo escultórico. Pero, Harth-Terré, marca una diferencia de valor, entre los Nasca, respecto a los moche y chavín, indica que, a los nascas se les debe catalogar en un plano artístico de significativa representación pictórica. Añota, que “...este contraste con las dos otras culturas arcaicas que la hace tan distinguible, peculiar y notable” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 8).

Los Nasca mantuvieron siempre su carácter doméstico y utilitario, con sus propias expresiones formales de sus vasos, acompañados con sus respectivos adornos. Durante su período de evolución, se produjeron dos representaciones de vasijas con formas y dibujos decorativos, para distinto fin. Una, para uso cotidiano y la otra, destinada a ceremonias religiosas. Una, con elementos comunes naturalista, “...a la mano y vista del hombre artista...”, y la otra, con expresiones esotéricas por su carácter religioso, que, “... a través de imágenes

existentes en su cosmos, las interpreta sobrepasando el aspecto de esas cosas, y deformándolas, alcanza el plano simbólico en el *summum* de su mística” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 9).

Considera esta alfarería como realista, bajo dos perspectivas distintas. Una, simplemente como arte popular, y la otra, con una simbolización mediante la ‘simplificación convencional de la imagen natural’, por la simplificación de trazos, pero sin perder ‘el objeto significado’.

“En toda la alfarería prehispánica podríamos arrancar de estas dos premisas: Todo lo ingenuo de la creación artística, en los primitivos, es expresión de su pensamiento superior” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 18).

Sobre la cultura paracas, afirma que va evolucionando, de manera paralela, con el desarrollo Nasca, a pesar de mantenerse aún en un estado arcaico, aunque muy refinado. Y que su progreso irá sufriendo momentos de estancamiento o de evoluciones aisladas. Sostiene que hubo muchos intercambios con otras culturas, lo que colaboró en su superación, junto a los nasquenses.

Anota que, durante los procesos evolutivos, en las culturas, se presentan ciclos frecuentes dentro del ciclo formativo, floreciente y de madurez, de fusión y decadencia, “...las tres modalidades *arcaica*, *clásica* y *barroca* se manifiestan muchísimas veces simultáneamente dentro de cada una de estos tres grandes ciclos formativos...” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 11).

Acota que muchas veces se considera que lo arcaico, por expresar formas simples, no tiene valor estético, sin embargo, puede ser sólo “... la simplificación de una forma compleja o barroca que acabó fatigando” (HARTH-TERRÉ, 1965, p. 11).

Sobre la cultura chimú, asevera lo sorprendente de sus expresiones de realismo. Las vasijas, no sólo fueron creadas para usos y funciones ceremoniales, o para ‘usos exclusivos’, sino también, para funciones de servicio y de necesidades diarias, y otras de adorno. Así, en la medida

de su destino, se producirán de manera distinta, más o menos delicadas, finas o rústicas, y cuyas expresiones, según su uso, se manifestarán en sus formas y adornos.

Harth-Terré, escribe que en los ceramios se refleja una inquietud, en donde lo psíquico se traduce en materialidad, con la finalidad de poder expresarse a través de su forma, a causa de ‘una analogía mágica entre la psique y la materia figurativa’, “Un fenómeno produce una emoción; el hombre artista que la percibe trata de traducirla en ‘cosa’ estética mediante un acto del arte; sublimación de sentimientos profundos que no siempre se explica racionalmente” (HARTH-TERRÉ, 1975, p. 44).

En relación a la arquitectura moderna, va a combatir posturas que, buscando la innovación, imponen elementos o nuevos estilos que, antes nunca existieron. Aparece, en el siglo XX, unas construcciones *modernistas*, que consistían en las más extrañas, curiosas, disparatadas y variables formas, en nombre de pseudo estilos inventados.

Pero, paralelamente, se va generando “El renacimiento de la arquitectura peruana ...con la construcción de muchas obras de un estilo que se podría llamar neocolonial peruano” (VELARDE, 1946, p. 166).

Este nuevo renacer, va a tener como uno de los más notables representantes a Harth-Terré; así lo confirma él mismo, cuando escribe, “No hace mucho, mi amigo el arquitecto Héctor Velarde, en una conferencia sobre *Arquitectura actual en el Perú*, dijo que yo había llegado a establecer una verdadera escuela de peruanismo arquitectónico” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 11).

Héctor Velarde afirma que, con este nuevo estilo, basado en el pasado, aparecía como *un principio de verdad* como una reacción en contra de las propuestas modernas, contra sus estéticas, tanto en arquitectura, como en arte y ciencia. Postura, que en un principio comulgó Harth-Terré, pero que luego, con el tiempo, irá modificándola e irá asumiendo ciertos criterios

modernos. Harth-Terré va a proponer determinados caminos, que puedan conducir a expresiones acordes con una arquitectura peruana, pero en un contexto moderno (HARTH-TERRÉ, 1947, pp. 24-31).

Así, va establecer criterios para conducir hacia una arquitectura moderna basada en lo propio, que pueda abarcar tres maneras estéticas: La primera propuesta, es simplificando la expresión formal, proponiendo volúmenes sencillos, con elementos decorativos sobrios; cuyo fin sea el de coadyuvar a destacar lo primordial. Además, no se debe pretender sacrificar la parte funcional, con el objetivo de obtener determinados resultados arquitectónicos. Un planteamiento hacia el nudismo, con expresiones que correspondan a una arquitectura contemporánea clásica, en búsqueda del equilibrio sencillo, por medio de proporciones (HARTH-TERRÉ, 1947, pp. 27-29).

La siguiente alternativa, plantea una propuesta, no tan simple como la anterior, sino con la presencia de volúmenes importantes, que contengan motivos decorativos, tanto en las zonas que conforman la propia volumetría, como en los contornos, con maneras expresivas que Harth-Terré las califica como *barrocas* (HARTH-TERRÉ, 1947, pp. 27-29). Por último, propone la opción, a partir del planteamiento anterior, de la presencia de formas decorativas con abultamientos y deformaciones de los volúmenes yuxtapuestos; que dan la impresión de pérdidas del equilibrio. Además, se utilizan, en determinados casos, elementos que se adapten o se ajusten a las formas, con cierto toque de gracia, para conseguir cierto aspecto pintoresco (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 27-29).

Luego, explica bajo qué circunstancias y de qué manera se pueden proponer estas tres alternativas. Las dos primeras, considera que tienen excelentes condiciones para ser aplicadas con una simbiosis de acentos hispano-peruanos y de acentos precolombinos. Sostiene que, en la

primera alternativa se puede aplicar la policromía, especialmente sobre las grandes superficies desnudas de los edificios y la utilización de ciertos caracteres elementales y estilizados de la arquitectura prehispánica.

En el segundo caso, se pueden aplicar elementos escultóricos, debido a que, en las propias manifestaciones de sus acentos barrocos, se pueden adherir los elementos más resaltantes que proporciona la escultura. Aconseja utilizarlos en mayor cantidad en las partes internas que en los exteriores.

Harth-Terré, es contrario al uso excesivo de acentos decorativos o de elementos geométricos. En general, se opone al uso de los motivos repetidos de la alfarería primitiva, y más bien, se debe buscar formas que permitan "...alcanzar la emoción estética". A pesar de sus propuestas, que parecerían indicar un camino para lograr una arquitectura peruana contemporánea, considera que ni se ha logrado llegar a ella, y ni siquiera existe una ruta clara para proseguir en su consecución; sostiene que tan sólo existen ensayos. Por eso escribe, que "La arquitectura en un constante ensayo hacia nuevas formas, no escapa a los permanentes e inmutables leyes del equilibrio...". Y que, la belleza de la arquitectura se fundamenta en esas leyes, el adorno "...es el margen que deja para el juego de la intuición artística" (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 29).

Según lo expuesto, se ve que Harth-Terré propuso, por otros medios, entender, interpretar, explicar y dar a conocer las expresiones artísticas de las culturas pre- hispánicas en el Perú, a través de los objetos. En vista que no existe información histórica suficiente, como para facilitar las indagaciones de esas culturas, procede a utilizar una nueva manera de interpretación, como ya se mencionó, a partir de lo existente, es decir, de sus creaciones realizadas. Este método no sólo lo propuso él y Justino Fernández, también lo hicieron Ángel Guido y Martín Noel. "La

historia y el arte se estimulan (...) Preconizamos el conocimiento de la historia como fuente experimental del problema de las formas (...) El estudio del pasado nos permite por una parte ordenar y formular ideas, además, del análisis vivo de las fuentes originales saboreamos la emoción estética de tal suerte que el deleite pasivo se transforma en actividad creadora” (GUIDO, 1998, p. 74).

Harth-Terré dio los primeros pasos en utilizar este sistema, y así, logró estimar ciertos valores estéticos en la producción de las culturas pre incas e incas. Marcó un camino y sería interesante que los nuevos investigadores continúen por él, a fin de obtener mayores logros.

Además, piensa que es fundamental buscar bases que permitan establecer la concepción de una arquitectura propia, con expresiones peruanas. “...en una innovación, anclada en la tradición pasada...y atraída por el insaciable deseo del renuevo” (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 25). No se pretende una arquitectura distinta, en relación al movimiento moderno, sino, una arquitectura que contenga sus principios, pero mediante una expresión propia. Una arquitectura peruana que, basándose en *elementos y esencias tradicionales*, se inserte y se encuadre en los principios de la arquitectura moderna (HARTH-TERRÉ, 1947, p. 24).

Hizo propuestas no solo teóricas, sino también prácticas por medio de modelos, ya indicados, que circunscriban la arquitectura peruana dentro de los cánones del neocolonialismo.

5.4 Estructura de la teoría de Emilio Harth-Terré

5.4.1 Categorías arquitectónicas

Harth-Terré los denomina preceptos de la creación arquitectónica; es decir, son principios que contienen reglas que enuncian y que establecen criterios; son tres *conceptos* que estructuran la *categoría* de lo bello en el arte. Como bien sostiene, estos principios han sido prédica de los

tratadistas del arte desde tiempos remotos.

Se bien estos principios están contenidos dentro de la *categoría* principal de la estética, de lo bello, en la medida en que encuentran una valoración en “...las obras de arte que proporcionan un sentimiento de placer estético” (CRUZ, 2019, p. 5), también lo están dentro en otras cuatro *categorías* arquitectónicas, como lo son: el contenido, la función, la forma y el espacio (NÚÑEZ, 2013, párr. 1).

5.4.2 Sencillez y sobriedad.

El primer concepto se encuentra circunscrito en la *categoría* de la función, al que Harth-Terré denomina la sencillez, y el segundo, a la *categoría* de la forma llamada, por él, la sobriedad. La función, es una *categoría* arquitectónica que considera y propone la organización de los espacios y de los conectores, con la mejor distribución, con planteamientos simples, lógicos y prácticos, es decir, de manera adecuada para sus fines. De acuerdo a la disposición propuesta, permitirá expresar formalmente su cometido, en la medida en que las funciones se desarrollan en espacios. Es decir, que la función va a expresar sus manifestaciones orgánicas por medio de la *categoría* espacial.

La sobriedad representa a la *categoría* arquitectónica de la forma, y a su vez, la del espacio, es decir, las revelaciones volumétricas y formales son producto de las actividades funcionales que se presentan, cubriendo de la mejor manera las actividades que se desarrollan en el objeto, pero, además, de las de sus propias expresiones, producto del trabajo creativo que se revela a través de sus masas, sus adornos, como manifestaciones formales.

Pero estas dos *categorías*, no trabajan solas, porque, como bien lo planteó Harth-Terré, existe una relación de filiación entre ellas, a la que ha denominado *un binomio*, lo que se realiza en una de ellas, afecta de inmediato a la otra. Lo que se propone en el ámbito funcional,

repercute en el formal y espacial.

Las dos *categorías* deben buscar y lograr ciertas condiciones, que son determinadas fundamentalmente, por el concepto de simplicidad. “La simplicidad es parte de lo que yo entiendo por belleza, pero se trata de una simplicidad de ideas, no de la simplicidad de tipo mecánico que puede medirse contando ecuaciones o símbolos” (FERRO, 2012, p. 4).

En el caso de la sencillez se debe considerar, además, las propiedades de otros conceptos, que van a contribuir al logro de este cometido. Los más importantes son, el de utilidad, que busca un funcionamiento adecuado y el formal, que va a contribuir con su aporte, a la *categoría* de forma. La sobriedad, representa al aspecto formal del objeto, producto de su expresión, en su mayor simplicidad posible, mediante el uso adecuado de volúmenes, texturas, adornos y otros que contribuyan a manifestar de manera adecuada la propuesta. Además, incluye otros conceptos que van a contribuir a su logro de simplicidad, como el de armonía, orden, proporción, entre otros.

5.4.3 La unidad.

La última *categoría* de este género, se refiere a lo que va a contribuir en la obtención de la unidad. Se sabe que este concepto ha sido concebido desde tiempos remotos y ha continuado hasta los tiempos de Harth-Terré, y, básicamente, se ha mantenido indemne. Se refiere, a que la unidad de un objeto está constituida por sus respectivas partes, cuyo resultado es el de un nuevo objeto, que tiene sus propias características y cualidades, que son diferentes a las características y cualidades de sus componentes, conformando una nueva unidad. En “...la necesaria armonía y subordinación de unos y otros en una unidad total...de los elementos y partes...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 236).

Este *concepto* está contenido en las *categorías* arquitectónica de la forma y del contenido.

La forma como expresión final del objeto, como manifestación del propio contenido. Se aplica también el *concepto* de simplicidad, para el logro de la *categoría* de *lo bello*. Entran en el proceso, los conceptos de orden y de armonía, de tal manera en que las partes que conforman el objeto se disponen bajo un orden determinado, y la relación entre ellos y con el todo se realiza mediante la armonía. “¿Y qué es la hermosura del cuerpo? – *Armonía de partes*” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 114).

Desde la antigüedad, la armonía estuvo conceptualizada como la “afinación entre sí...” de las partes en “...equilibrio y relación recíproca entre los elementos...”, con la finalidad de buscar la unidad, porque “...la causa formal de las cosas, pues su ser es una unidad que se mantiene por la armonía de sus partes, como el cosmos es también diverso y armonioso.” Debido a que la razón del orden es el de lograr un objeto de igual manera en que se presenta en “...el universo fue sin duda la primera concepción del mismo como un todo ordenado, como un cosmos” (GARCÍA, 2018, pp. 31-61).

Existen varios conceptos en relación al *concepto* de armonía, como el de proporción, conveniencia, orden, simetría. “...el concepto de armonía, originariamente estuvo ligada a conexión y orden...la armonía representa un sistema de relaciones que reconcilia los opuestos...” (FERRO, 2012, p. 2).

“...la unidad en la compleja variedad sujeta a esas leyes del orden; que ese orden-como ordenación está la hermosura...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 236).

La unidad es considerada por Harth-Terré como una *categoría* de lo bello, cuando existe “...la conveniencia en las partes que todo se reúne a la Unidad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 119).

El *concepto* de *unidad* está en filiación con los *conceptos* del binomio sencillez-sobriedad, en la medida en que cuando se obtenga el equilibrio entre ambos, se obtendrá la

unidad del objeto. La relación de estos conceptos del binomio, tiene fin común y unívoco, cada uno con sus propias características, pero con finalidades complementarias. Tienen como finalidad en su simbiosis, lograr la *categoría* de lo bello.

Es importante mencionar, que en la medida que se logren los fines de cada *concepto* del binomio, *cuyos elementos de composición categorizo* en dinámicos y estáticos, cumpliendo su cometido de servicio y de sus objetivos protectores, referidos a la función y a la forma, se logrará por antonomasia, además de la belleza, la consecución de la unidad (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 50).

De esta manera se puede establecer que la *categoría* de lo bello se obtiene, en correspondencia al conveniente resultado en la relación entre sencillez y sobriedad, que conducirá a la unidad del objeto.

Métodos de Investigación

(MARRADI, 2007, pp. 48-60)

1. El método deconstructivista

El método deconstructivista permitirá entender a cabalidad los textos de Harth-Terré; a fin de poder comprender y detectar “...lo *otro* en los discursos aparentemente homogéneos...” (KRIEGER, 2003, p. 181), donde alguna idea o algún concepto que se relaciona con lo tratado, aparece en otros títulos que versan sobre otros temas, en el mismo o en otro de sus libros. La deconstrucción exige la fragmentación de textos, porque “...no existe nada fuera de *texto*” (KRIEGER, 2003, p. 184).

La teoría estética de Harth-Terré, en algunos casos, se dispersa en diversos o en ciertos capítulos, donde agrega consideraciones de otros puntos, por ello se hizo necesario incluir en el

discurso de su teoría, apreciaciones tocadas en dichos lugares. “La transferencia de un concepto filosófico, que nace en la virtualidad de un sistema cerrado de reflexión, a otras esferas del conocimiento comprueba su comunicabilidad y trascendencia” (KRIEGER, 2003, p. 183).

Además, recoge diversos pensamientos, por lo general, ordenados históricamente, que se hayan vinculados a los puntos de manera tal que permita entender los diversos planteamientos e interpretaciones a lo largo del tiempo. “Detrás de estas sofisticadas reflexiones se manifiesta el axioma de que todo es texto, también las arquitecturas y pinturas.” Nada existe fuera del texto (KRIEGER, 2003, p. 184).

2. Método deductivo

El método deductivo ha sido utilizado por Harth-Terré, para proceder, por medio del razonamiento, la interpretación de principios reconocidos, propuestos por pensadores de distintos momentos históricos, a fin de edificar una teoría sobre la belleza.

Partirá de la indagación de planteamientos vertidos, como premisa para el desarrollo de su investigación, y así poder establecer una estructura coherente y sustentada a partir de pensamientos aceptados, que finalizará con el enunciado de leyes de carácter general y que, por medio de la deducción, conducirán a conceptos particulares.

A partir de pensamientos universales busca entender las manifestaciones locales; con el fin de revelarlas, bajo dos posibles perspectivas; desde planteamientos de carácter universal ir tejiendo verdades propias, o desde verdades locales, buscar sus posibles interpretaciones de carácter universal.

De esta manera, Harth-Terré parte de ideas de pensadores, desde los clásicos hasta la de sus contemporáneos, como se estilaba en su época y, a partir de estas ideas y de las que

compartió con los de su época, irá estructurando la propia.

El método deductivo, “...en términos de sus raíces lingüísticas significa conducir o extraer, está basado en el razonamiento...permite pasar de principios generales a hechos particulares” (PRIETO, 2017, p. 11).

“El método deductivo permite determinar las características de una realidad particular que se estudia por derivación o resultado de los atributos o enunciados contenidos en proposiciones o leyes científicas de carácter general formuladas con anterioridad.” Y que, mediante la deducción “...se derivan las consecuencias particulares o individuales de las inferencias o conclusiones generales aceptadas (ABREU, 2014, p. 200).

3. El método de investigación analítico

Este método permite la indagación de principios universales, mediante la observación de su propia estructura y la estructura de cada elemento de su composición; se busca, así, separar las partes de un todo, a fin de observar su constitución, las causas, la naturaleza y los efectos de sus partes. “Aunque la forma clásica de entender el método analítico ha sido la de un procedimiento que descompone un todo en sus elementos básicos y, por tanto, que va de lo general (lo compuesto) a lo específico (lo simple), es posible concebirlo también como un camino que parte de los fenómenos para llegar a las leyes, es decir, de los efectos a las causas” (LOPERA, 2010, p. 4).

Harth-Terré indaga los principios universales y los descompone en conceptos, categorías y características, identificando cada uno de los elementos que los componen. De esta manera, estudia, conoce y estructura sus teorías de la estética, descomponiendo y desmenuzando las partes, en sus cualidades y propiedades que edifican los principios universales de la ética y de la estética, así como, de la sencillez, de la sobriedad y de la unidad, estudiando, comprobando y

justificando la validez y la solidez de estos conceptos. Pero, además, como producto de sus investigaciones e interpretaciones propone establecer las características de los principios universales de acuerdo a sus deducciones.

4. El método comparativo

Por medio de este método, Harth-Terré pudo conocer las similitudes y diferencias de la diversidad de planteamientos sobre los principios universales de la estética, así como, de los conceptos vertidos durante el trayecto histórico por los grandes pensadores. De esta manera, mediante este método pudo, en base a su propio juicio, estructurar y establecer sus propias ideas, sustentadas por sus interpretaciones y percepciones sobre los conceptos de estos principios. Este método tiene por finalidad buscar y encontrar las similitudes y disimilitudes de los conceptos expresados por los teóricos, en distintos tiempos, sobre los temas que interesan, y que, por medio de la comparación, encontrar versiones similares o diferentes, con la finalidad de ir tejiendo toda una teoría en función a la homogeneidad de criterios. , “...ayuda a establecer distinciones entre sucesos o variables que son repetitivos en realidades estudiadas, esto conlleva en algunos casos a una característica de generalidad y en otros casos a la particularidad” (ABREU, 2014, p. 199).

Es posible que se presenten propuestas en donde en ciertas partes coinciden y en otra presente otros matices, en estos casos es conveniente, marcar las diferencias y puntualizar las convergencias.

“Dado que la comparación se basa en el criterio de homogeneidad; siendo la identidad de clase el elemento que legitima la comparación, se compara entonces lo que pertenece al mismo género o especie” (TONON, 2011, p. 2).

CONCLUSIONES

Harth-Terré fue uno de los más claros teóricos peruanos sobre el arte y la arquitectura universal. Indagó sobre las ideas de los filósofos internacionales más notables de distintos momentos históricos, de aquellos que establecieron las bases para una teoría sobre la belleza en el arte. También, investigó sobre las manifestaciones del arte peruano, en las etapas históricas correspondientes al prehispánico y virreinal.

1. ¿Cuál es el pensamiento universal y el pensamiento local, contenidos en la teoría estética de Emilio Harth-Terré, desarrollada entre 1926 y 1976?

Harth-Terré mantiene una visión acorde con el razonamiento universal sobre la estética, que se inició desde los filósofos clásicos y se mantuvo en el tiempo hasta la modernidad; pensamiento que consideró para la construcción de su estructura estética, manifiesta en sus libros publicados entre 1926 a 1976

Tuvo aportes de diversos pensadores en distintos momentos, seleccionados por él, de acuerdo al valor e interés de sus ideas. Se alimenta desde los clásicos, San Agustín, los neoclásicos, Immanuel Kant y G. Hegel, entre otros. La finalidad era la de conocer el desarrollo y evolución de los conceptos de la ética y de la estética, para proponer la suya, estructurada con el conocimiento adquirido.

Dentro de sus contribuciones más importantes está el de haber propuesto el binomio ético-estético, el binomio sencillez-sobriedad y la estructura básica de la estética. Es verdaderamente extraordinario, cómo Harth-Terré entendió la configuración de la belleza, no sólo al haber comprendido los principios de la ética y de la estética, sino el haber presentado una estructura dirigida a la arquitectura. De haber ordenado los conceptos, de tal manera que cada

uno de ellos define sus propias características, sus propias delimitaciones, sus propios campos.

Comprendió y estableció con qué principios, conceptos y categorías se determina la belleza, pero, además, los organizó, para que se comprenda y se genere, y es por estas razones, que Harth-Terré se convierte en un pensador de carácter universal.

Propone una relación entre la ética y la estética, como condición de la belleza, de cualquier objeto. Es decir, un objeto debe estar acorde con el fin al cual ha sido destinado, tanto por su uso, como por su forma, y en relación a su entorno, al lugar y a la sociedad. Asumió y utilizó el término *unidad*, concepto ya propuesto desde los clásicos, pero agregó dos más, en referencia a la función y a la forma, con términos adecuados y precisos, los denominó la sencillez y la sobriedad.

Durante el desarrollo de las reflexiones, en todos los tiempos investigados por Harth-Terré, hasta el propio, los tres principios mencionados fueron considerados bajo diversos criterios y puntos de vista, pero siempre dirigidos como condicionantes de la belleza. Ciertamente, existieron diferentes reflexiones y juicios, según la óptica en que eran examinados, en cómo se estructuraba cada uno, a excepción de la *unidad*, que siempre pareció claro.

Asume el pensamiento estético occidental, y la casuística local ha sido evaluada aplicando conceptos universales. Sin embargo, buscó encontrar en las propias raíces de las culturas locales, valores estéticos originales, a través de los objetos donde estaban presentes las manifestaciones del arte y de la arquitectura.

2. ¿Cuál es el proceso histórico de construcción de la teoría estética de la arquitectura de Emilio Harth-Terré?

El proceso histórico realizado por Harth-Terré parte de los clásicos y se va desarrollando a través del tiempo, hasta el suyo. Ha escogido, para su indagación a los pensadores según la

afinidad o interés que le permita poder construir su teoría. Además, estudió a los pensadores latinoamericanos y a los propios, escogidos según el valor de sus investigaciones.

Pero ha sido bastante amplio en indagar a autores de ideas contrarias a las suyas, sean estas del punto de vista del pensamiento sobre el arte o sean de posiciones políticas contrarias. Su interés fue el de conocer diversas inquietudes de otros estudiosos, de tal manera que, al averiguar sobre sus visiones, le permitan solidificar las propias.

Estudió, también, las ideas de contemporáneos, nacionales y extranjeros, tanto americanos, como europeos, que estaban a la vanguardia del pensamiento universal.

Tuvo una posición inherente y adecuada al pensamiento contemporáneo, con ideas similares a algunos pensadores y arquitectos peruanos y latinoamericanos, que buscaron insertarse en el razonamiento de su tiempo, con conceptos particulares basados en su propia historia del arte. Encontró principios estéticos universales en las propuestas locales, en la pre inca, en la inca, en el virreinato y en la arquitectura moderna.

Entiende los principios de la estética como verdades universales, y fue coincidente con su tiempo y con los planteamientos del arte moderno, que también buscaba estructurarse bajo principios similares. Es por esta razón, que si se compara lo que proponía Harth-Terré y otros pensadores contemporáneos, se encontrará más concordancias que desacuerdos. En todo caso, no se presentaron diferencias de fondo, en ciertos ámbitos, sino de puntos de vista distintos en la aplicación de los principios universales.

El pensamiento adoptado por Emilio Harth-Terré, sobre la contemporaneidad es sincrónico, porque era similar al planteado por los pensadores de su tiempo y por las propuestas de la arquitectura moderna.

Se puede establecer, que Harth-Terré comprendió, a través de sus indagaciones de la

historia, cuáles fueron los conceptos que definían la belleza en el arte; los trabajó, los definió, los constituyó y los estableció según su propia concepción. En sus publicaciones trató el tema sobre la belleza y sobre la moral, en todas las circunstancias posibles, porque las consideraba, como principios presentes en toda acción del arte y de la arquitectura.

Su visión histórica y crítica del arte y de la arquitectura peruana fue coherente y satisfactoria, considerando las limitaciones en las indagaciones que existían en aquella época; razón por la cual realizó sus propias investigaciones sobre las culturas prehispánicas, no sólo en lo que se había escrito, por nacionales y extranjeros, sino que exploró en museos y en los lugares donde se desarrollaron las principales culturas. Se puede afirmar, que Harth-Terré, buscó encontrar un proceso que permitiera conocer la esencia misma del arte peruano, a través de lo más representativo y que permaneció hasta su presente, es decir, los objetos de arcilla y los telares, y algunos vestigios de la arquitectura, sobre todo inca. Presentó trabajos de investigación sobre las manifestaciones estéticas, por un método planteado por él y por varios teóricos latinoamericanos, sobre los caminos más adecuados para valorar el arte de aquellas culturas en donde existe poca información. Si bien dejó avances de sus exploraciones y de sus conclusiones parciales, queda mucho aún por desarrollar.

Sobre sus planteamientos sobre el valor de la arquitectura neocolonial logró mayores alcances, propuso expresiones propias, dentro una arquitectura moderna. Inclusive formuló tres modelos de arquitectura posibles a seguir, con sus propias características, manteniendo el estilo neocolonial. Durante todo el desarrollo de la teoría estética, se aplicaron diversos adjetivos para calificar las características de los principios de función y de forma; así, se utiliza, sencillo, simple, simplicidad, sencillez, moderación, entre otros.

Harth-Terré ordenó los conceptos y determinó que sencillez se refiere a la función y

sobriedad a la forma. Establece el principio del binomio sencillez-sobriedad, en que la función y la forma mantienen una correspondencia, en la medida en que, ambos, trabajan en consonancia para un mismo fin.

Sobre el principio de unidad, afirma que “...forma externa y espacio interior son conjugantes armónicos, se engendran recíprocamente y deben de equilibrarse en unidad...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 7).

Es decir, la función no sólo se expresa mediante la actividad que se desarrolla dentro de una arquitectura, sino a las condiciones espaciales y formales necesarias para obtener una respuesta adecuada. Así, toda propuesta interna repercute en una expresión externa, en tanto y en cuanto, las decisiones, en el aspecto funcional, considere que las formas internas deben permitir adecuadamente el desarrollo vivencial. Por otro lado, la arquitectura responde también a un diseño de composición estética, es decir, que el planteamiento formal corresponde también a una propuesta arquitectónica. Y, con el equilibrio, armonía, y articulación de los principios forma-función, se busca la unidad.

De esta manera, función y forma, o sencillez y sobriedad, están subordinadas una a la otra. Al mismo tiempo, se proponen organizaciones y formas de mayor simplicidad, porque la arquitectura busca eso, planteamientos sencillos y claros.

3. ¿Cuál es la estructura y evolución del pensamiento estético de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura?

La teoría estética de Harth-Terré, está estructurada por el binomio ética- estética y, por el binomio sencillez-sobriedad y por la unidad.

3.1 Conceptos éticos, estéticos.

El pensamiento ético y estético de Harth-Terré, se inscribe dentro de la filosofía idealista clásica, en Platón y en Aristóteles, en San Agustín, y en el idealismo moderno, especialmente en Kant y Hegel, quienes basan sus propuestas en los filósofos clásicos.

A partir del siglo XVIII, se logra una especie de autonomía del pensamiento estético, con dos filósofos alemanes que, si bien mantienen diferencias, estructuran con sus puntos de vista el posible análisis de la estética como una ciencia independiente. Ambos han sido estudiados y mencionados por Harth-Terré, en varias oportunidades, con la finalidad de valorar sus ideas sobre la ética y la estética, y considerarlas en las propias.

El binomio *ético-estético*, es fundamental en toda expresión de la arquitectura, donde toda estética tiene dentro de sí consideraciones de carácter ético, así como, toda ética tiene condiciones estéticas; tal como se estableció desde el propio clasicismo con la tríada platónica hasta nuestros días. Ambos conceptos, se encuentran en una perenne simbiosis, donde lo *ético* afecta a lo estético y lo estético a lo *ético*.

Al objeto creado se le puede considerar como un medio de comunicación cultural, es decir, una transmisión de los valores éticos y lógicos, al dar a conocer, de manera estética, las formas y la grandeza del mundo cultural al que pertenece.

La ética planteada por Harth-Terré se encuadra dentro del pensamiento de los idealistas clásicos y modernos como Kant y Hegel.

El razonamiento de Kant, sobre la ética, se configura bajo cuatro puntos y preguntas, que corresponden a: la metafísica, ¿qué puedo hacer?; a la moral, ¿qué debo hacer?; a la religión, ¿qué puedo esperar?, y a la antropología, ¿qué es el hombre? (PIÑÓN, 2013, párr. 2-4).

Se conoce que la metafísica contempla los principios, sus propiedades y causas primeras

del ser humano y que, la *moral* es una disciplina que estudia el comportamiento del ser, referido al bien y al mal, vemos que ambas se complementan para definir el comportamiento ético propuesto por Harth-Terré.

Además, se sabe que Harth-Terré era católico y asumía los principios de su religión, que giraban alrededor del concepto de lo *Uno*, como creador del universo; principio que coincidió con el planteamiento platónico, y entre ellos el de San Agustín. Sobre la antropología, se define como el conjunto de costumbres y normas que se consideran buenas en relación a su comunidad.

Harth-Terré, afirma que en la doctrina idealista existe una relación entre emoción y razón. “Kant ha reducido la idea de ley moral a la idea de personalidad, y centra en ésta el mundo ético en cuanto idea de humanidad.” De esta manera, sostiene que aparece una clara noción hacia lo social (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 63).

Si bien la ética estudia la moral, la virtud, la felicidad y el deber, a veces, ética y moral se utilizan con igual finalidad. Sin embargo, la ética se direcciona más bien, a una distinción del orden moral interior, como el de los ideales individuales de vida; en relación a una moral exterior, vinculada a las normas establecidas por una sociedad.

De esta manera, la ética corresponde a un “...ideal individual de vida autogobernada, donde el individuo actúa según los dictados de su propia conciencia y su meta es convertirse en un ser *auténtico*, es la autorrealización personal...”, en cambio, la moral se refiere más bien, “...al sistema de normas impuestas por la sociedad, pero que podría conducir a una postura... de avasallamiento hegeliano del individuo (ORTIZ, 2016, p. 130).

Y así lo confirma Harth-Terré, “...la arquitectura ha de sujetarse a ciertas y determinadas normativas por su condición utilitaria y de servicio; y tanta mayor razón en la ciudad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 235).

Harth-Terré, se basa, también, en las ideas de Hegel sobre la ética, sostiene que la arquitectura debe de responder a las necesidades y fines sociales. Y que, mediante las formas deben de responder a los fines colectivos, porque estas no solo deben de proponerse para su contemplación sino, además, para su propio uso. “El Bien puede encajar fácilmente en propósitos sencillamente de belleza. Y éticos son los principios que tiendan a través de la arquitectura a hacer del ser humano, individualmente y colectivamente, un ser humano” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 64-65).

Para él, la ética se direcciona hacia la búsqueda del bien platónico, afirma que la ética profesional “...operará con sus valores dogmáticos... y que, “A la coerción ética concurren positivamente los llamados sentimientos del alma” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 79).

Pero, además, va a mantener una constante relación entre la ética y la estética, “...por belleza, el arte, y consiguientemente el punto de vista estético; y por el bien, la didáctica y la permanente lección ética” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 54).

Dentro de la ética, existen *categorías* donde se manifiestan los elementos esenciales de la moral, que constituyen parte de estructura de la filosofía moral, entre los más importantes se encuentran, el bien y el mal, la dignidad y el honor.

Orientará sus ideas sobre la ética hacia diversos aspectos de la arquitectura, como la conveniencia, necesaria para que la arquitectura pueda significarse. La moral, la utiliza en relación al comportamiento profesional, y menciona como *categorías* del ser, al *YO moral* y al *YO estético*, con la finalidad de aplicar los valores dogmáticos; y, al *Yo lógico* y al *Yo crítico*, para plasmar los valores pragmáticos y útiles.

Así, escribe que el *Yo moral* tiene valores de perfección y grandeza, que utiliza con fines estéticos, y para el *Yo moral* se le otorga valores de fidelidad para su relación de responsabilidad

frente a la sociedad, y pertenece a la ética, como una acción moral ejecutada por medio del arquitecto. El *Yo estético* comprende al *Yo lógico*, relacionado a lo bello y lo bueno platónicos, a través de lo bueno y lo útil, en función a lo que está perfectamente ejecutado desde el punto de vista técnico, además, de lo adecuadamente direccionado al fin social de utilidad. Le agrega el *Yo crítico*, identificado con lo justo y verdadero. Harth-Terré les asigna el calificativo de *valores categóricos*, cuya finalidad es la de lograr lo bueno y lo útil, que respondan a lo verdadero, “Nada bueno puede haber si no es justo el propósito y aplicado a su obra; ni útil si no responde a lo verdadero...” Afirma, que el *Yo crítico* modela y regula la pasión estética (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 80).

Para Harth-Terré la libertad es una condición y un vínculo entre la ética y la actividad creadora, es decir, la libertad es una *categoría* ética. Así como, también lo es, la conciencia moral, es decir el propósito del bien, los valores éticos, que son los que dirigen su conducta, que se convierten en sus cualidades y virtudes. “La libertad interviene en la conexión del ser y de la existencia...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101).

Harth-Terré afirma que la libertad tiene como una de sus finalidades “...buscar y realizar por su ejercicio un fin último: el Bien” (HARTH-TERRÉ, 1961, p. 15).

El bien como resultado del trabajo artístico por medio de la libertad. “En el hombre armonioso, creador, la alegría de crear es inseparable de esa libertad” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 101).

Lo ético y la moral con su constante, *deber ser*, que se conjugan mediante la acción libre que crea y transforma el mundo, como una actividad del hombre libre para crear la totalidad de las cosas mediante su capacidad subjetiva.

La estética para Kant, tiene por objeto el análisis de lo bello como filosofía del arte y

como el estudio del sentimiento estético que produce una obra de arte es el acto de consciencia que juzga lo bello, “...distingue dos clases de juicios estéticos, aquel que discierne lo bello, y aquel que discierne lo sublime” (KANT, 1966, p. 1).

Kant, propone el juicio estético a partir de la subjetividad estética, una razón entendida como que “...ya no se deja confundir en modo alguno ni con el sujeto de la acción moral ni con el del conocimiento válido, ajena, pues, a la fuente de toda objetividad” (PÉREZ, 2020, p. 345).

Caso contrario sucede con Hegel, quien más bien, sustenta la objetividad de lo estético. Se basa en que el arte no tiene posibilidad de superar su carácter material y se encuentra relacionado, estrechamente a su elaboración social y técnica, es decir, “...al devenir empírico de la historia y, por otro, porque posee un contenido de verdad, porque no expone meras ilusiones o fantasías (subjetivas), sino que entrega auténtico conocimiento” (PÉREZ, 2020, p. 347).

En el caso de Hegel, la belleza se define por una apariencia sensible de la idea. “Lo bello es idea, pero la idea sólo es bella revelándose, manifestándose, la idea aparece, brilla y resplandece, por y a través del objeto sensible” (CATALDO, 2007, p. 102).

Harth-Terré concuerda con este pensamiento, sobre la captación del objeto dentro de la relación espacio y tiempo. Pero, además, se basa en el principio ético-estético, al que califica como el *binomio rector de toda arquitectura*, y por el que se fija el concepto temporal, es decir, *tiempo del objeto en el devenir*, del que sostiene, conduce a un concepto hegeliano; escribe, que “El Arte tiene el destino de manifestar bajo forma sensible y adecuada la idea que constituye el fondo de las cosas...” lo que no significa que es el simple sector de “...la función revelada en la forma, sino algo más elevado en cuanto a la belleza perseguida y propuesta en el conjunto. Es decir, en íntima relación con el tiempo” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 24).

Sin embargo, Harth-Terré no descarta ninguna de las dos posiciones, más bien, da la

impresión que la suma bajo un aspecto global. “La aparente contradicción temática entre Kant y Hegel se conjuga, a la postre, en un plano ontológico.” Y ambos, entre otros filósofos, son los que preparan al humanismo moderno (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 64).

De esta manera, establece que existen tres experiencias o modalidades en relación al objeto, a partir del proceso de su percepción, y estos son, el psíquico, al que califica como subjetivo; al biológico, que lo define como lo conceptual; y al físico, es decir, al objetivo. “Podríamos decir de inmediato que el arquitecto torna plástico al tiempo mediante formas espaciales” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 25).

Además, Harth-Terré considera que el artista tiene la capacidad de comunicar a los objetos de su creación, su vitalidad, su espíritu, una manera de considerar lo subjetivo en la concreción del objeto; dando a entender que el objeto es también manifiesto a través de la abstracción, es decir, en el ámbito subjetivo. Hace hincapié, que, en general y en los momentos más importantes de la historia del arte y de la arquitectura, las obras han sido creadas “...con una finalidad espiritual trascendente mediante la búsqueda de la belleza, e intento de cristalizarla en la forma” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 64).

Hay dos maneras de establecer un vínculo en la observación de una obra; una, mediante la experiencia frente al propio objeto, lo que implicaría el *conocimiento*; y la otra, mediante el sentimiento que se genera, lo que conllevaría a una relación *estética*.

La belleza es la *categoría* central de la estética, en la medida en que “...un objeto es bello equivale a decir que sentimos placer en su contemplación” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 205).

La belleza, *categoría* relacionada a lo bueno, a lo correcto y a lo ideal, estaría conceptuada por los clásicos, por el orden, la proporción y la armonía, entre otros. Pero, en Harth-Terré, se encuentran, además de las mencionadas, otras categorías utilizadas, como lo

sublime, referido a lo excelso, eminente y extraordinario; y a la fealdad, como a lo contrario a la belleza, relacionada a los puntos más bajos de la sensibilidad.

La estructura trascendental de lo estético deviene en la aprobación universal del juicio sobre el valor de un objeto. Es decir, la satisfacción estética que se produce por quien juzga al objeto como bello, será la misma experiencia estética, convalidada de manera universal. El sujeto estético, afirma Kant, "...al estimar una cosa como bella, exige a los otros la misma satisfacción juzga no sólo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas" (GUTIÉRREZ, 2012, p. 207).

Harth-Terré se va a oponer a este abuso y dominio de materiales nuevos, y a la aparición del maquinismo en la arquitectura, donde se plantea satisfacer *en lo intelectual y en lo útil*, sin que se consiga necesariamente la hermosura, "Sin que no siempre lo logre, subsisten permanentes en simultánea coyunda en el axioma filosófico de sus fines éticos y estéticos" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 38). Porque la belleza se expresa por "...el equilibrio y reposo de la forma..." y no, en la complejidad plástica, que más bien inciden negativamente "...en los valores de la belleza, la sobriedad y la sencillez de las que ahora trato" (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 38).

3.2 El binomio sencillez-sobriedad.

Harth-Terré construyó su pensamiento desde los inicios conocidos, hasta sus contemporáneos. Es interesante analizar la evolución que hubo sobre el concepto de simplicidad, referida tanto a la forma como a la función, hasta la propuesta elaborada por Harth-Terré.

Establece un planteamiento donde enmarca perfectamente al término *sencillez* como función, y a la forma como *sobriedad*. Pero, además, genera un binomio entre ambas, de manera

tal que, cualquier modificación de valores en uno de ellos, afecta al otro. Así, pues, cualquier alteración en la función altera a la forma, o viceversa, “...entiendo por la sencillez en la arquitectura, es decir por su signo de verdad. En el otro extremo del binomio, la sobriedad es la calidad de lo simple, lo puro y sin composición” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 37).

Define el espacio interior como el lugar en donde se realizan todas las actividades, lo llama, ‘vacío de sustancia’, es decir, lugar donde predomina la función, “...el espacio en la arquitectura...conceptualmente a considerar ‘espacio interior’ (espacio cerrado) ...como máxima y suprema conveniencia en función de las necesidades sociales y humanas.” Y, este espacio o espacios interiores se encuentran definidos por formas espaciales, “la cáscara estructural dentro de la que encerraremos este espacio-integral o fraccionado...en la estética orgánica la forma espacial es la envoltura del contenido anímico. Y, aunque forma externa y espacio interior son conjugantes armónicos, se engendran recíprocamente, y debe de equilibrarse en unidad estética” (HARTH-TERRÉ, 1976, pp. 7-8).

Este planteamiento es uno de los más importantes aportes en la teoría de Harth-Terré, porque, con él, va a estructurar y ordenar el principio de sencillez y de sobriedad, en donde función y forma se corresponden, y que con su equilibrio se va a lograr la unidad del objeto.

3.3 La unidad.

El otro concepto que estructura la belleza, es la unidad. Este principio lo entendió claramente Harth-Terré y lo asumió.

El fin de una arquitectura, es de transformarse en un objeto donde todas las partes que lo constituyen se mimetizan en una unidad.

El objeto se determina por la suma de sus partes, conformando una nueva *unidad*, cuyo

resultado es el de una nueva *cosa*, con sus propias características, donde las propiedades del producto final, son distintas a la de cada uno de sus elementos. Se produce la subordinación de unas y otras de sus partes por la conveniencia para que obtenga la *unidad*. Para consolidar la *unidad* es necesario que la disposición de las partes se dé bajo un *orden* determinado, y que la correspondencia de las partes entre sí y entre cada una de ellas con el todo, se produzca por la *armonía*.

La belleza se manifiesta cuando se genera una *Unidad* dentro de la variedad, o, *la unidad* dentro de la pluralidad, donde los elementos y el *todo* se encuentran en perfecta armonía. Sin el equilibrio y sin la perfecta adecuación entre sencillez y sobriedad no es posible obtener la unidad, y sin la unidad no es posible alcanzar la belleza.

3.4 Estructura de los conceptos.

La estructura del pensamiento estético de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura está basada por tres pilares fundamentales que son:

- La Sencillez
 - La Sobriedad
 - La Unidad
- } Los tres conceptos fundamentales de la teoría estética

El fin de la *Sencillez* y de la *Sobriedad*, es la de obtener la condición de belleza, por medio de la *Unidad*. Ambos preceptos generan, junto a la *Unidad*, la condición estética del objeto. *Sencillez* (la función, lo utilitario) y la *Sobriedad* (la forma, lo suntuario) están vinculadas e interrelacionadas, y mantienen una correspondencia vital, con la finalidad de determinar la forma última de la *cosa*. La *Unidad* es un principio esencial para obtener la belleza, se refiere al carácter de lo *Uno*.

4. ¿Cuáles son los principales referentes universales y locales, en la teoría estética de Emilio Harth-Terré sobre la arquitectura?

La teoría estética sobre la arquitectura se manifiesta en su obra escrita, donde se identifican los conceptos e ideas que sustentan su pensamiento, que logró, a través de sus indagaciones que realizó a partir de sus referentes universales y nacionales.

El referente local más importante, que tuvo gran influencia en sus exploraciones, fue sin duda el filósofo Alejandro Deustua, al que le agradece, en su libro *Formas estéticas*, sus indagaciones vertidas sobre la ética y la estética, en sus dos publicaciones, *Lo bello en el arte, la arquitectura*, y *Estética aplicada, Lo bello en el arte*, que le sirvieron de base para construir su propia teoría. Si bien Deustua fue un pensador local, sus ideas son de carácter universal. Existen varios referentes importantes, entre ellos, se puede mencionar a Héctor Velarde, por sus ideas y propuestas sobre la arquitectura europea, y, sobre la peruana y latinoamericana; fue con el que gozó un intercambio de miradas y opiniones sobre la materia.

Pero, además, consultó las investigaciones de Federico Kauffmann y las de Rafael Larco Hoyle con su trabajo sobre los mochicas, y sus otras indagaciones, y las del etnólogo Luis Valcárcel. En cuanto a los referentes internacionales, estudió las obras de Auguste Choisy, entre ellas, su *Historia de la Arquitectura y Los orígenes de la civilización*; las de Hermann Leith y las de Arturo Posnansky, recomienda el libro *La Historia Universal del Arte Hispánico* de Luis Pericot y siempre acude a Wölfflin.

Anota que “Las investigaciones eruditas hasta hoy realizadas por Larco Hoyle, Bartle, Di Primeglio entre otros, nos conducen a demostrar la existencia de ese ‘*pathos*’ anímico en búsqueda de una perpetuación del verbo entre los antiguos peruanos” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 174).

Harth-Terré hizo sus propias investigaciones sobre diversas culturas pre incas, incas y virreinales, las visitó y las exploró, por esta razón, tuvo una visión sobre los valores éticos y estéticos de dichos momentos. Sin embargo, siempre busca complementar y estructurar sus propios resultados, en actitud crítica, con las exploraciones de otros investigadores.

A nivel Latinoamericano, fue cercano a las propuestas de pensadores que buscaban un arte que reflejara lo propio, una manera estratégica de poder sustentar una propuesta común, para validar una arquitectura con concepciones similares. Concordó con las ideas del historiador mexicano Justino Fernández y del arquitecto argentino Ángel Guido, con los que coincidió en sus valoraciones de la arquitectura neocolonial, como representativa de las culturas locales, frente a una modernidad avallasadora que buscaba cortar con el pasado histórico. Mantuvieron un frente común en contra del ‘espíritu de la época’, con sus críticas a las propuestas corbusianas sobre la máquina de vivir.

Sus referentes internacionales, fueron aquellos pensadores universales de la historia, escogidos por él, y referidos en sus escritos. Escribe, “Esta exposición histórica ha sido quizá un poco larga-, pero indudablemente necesaria para mostrarnos cómo la obra de arte en sus grandes etapas ha sido siempre creada con una finalidad espiritual trascendente mediante la búsqueda de la belleza, e intentando cristalizarla en la forma” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 64).

Valora el trabajo de los clásicos, especialmente de los filósofos Sócrates, Platón, Aristóteles y Plotinio, sobre sus propuestas sobre lo bello y el bien, la ética y la belleza. Los cita en varias oportunidades y considera diversas ideas que iluminaron su propuesta. Estudia los tratados del arquitecto Vitruvio, con sus principios y sus cuatro elementos arquitectónicos, de los cuales se inspiró para establecer fundamentalmente los conceptos de sencillez y sobriedad.

A nivel europeo, uno de los más importantes pensadores que influyó en sus definiciones,

fue San Agustín, con sus teorías sobre la ética y la estética, con las que comulgó, y a quien le dedica todo un capítulo en su libro *Formas estéticas*.

Son muchos los teóricos que investiga y cita, entre ellos, estudia las ideas de los arquitectos del siglo XVII, de François Blondel, director de la Real Academia de Arquitectura en Paris, y de Claude Perrault, sobre todo, su traducción de las obras de Vitruvio. Del filósofo Baruch Spinoza, (XVII), representante del racionalismo e influenciado por Platón, Aristóteles, Descartes. Así cómo, las nuevas concepciones sobre la estética clásica, de J.J. Winckelmann y del neoclasicismo, del siglo XVIII. A los filósofos Immanuel Kant, de la Ilustración, del que dice 'hace de la belleza un objeto intuitivo', y a Georg W. F. Hegel, del Idealismo, (XVIII y XIX), con sus propuestas sobre el valor de las obras de arte, 'raciocina acerca de la obra de arte como producto', cada uno partiendo de diferentes enfoques, uno del subconsciente y el otro del propio objeto.

Entre sus contemporáneos se pueden mencionar las indagaciones de Christian Hermann, (XIX), quien sigue en un principio las ideas de Hegel, y más adelante, las de Friedrich Von Schelling. A Ernest Meumann, (XIX), quien trabajó sobre la estética; y al arquitecto Gottfried Semper, (XIX), exponente de la repercusión positivista sobre la concepción del arte y de su evolución histórica. Al filósofo Charles Lalo, (XIX-XX), escritor francés de la estética, filósofo y psicólogo. A Eduard Spranger, (XIX-XX), siendo la ética una de sus preocupaciones fundamentales. Al filósofo e historiador Hipólito Taine, (XIX), quien enseñó estética e historia en la Escuela de Bellas Artes en Paris. No se debe olvidar las propuestas de August Schmarsow (XIX-XX), docente de historia del arte. Y, muchos más. Da la impresión, que va estudiando las concepciones y la evolución de los principios estéticos, a través de las ideas de estos teóricos, a fin de estructurar, madurar y establecer la base de la suya.

Además, investigó las propuestas de los arquitectos contemporáneos del movimiento moderno, con los cuales tuvo ciertas coincidencias y ciertas diferencias. Entre ellos, Walter Gropius y sus trabajos en la Bauhaus, a Mies-van-der-Rohe, a Le Corbusier con quien coincidió y alabó sus propuestas urbanas, pero no así sus ideas sobre el maquinismo, a Frank Lloyd Wright, a quien admiró su arquitectura, entre otros. Harth-Terré, leyó e investigó a muchos pensadores, de distintas etapas de la historia, sean filósofos, arquitectos, artistas, el bagaje de sus exploraciones fue enorme. Pero, todas sus investigaciones tenían como finalidad ampliar y solidificar su conocimiento sobre el proceso de desarrollo de la ética y de la estética, y su aplicación al arte y a la arquitectura; con la finalidad de sustentar sus propias ideas, en base a la evolución histórica de los conceptos estéticos. “Si pudiéramos analizar en un panorama extensísimo (y casi imposible de abarcar por una sola inteligencia) veríamos las variaciones de los objetivos didácticos” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 61). “...si bien han sido diversos según las épocas, siempre en su variedad hay uno que los engloba a todos éticamente: es la noción de una permanente lección...”, porque, “La lección del pasado es permanente, porque pasado es...” (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 61).

Observaciones

Si bien, pareciera contradictoria la postura de Harth-Terré como ideólogo de una arquitectura peruanista, cuando mantuvo un pensamiento universalista, en verdad, no lo fue. Los principios estéticos los consideró universales, es decir, aplicables a toda manifestación estética, en cualquier lugar y en cualquier momento histórico.

Lo que sí parece extraño es por qué no aplicó su estructura teórica en el arte nacional. Es necesario hacer algunas reflexiones sobre los alcances de la teoría estética elaborada en lo local.

Parece extraño que con la claridad con que planteó la teoría estética, no haya podido establecer, con los mismos principios universales, una valoración más profunda de las expresiones prehispánicas, como lo consiguió, de mejor manera, en la etapa hispánica y moderna.

Aunque existe una posible respuesta. Y es que necesitaba entender, antes, los motivos por los cuales fueron creados los objetos, al margen de su uso, a fin de poder comprender su valor estético, desde la idea hasta su producción. Y como no es viable este camino, entonces utiliza otro método, uno inverso, para estimar su belleza, en épocas donde sólo quedaban objetos, más no existía el conocimiento histórico de su desarrollo. Por eso, parte de los objetos para, a través de ellos, encontrar su valor, y así lo hace, y no sólo indaga estas manifestaciones, sino, además busca, por medio de las representaciones, conocer la vida social y religiosa, a fin de profundizar más sobre sus historias, que podrían mostrar indicios de otros aspectos que permitan enriquecer las investigaciones.

Otra pregunta podría ser, ¿por qué no aceptó la universalidad moderna y, porque fue cuestión de gusto? Se puede afirmar, que no fue cuestión de gusto y que Harth-Terré sí aplicó los conceptos universales, como también lo hizo el arte moderno, cada quien, con sus propios matices. Por eso existe tanta coincidencia entre el pensamiento de Harth-Terré y Luis Miró Quesada y muchas concordancias con los planteamientos de Le Corbusier, a pesar de las diferencias.

Lo que sucede es que, lo que no aceptaba, era la postura de muchos arquitectos modernos de borrar el pasado y proponer nuevas directrices, ajenas al desarrollo histórico de la arquitectura. Consideró, que el arte es un proceso que se inicia desde el pasado, y va evolucionando en el tiempo, para él, el pasado es el sustento de lo presente, y no como copia, sino como una expresión que aparece en el proceso natural de la historia. Arrancar las raíces de

una cultura tan rica como la peruana era un exabrupto.

Un aspecto, que es difícil de entender, es que, si bien le agradece a Alejandro Deustua, que lo que conoció sobre la teoría estética se lo debe, en gran parte, a sus investigaciones, no lo menciona como referencia en ningún lugar del desarrollo de su propuesta y, sólo lo incluye en su bibliografía, en su capítulo Tiempo de arquitectura (HARTH-TERRÉ, 1976, p. 33).

Lo curioso, aunque es tema de otra indagación, es que al leer las teorías de Alejandro Deustua, se puede percibir, una la gran influencia en Harth-Terré, no sólo sobre los conocimientos vertidos, sino, en la forma parecida en que procede en su inquisición. Una de las diferencias estaría en que el proceso de su trabajo, Harth-Terré consideró a otros connotados pensadores europeos y en mayor número, y de todas las etapas históricas, y no a los mencionados por A. Deustua, que son menos y son más bien modernos.

Su postura en torno a la Agrupación 'Espacio' se debió a su reticencia a los abruptos cambios (tendencia internacional que condenaba lo que llamaban ultramodernismo) sobre todo si no se consideraban dentro de un desarrollo paulatino, prudencial, y no de manera impositiva, que no permitiera la reflexión. Sin embargo, con el tiempo, fue aceptando muchas de las propuestas corbusianas, pero, evitando el uso y abuso de estas propuestas, por temor a que se perdieran los principios de sencillez y de sobriedad en la arquitectura, es decir, las aceptó con mesura y prudencia.

Recomendaciones

Con esta investigación, se abre un abanico de otras posibles indagaciones sobre Harth-Terré.

1. La primera de ellas puede ser comparar las propuestas teóricas realizadas por Harth-Terré y las de Alejandro Deustua. Existe mucho en común y se podría enriquecer el conocimiento sobre la estética y el desarrollo del pensamiento estético en el Perú.

2. Seguidamente es la de proponer un estudio comparativo entre la teoría de Harth-Terré y su arquitectura, es posible descubrir, al parecer, ciertas contradicciones entre pensamiento teórico y pensamiento proyectual.

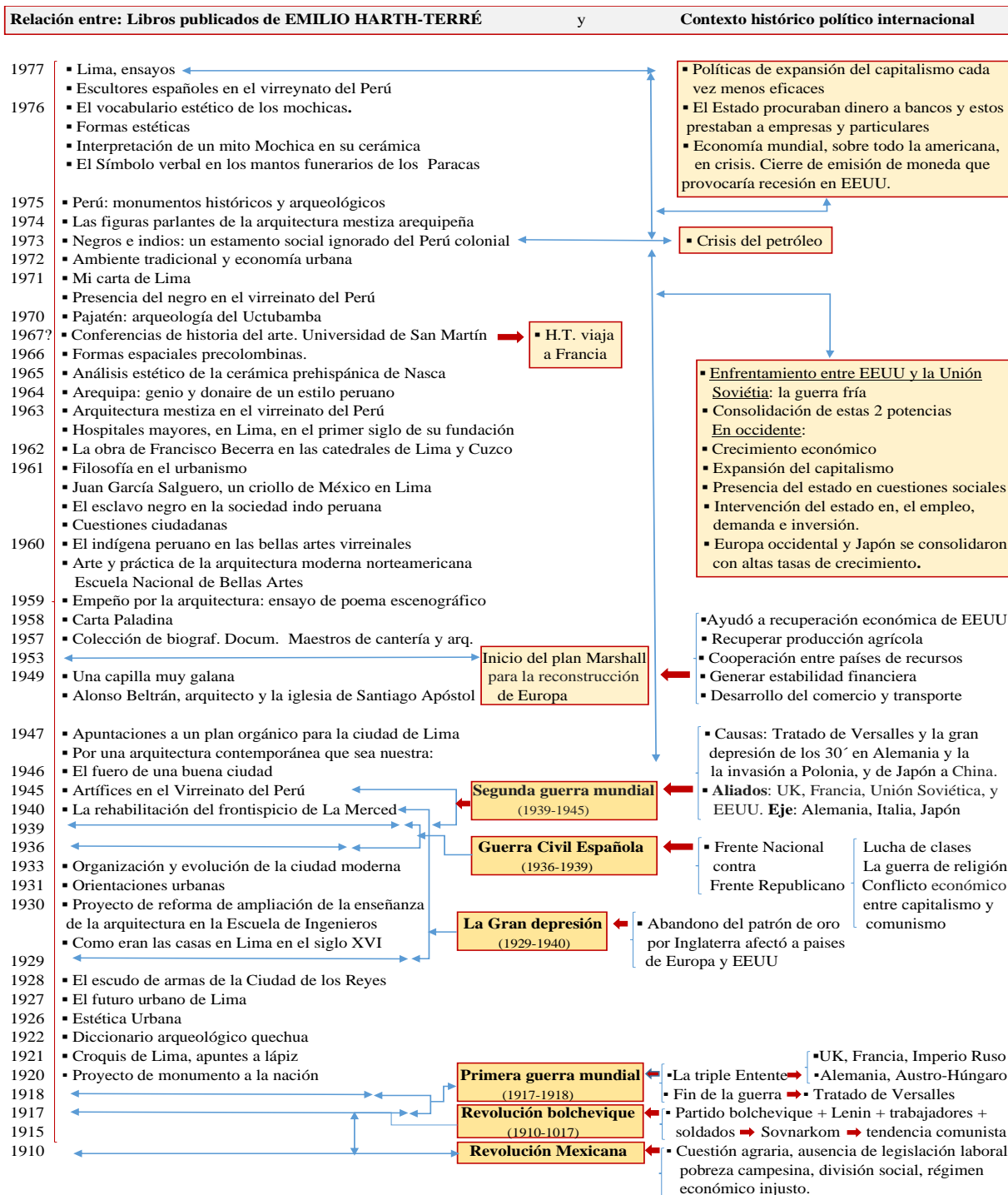
3. Es importante realizar un estudio comparativo entre Harth-Terré y Héctor Velarde, dado que ambos conforman los dos pilares del pensamiento arquitectónico del siglo XX en el país.

4. La siguiente posible investigación sería sobre un estudio comparativo entre las teorías estéticas de Harth-Terré y las ideas de Luis Miró Quesada. Parece, que existen muchas coincidencias entre ellas, a pesar de sus diferencias.

ANEXOS

Figura 5

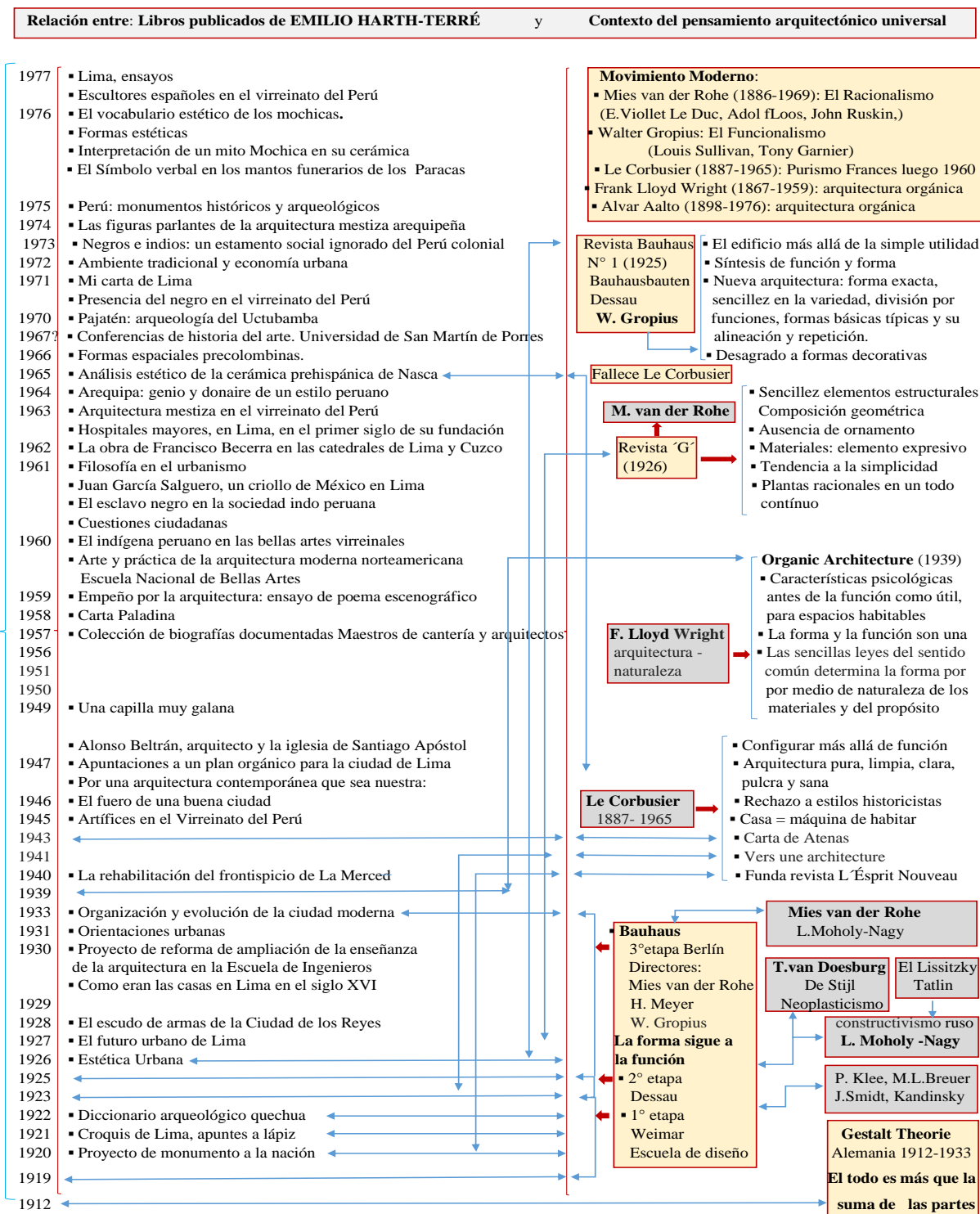
Libros publicados de Harth-Terré y el contexto histórico político internacional



Fuente: Elaboración propia.

Figura 6

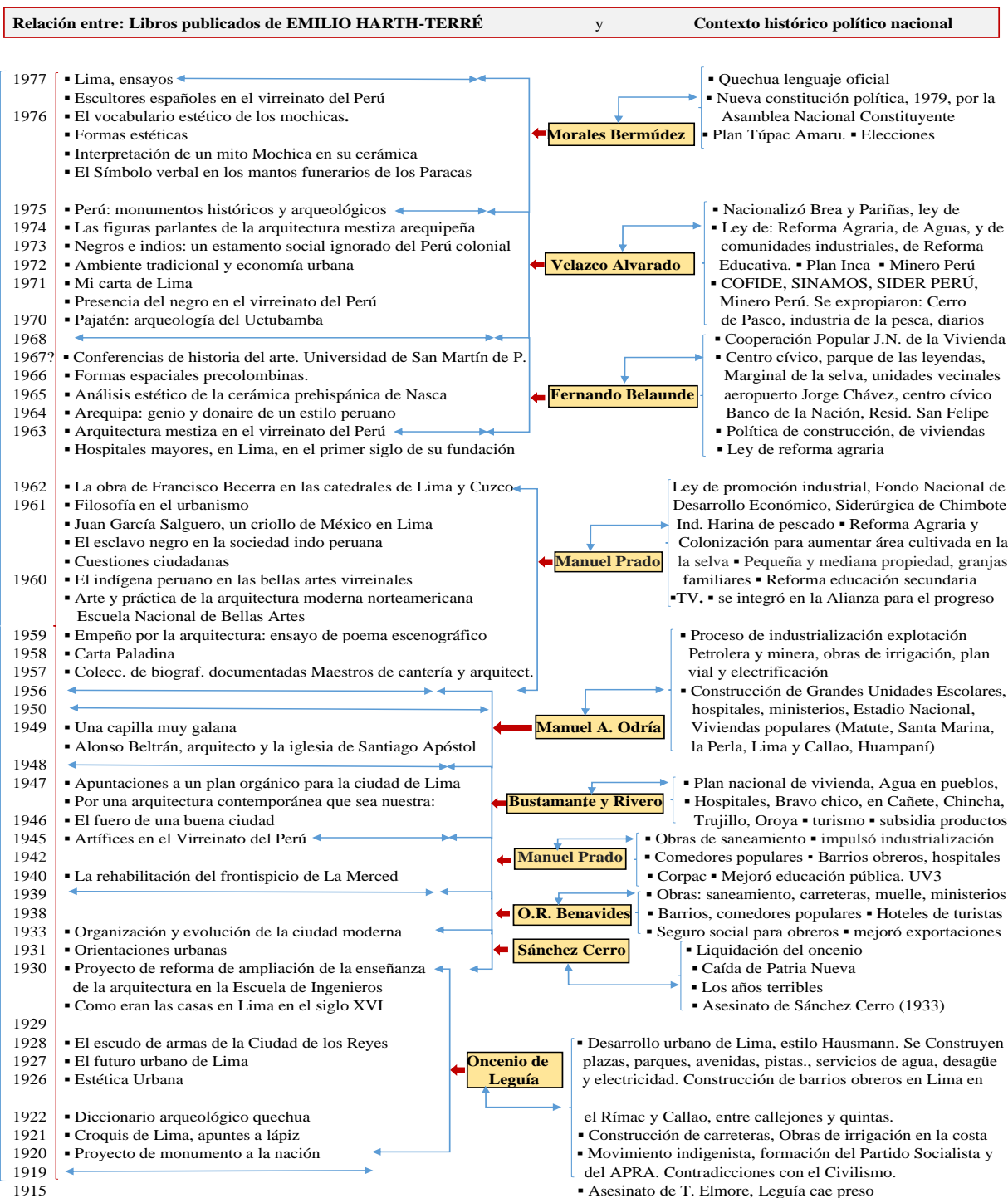
Libros publicados de Harth-Terré y el contexto del pensamiento arquitectónico universal



Fuente: Elaboración propia.

Figura 7

Libros publicados de Harth-Terré y el contexto histórico político nacional



Fuente: Elaboración propia.

Figura 9

Relación entre sus publicaciones y sus libros sobre el pensamiento americano

Relación de tiempo entre: libros publicados de EMILIO HARTH-TERRÉ y libros de su biblioteca sobre temas americanos		
1977	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lima, ensayos ▪ Escultores españoles en el virreynato del Perú 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Arquitectura Inka [Graziano Gasparini]* ▪ La carta de Macchu Picchu [U.N.F.V.]*
1976	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El vocabulario estético de los mochicas. ▪ Formas estéticas ▪ Interpretación de un mito Mochica en su cerámica ▪ El Símbolo verbal en los mantos funerarios de los Paracas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Puruchuco: investigación arquitectónica [R. Wakeham D.]*
1975	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Perú: monumentos históricos y arqueológicos 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estudio sobre política indigenista, española en Amér. [Seminar.]*
1974	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Las figuras parlantes de la arquitectura mestiza arequipeña 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fundaciones urbanas en el virreynato del Perú (S. Almenara) *
1973	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Negros e indios: un estamento social ignorado del Perú colonial 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lima, la ciudad y sus monumentos (Brnales Ballesteros) *
1972	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ambiente tradicional y economía urbana 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La historia del arte y la historia de las ideas [George Kubler]*
1971	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mi carta de Lima ▪ Presencia del negro en el virreinato del Perú 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Historia de la cultura peruana [J.A. Duthurburu] * ▪ Itinerarios de Lima [Héctor Velarde]*
1970	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pajatén: arqueología del Uctubamba 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Excavaciones de Chinchero [José Alcina Franch]* ▪ Historia del arte y de la arquitectura latinoam. [L.Castedo]*
1967?	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Conferencias de historia del arte. Universidad de San M. de P. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Perú before the incas [Edward P.Lanning]*
1966	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Formas espaciales precolombinas. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires [J.Martini]
1965	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Análisis estético de la cerámica prehispánica de Nasca 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El mundo primitivo y sus transformaciones (Robert Redfield) ▪ Manual de arqueología americana [José Alcina Franch]
1964	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Arequipa: genio y donaire de un estilo peruano 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Investigaciones en la ceja de selva de Ayacucho (D. Bonavia)*
1963	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Arquitectura mestiza en el virreinato del Perú ▪ Hospitales mayores, en Lima, en el primer siglo de su fundación 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El mundo primitivo y sus transformaciones [R. Redfield]
1962	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La obra de Francisco Becerra en las catedrales de Lima y Cuzco 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El Hombre Estética del Arte moderno contemp. (J. Fernandez)
1961	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Filosofía en el urbanismo ▪ Juan García Salguero, un criollo de México en Lima ▪ El esclavo negro en la sociedad indo peruana ▪ Cuestiones ciudadanas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La cultura Mochica [Hans Hork-Heimer] ▪ Historia de la arq. Colonial en Iberoamérica [M. Buschiazzo]*
1960	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El indígena peruano en las bellas artes virreinales ▪ Arte y práctica de la arquitectura moderna norteamericana ▪ Escuela Nacional de Bellas Artes 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Coatlicue Estética del arte indígena antiguo (Justino Fernandez) ▪ Sobre el estilo de Nazca [I. Rosselló Truel] ▪ La conquista española de América [Sverker Arnoldsson]
1959	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Empeño por la arquitectura: ensayo de poema escenográfico 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Documentos sobre arte colonial en Potosí [M. Chacón T.]*
1958	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Carta Paladina 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Historia de la arquitectura (Héctor Velarde)
1957	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Colección de biografías documentadas Maestros de cantería y arq. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Breviarios e ideas [Herbert Read]
1956		<ul style="list-style-type: none"> ▪ El gran signo formal del barroco [Victor M. Villegas]
1952		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Interpret. estética de la estatuaria megalít. Americ (J. de Oteiza)
1951		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fuentes para la historia del arte hispanoamericano [E. Marco]
1949	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Una capilla muy galana ▪ Alonso Beltrán, arquitecto y la iglesia de Santiago Apóstol en Lima 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La metrópoli campesina y la colonia urbana [E. Corbellini]* ▪ Paisaje y obra, mujer e historia: Clorinda Matto [M. Cuadros]*
1947	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Apuntaciones a un plan orgánico para la ciudad de Lima ▪ Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra ▪ El fuero de una buena ciudad 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ México eje de las antiguas arquitecturas de Amér. [C.Obregón]* ▪ Artesanos argentinos durante la ocupación hispánica [G.Furlong] ▪ Arquitectura peruana (Héctor Velarde)
1946	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Artífices en el Virreinato del Perú 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Algunas nociones de estética urbana [P. Martínez Inclán]
1945		<ul style="list-style-type: none"> ▪ La arquitectura en veinte lecciones [Héctor Velarde]
1944		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Apuntes de arquitectura colonial argentina (Ángel Guido)
1943		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Maquinismo, la vida y la arquitectura [C. Obregón]
1940	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La rehabilitación del frontispicio de La Merced 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Los Mochicas (R. Larco Hoyle)
1939		<ul style="list-style-type: none"> ▪ El oncenio de Leguía (Dora Mayer de Zulen)
1938		<ul style="list-style-type: none"> ▪ El hombre y la técnica [O. Spengler]
1935		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lo bello en el arte, estética aplicada [Alejandro Deustua]
1934		
1933	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Organización y evolución de la ciudad moderna 	
1932		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lo bello en el arte, la arquitectura [Alejandro Deustua]
1931	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Orientaciones urbanas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La machinolatric de le Corbusier (Ángel Guido)
1930	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Proyecto de reforma de ampliación de la enseñanza ENI ▪ Como eran las casas en Lima en el siglo XVI 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Prehistoria peruana [Atilio Sivirichi Tapia]*
1928	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El escudo de armas de la Ciudad de los Reyes 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Las civilizaciones pre coloniales del Perú [C. Rey de Castro]*
1927	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El futuro urbano de Lima 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Arquitectura hispano incaica a través de Wölfflin (Á. Guido)
1926	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Estética Urbana 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fundación española del Cusco y ordenanzas [H. Urteaga]*
1922	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diccionario arqueológico quechua 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Historita de los incas: Reyes del Perú [Martín de Morua]*
1921	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Croquis de Lima, apuntes a lápiz 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Aspectos estéticos cronológ. de civilizac. andinas [PH Means]
1920	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Proyecto de monumento a la nación 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Boletín de la Academia Nacional de Historia [P.Ainsworth M.] ▪ Hist. del Perú bajo la dominación de los incas [M. Cabello]

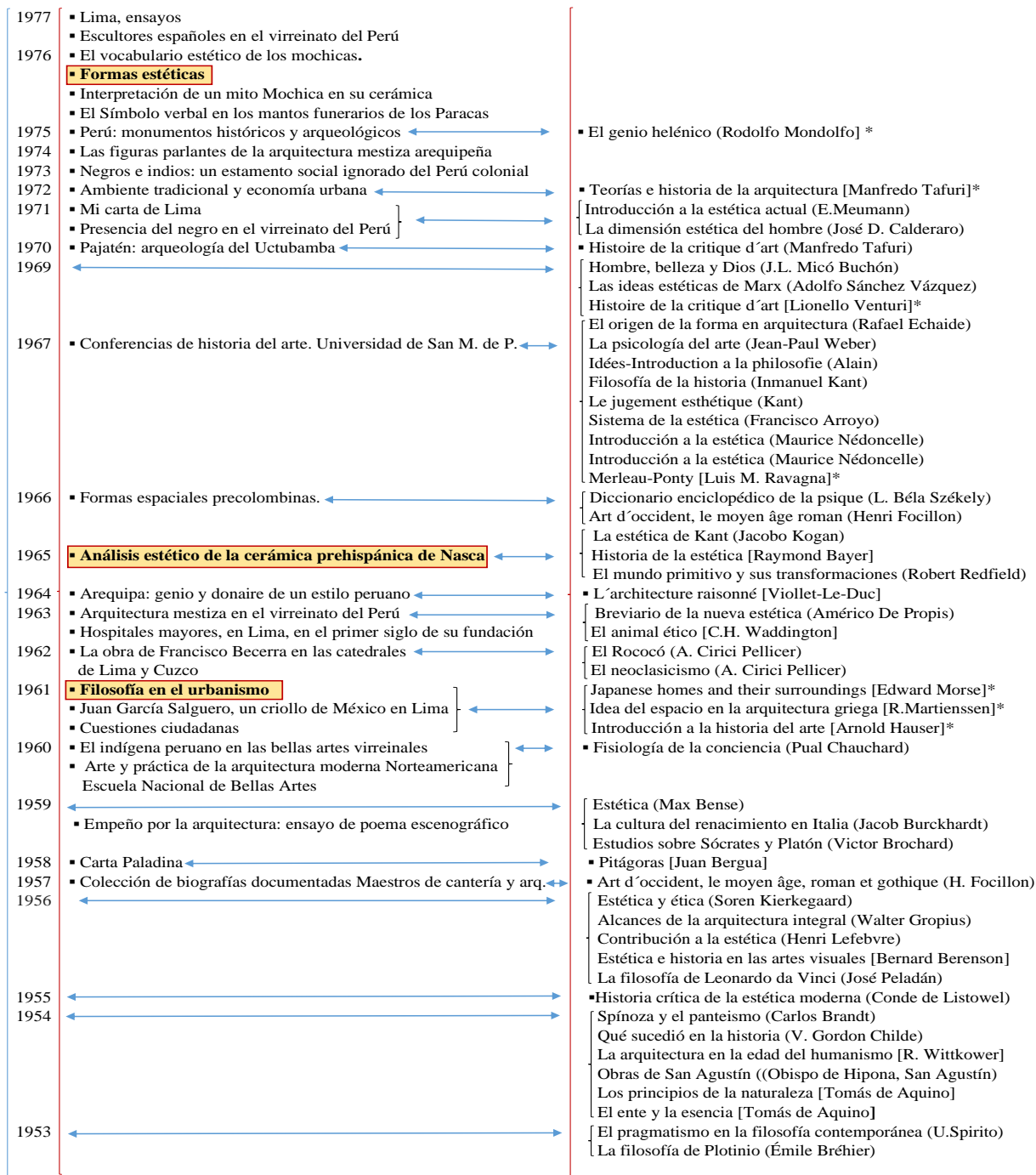
NOTA: Bibliografía: (H.T. escribió fecha), [con fecha de adquisición no marcada por H.T.]*, [Fecha de publicación]

Fuente: Elaboración propia.

Figura 10

Libros seleccionados para la investigación y sus libros sobre pensamiento universal

Relación de tiempo entre: Libros publicados de EMILIO HARTH-TERRÉ y Libros de su biblioteca sobre pensamiento universal

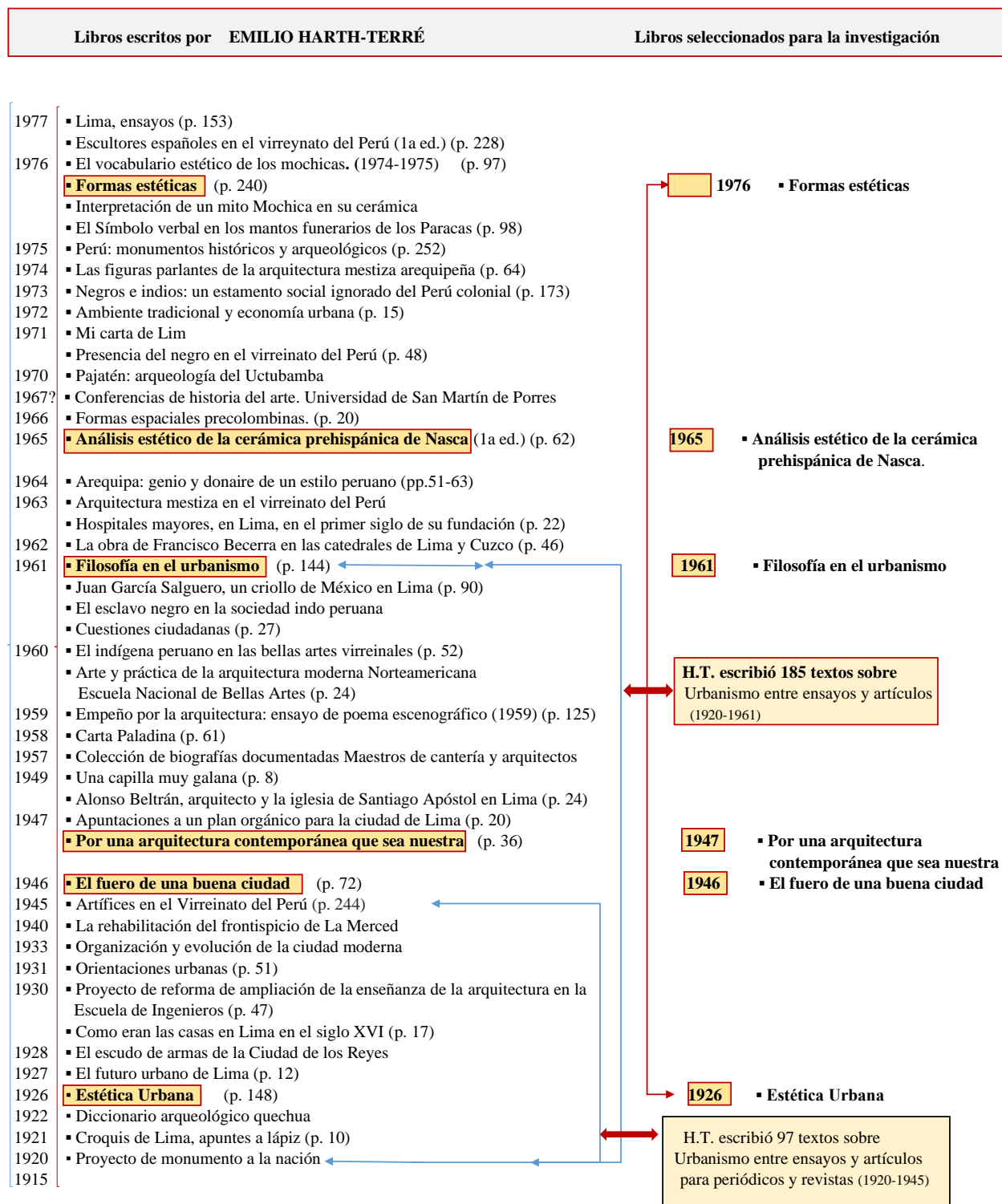


NOTA: Bibliografía: (H.T. escribió fecha), [con fecha de adquisición no marcada por H.T.]*, [Fecha de publicación]

Fuente: Elaboración propia.

Figura 11

Libros escritos por Harth-Terré y los libros seleccionados para la investigación



Fuente: Elaboración propia.

Figura 13

Contenido de los libros de Harth-Terré seleccionados

Libros de EMILIO HARTH-TERRÉ seleccionados	CONTENIDO
Formas estéticas (1976)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Es quizá la publicación más completa sobre el tema de investigación ▪ Desarrolla teorías estéticas de arquitectura ▪ Ensayos para el dictado de su cátedra de arquitectura en la UNI y UNFV ▪ Los ensayos serán editados en un libro y se publicará en 1976 ▪ Toca temas como: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Consideraciones estéticas en el espacio arquitectónico ▪ La ética en la estética arquitectónica ▪ Forma y fondo ▪ Análisis estético Inca, Mochica, Tiahuanaco, Nasca ▪ Estética en el urbanismo.
Análisis estético de la cerámica Prehispánica de Nasca (1965)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Trata sobre conceptos estéticos del arte de la cultura Nasca ▪ Conceptos estéticos que corresponden a nuestra historia ▪ Propuestas de formas simples que parten de una idea, que con técnica forman arte ▪ La regularidad, la simetría y la repetición, con ciencia y técnica, buscan la perfección formal. ▪ Las formas geométricas conducen a representaciones realistas que convergen en motivos estéticos ▪ La simplificación como capacidad intelectual.
Filosofía en el urbanismo (1961)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Escribe sobre los principios tratados en nuestra investigación en el ámbito urbano: <ul style="list-style-type: none"> ▪ La belleza y la estética en el urbanismo ▪ La utilidad y la belleza ▪ La ética y la estética en el urbanismo ▪ La libertad, la técnica, la comodidad, la seguridad y la libertad ▪ La unidad y la sencillez principios estéticos ▪ La filosofía del urbanismo ▪ El urbanismo entre las ciencias ▪ Individuo urbano y la unidad social
Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra (1947)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En los cinco capítulos de su publicación, encontramos sus teorías sobre nuestro tema <ul style="list-style-type: none"> ▪ El arte moderno es un retorno a formas primitivas: simples y sencillas para el nuevo camino. Arte Moderno: puro, simple y original ▪ Define conceptos de la simbiosis entre la fórmula constructiva y la artística: como solución de arte puro, armonía de la totalidad, equilibrio, necesidad, conveniencia y belleza. Pero también utilitario y suntuario, vivienda y adorno. ▪ Búsqueda de una arquitectura peruana con principios modernos ▪ C. Piqueras y M. Piqueras Cotoí, precursores de nuestra arquitectura.
El fuero de una buena ciudad (1946)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Los principios estéticos los vuelca al urbanismo, porque es un sistema abierto a otros ámbitos <ul style="list-style-type: none"> ▪ Las leyes deben ser sencillas, cuidando armonía y equilibrio del conjunto ▪ Proponer cosas simples, lógicas, racionales y esenciales humanas, con orden ▪ Las ciudades más sencillas y modestas pueden lograr la belleza ▪ Es fundamental la belleza, el orden y la organización en las ciudades. ▪ El principio de cada parte como un uno y su conformación en el todo ▪ Unidad reguladora de avenidas y barrios para función orgánica de la ciudad
Orientaciones urbanas (1931)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Especialmente los capítulos V, contribución a la belleza, y el VI, un programa de embellecimiento urbano <ul style="list-style-type: none"> ▪ Escribe sobre la armonía, regularidad y orden de fachadas y de alturas ▪ El orden armónico es producto del sentimiento estético de sus habitantes ▪ El orden principio de la belleza debe aplicarse en el desarrollo de la ciudad ▪ La proporción de la fachada en orden al conjunto ▪ Fomentar un arte nacional, arquitectura propia de cada región ▪ Adaptación del churrigueresco y barroco se hizo con facilidad en pueblo azteca ▪ En el pueblo inca, el plateresco y el clásico renacimiento. ▪ El colonial peruano producto de recuerdos incompletos y del aporte aborigen

▪ Estética Urbana

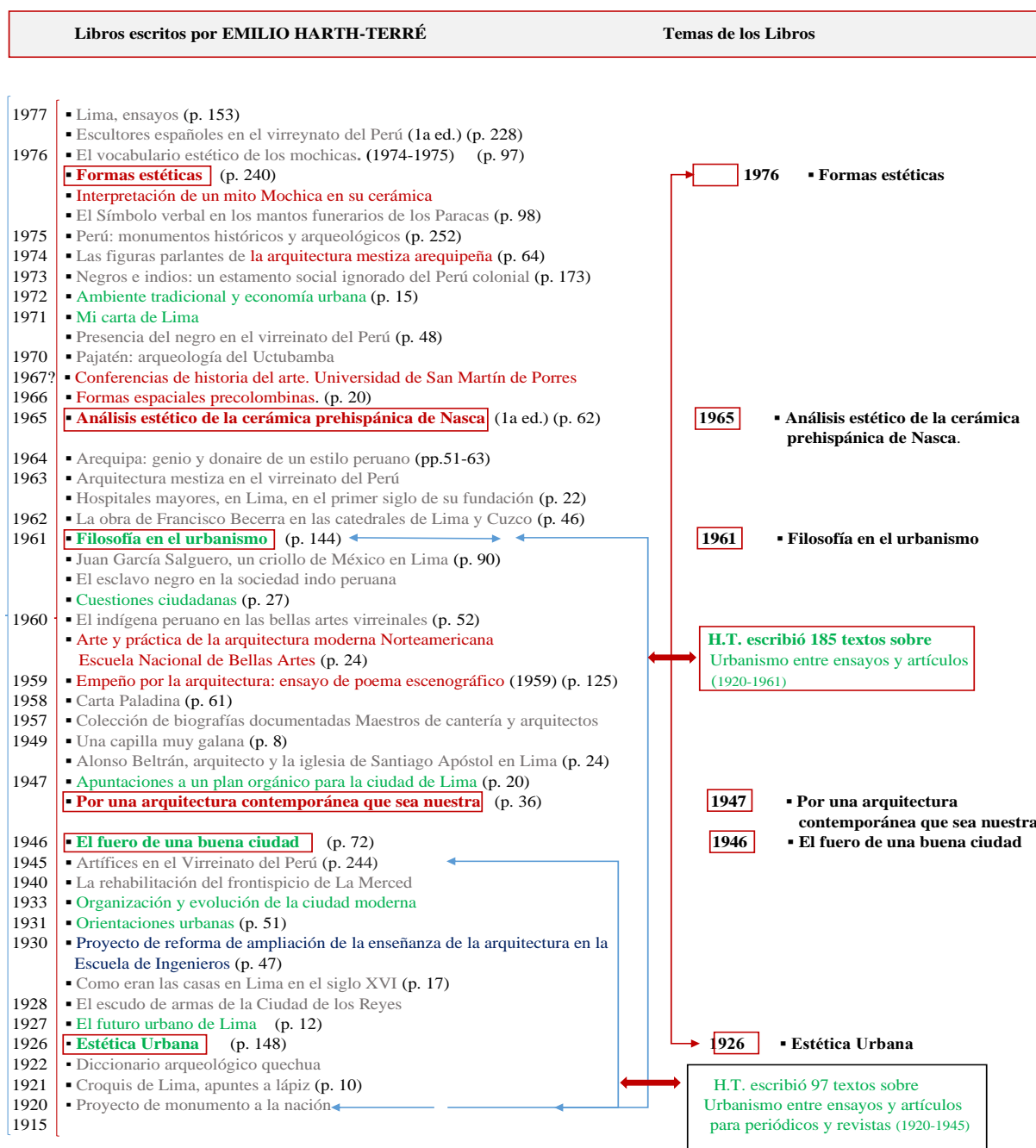
(1926)

- Su primer libro sobre la estética
 - La belleza urbana debe examinarse desde el punto de vista económico, social y estético
 - Exigencias de espacios libres, con avenidas rectas y curvas, calles en orden armónico y el pensamiento estético de sus habitantes
 - Las composiciones arquitectónicas con leyes de equilibrio.
Evitar exceso de ornamentación.
Con la simplificación se obtiene resultados admirables
 - Escribe sobre el estilo colonial peruano, virreinal y el arte incaico
 - Como Vitruvio trata sobre la importancia de la orientación, de las construcciones higiénicas, sólidas y saludables y de los materiales
 - Todo debe contribuir a la belleza urbana: la ley, el orden y la verdad
 - Trata sobre las proporciones en fachadas y en calles.
 - La naturaleza colabora en la obra con un sello de verdad y armonía

Fuente: Elaboración propia.

Figura 14

Temas de los libros seleccionados escritos por Harth-Terré



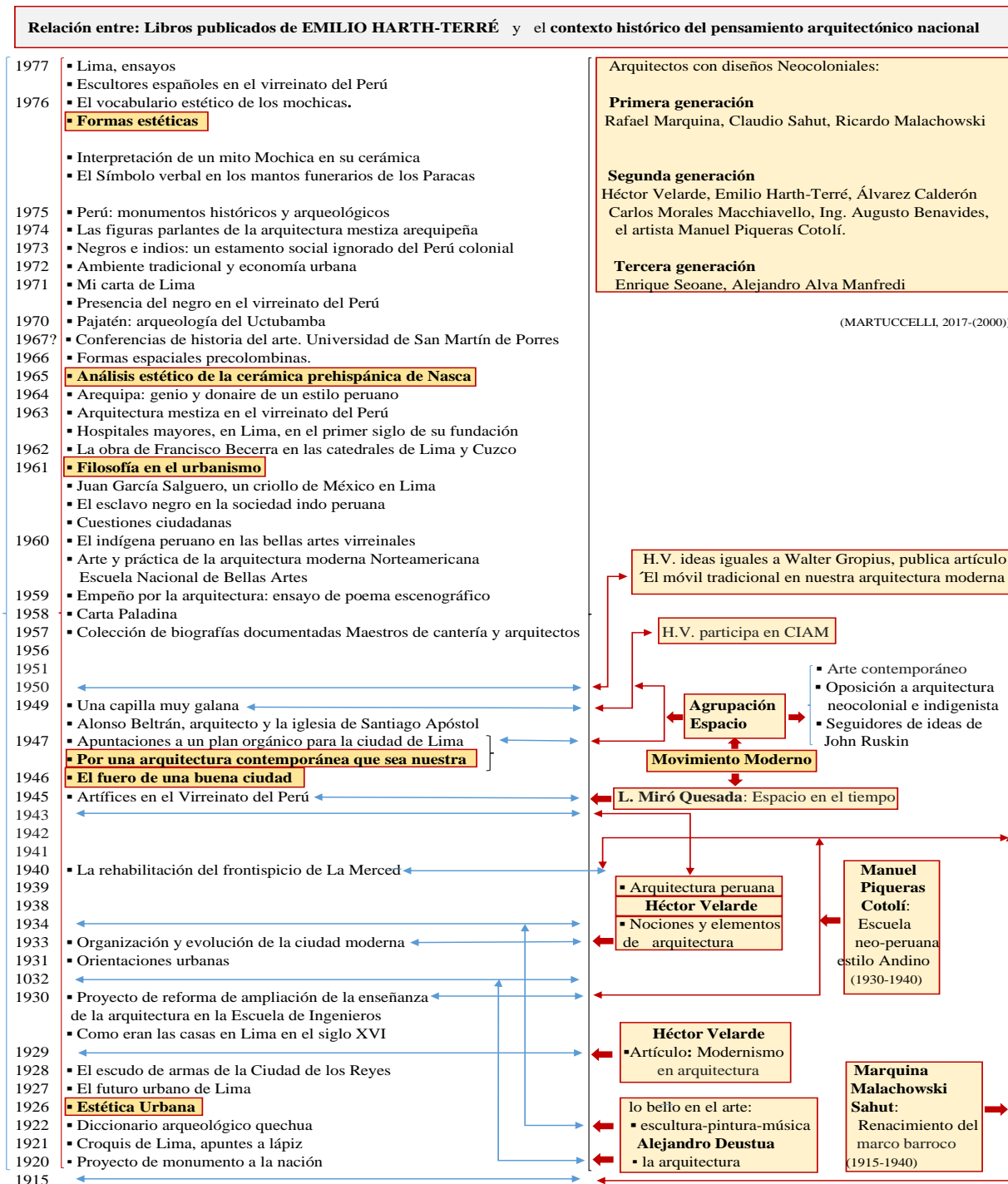
NOTA: Color según tema

Estética Urbanismo Historia Costumbres Educación

Fuente: Elaboración propia.

Figura 15

Relación entre sus publicaciones y el contexto histórico del pensamiento arquitectónico nacional



Fuente: Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, J. (2014). El método de la investigación. *International Journal of Good Conscience*, págs. 195-204. doi:ISSN 1870-557X
- ACEVEDO, A. L. (2016). *Catálogo arquitectura movimiento moderno Perú*. (F. Editorial, Ed.): Universidad de Lima . doi:ISBN: 978-9972-45-382-3
- ACUÑA, P. (2012). *Polis-Civitas*. Obtenido de <https://pavsargonauta.wordpress.com/>
- AGUSTÍN, S. (1950). *Obras de San Agustín* (Segunda edición ed., Vol. Tomo I): La Editorial Católica, S.A.
- ALAIN. (1939). *Ideas: introducción a la filosofía :Platón,Descartes,Hegel, Comte* (Paul Hartmann ed.): Union Générale d'éditions .
- ALAIN. (1952). *Veinte lecciones sobre las bellas artes*. (A. R. Guiñazú, Trad.): Emecé.
- ALICANTE, U. D. (2017). <https://glosarios.servidor-alicante.com/bioetica/categorias-eticas>.
- ALZOG, J. (1856). *Historia universal de la Iglesia* (Segunda edición ed., Vol. II). (U. A. León, Ed., & C. F. Isidoro Goschler, Trad.): Librería Religiosa.
- ARISTÓTELES. (1948). *Moral* (Cuarta edición ed.). (P. d. Azcárate, Trad.): Editora Espasa-Calpe Argentina, S.A.
- ARNHEIM, R. (2013). *Arte y percepción visual*: Alianza Editorial. doi:ISBN: 978-84-206-7874-0
- ARNHEIM, R. (2016). *El pensamiento visual*: PAIDÓS. doi:ISBN: 978-84-7509-377-2
- ARNOLD, R. F. (1945). *Cultura e ideales del Renacimiento*: Ediciones Monos.
- ARTEAGA, E. d. (1943). *La belleza ideal*: Espasa Calpe.

- BACON, F. (1946). *Ensayos sobre moral y política*: Lautaro.
- BAGBY, P. (1959). *La cultura y la historia*: Taurus.
- BALMES, J. L. (1942). *Filosofía fundamental*: Sopena.
- BALMES, J. (s.f). *Curso de filosofía elemental*: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- BAYER, R. (1961). *Historia de la estética* (Primera edición ed.). (J. Reuter, Trad.): Fondo Cultural Económica. doi:ISBN 968-16-0572-1
- BEINGOLEA, J. (2012). *Procesos activos y pasivos en la modernización de la arquitectura peruana (1895-1945)*.
- BÉLA S. L. (1966). *Diccionario enciclopédico de la Psique* (Vol. 3): Editorial Claridad S.A.
- BENAVIDES C., L. (2015).
http://oa.upm.es/40043/1/LUIS_ANTONIO_BENAVIDES_CALDERON_2.pdf. *La Revista El Arquitecto Peruano. Reseña de la Cultura Arquitectónica del Perú 1937/1977*. Madrid, España.
- BENEVOLO, L. (1963). *Historia de la arquitectura moderna*. (M. C. Fernández, Trad.): Taurus Ediciones.
- BENOIT, F. (1911). *L'Architecture: antiquité*. Librairie Renouard: H. Laurens.
- BENSE, M. (1957). *Estética*. (A. L. Bixio, Trad.): Nueva Visión.
- BERENSON, B. (1956). *Estética e historia en las artes visuales* (Primera edición : italiano (1948), Inglés (1950), español (1956) ed.). (L. C. Aragón, Trad.): Psique.
- BERG, M. (s.f). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clorinda-matto-de-turner-1852-1909-peru/>.
- BERGUA, J. (1958). *Pitágoras*: Ibéricas.
- BERNARDI, I. (2018). Tesis Doctoral.: *El Grupo 7 en la formación de la arquitectura*

- racionalista italiana (1927-1930)*. (U. P. Madrid, Ed.).
- BIRLAN, A. (1954). *La libertad: Americalee*.
- BLASCO B., M. (1980). *Cerámica Nazca: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid*.
- BONET, A. H. (2015). *Carl Justi y el arte español*. (R. C. Assens, Trad.): Centro de Estudios Europa Hispánica, CEEH.
- BONNET, H. (2017). *Platon*. Ellipses Édition Marketing S.A. doi:ISBN 9782340-018396
- BORISSAVLIEVITCH, M. (1949). *Las teorías de la arquitectura*. (M. A. Riestra, Trad.): El Ateneo.
- BOSANQUET, B. (1949). *Historia de la estética*. (J. R. Armengol, Trad.): Editorial Nova.
- BRANDT, C. (1941). *Spinoza y el panteísmo*: Sudamericana.
- BRÉHIER, E. (1953). *La filosofía de Plotinio*. (L. P. Prebisch, Trad.): Editorial Sudamericana S.A.
- BROCHARD, V. (1940). *Estudios sobre Sócrates y Platón* (Segunda edición ed.). (L. Ostrov, Trad.): Editorial Losada, S.A.
- BUNGE, M. (1960). *Ética y ciencia: Siglo XX*.
- BURCKHARDT, C. (1959). *La cultura del renacimiento en Italia* (Segunda edición ed.). (J. Ardal, Trad.: Iberia.
- BURCKHARDT, C. J. (1943). *Reflexiones sobre la historia universal* (Primera edición en español): Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Segunda edición ed.). (J. A. Férrez, Trad.) Madrid, España: Tecnos S.A. doi:ISBN : 84-309-1428-5

- BUSCHIAZZO, M. (1961). *Historia de la arquitectura colonial en iberoamérica*: Emecé.
- BUSHCIAZZO, M. J. (1945). *De la cabaña al rascacielo*: Emecé Editores.
- CALDERARO, J. D. (1961). *La dimensión estética del hombre*: Editorial Paidós.
- CANDIA B., C. (2007). *Filosofía, identidad y pensamiento político en Latinoamérica*. (C. d. Públicas, Ed.) doi:ISSN: 0717-6554
- CARRITT, E. F. (1951). *Introducción a la estética* (198 ed.). (O. G. Barreda, Trad.): Fondo de Cultura Económica.
- CASTEDO, L. (1970). *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana*: Pomaire.
- CASTRO RODRIGUEZ, S. (2012). <http://www.redalyc.org/pdf/1270/>. (R. L. Biotécnica, Ed.) *Revista Latinoamericana de Biotécnica*, 12(1), 062- 065. doi:ISSN: 1657-4702
- CATALDO S., G. (2007). El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel. (U. N. Bello, Ed.) *Revista de Humanidades*, 15-16, 99-112. doi:ISSN: 0717-0491
- CENTENO PRIETO, S. (2020). *Diccionario filosófico*.
- CHALLAYE, F. (1935). *Estética*. (B. d. Cultural, Ed., & E. H. H., Trad.): Editorial Labor S.A.
- CHAUCHARD, P. (1960). *Fisiología de la conciencia*: Paidós.
- CHESTERTON, G. K. (1948). *Santo Tomás de Aquino* (Séptima edición ed.). (P. H. Muñoz, Trad.): Editora Espasa-Calpe Argentina S.A.
- CHILDE, G. (1954). *Qué sucedió en la historia*. (E. Dukelsky, Trad.): Lautaro.
- CHIRINOS SOTO, E. (1977). *Historia de la República. 1821-Perú-1978*: Editirial Andina , S.A.
- CHOAY, F. (2009). El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad. *Scielo*, Vol. 6(Nº 12). doi:ISSN 1870-0063
- CICERÓN. (2005). *Disputaciones Tuculanas* (Vol. IV): Editorial Gredos s.a. doi:ISBN 84-249-2751-6

- COEHLO, B. (2015). Brasil, reinención de la modernidad. *Universidad Politécnica de Madrid: Tesis doctoral*, 354: Departamento de Proyectos Arquitectónicos.
- COLLOTTI, E. (1971). *Bauhaus*. (D. Fonseca, Trad.): Edizioni Dedalo.
- contacto@historiaperuana.pe. (s.f.). <https://historiaperuana.pe/periodo-independiente/republica/sociedad-siglo-xix/>. Obtenido de Sociedad del siglo XIX
- COSME M., C. (s.f.). Historia de la arquitectura colonial peruana. (<http://revistas.unife.edu.pe/index.>, Ed.) *Revista De Arquitectura*, Vol. 2(Nº 1), 175.
- CROCE, B. (1943). *Breviario de estética*. (Rojas, J. S. Trad.): Editora Espasa- Calpe.
- CROCE, B. (1991). *Essais d'esthétique*. (G. A. Tiberghien, Trad.): Gallimard. doi:ISBN 2-07-072297-X
- CRUZ BADILLO, M. (2019). https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Presentaciones/b_sahagun/2019/mcb-artistica1.pdf. (U. A. Hidalgo, Ed.)
- D'ORS, E. (1935). *Lo barroco*: Aguilar.
- D'ORS, V. (1967). *Arquitectura y humanismo*: Labor.
- DA VINCI, L. (1930). *Escritos literarios y filosóficos*. (J. C. Moreno, Trad.): Editorial Aguilar.
- DÁVILA N., G. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo. (U. P. Libertador, Ed.) *Laurus Revista de Educación*, Vol. 12, 180-205. Obtenido de ISSN: 1315-883X
- DE FEO, V. (1979). *La arquitectura en la U.R.S.S. , 1917-1936* (Alianza Editorial ed.). (D. Fonseca, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial. doi:ISBN: 84-206-7006-5
- DE LISTOWEL, C. (1954). *Historia crítica de la estética moderna*: Editorial Losada S.A.
- DEUSTUA, A. (1932). *Clásicos peruanos,Arquitectura y pensamiento II: Lo bello en el arte*:

Compañía de Impresiones y Publicidad-Fondo Editorial PUCP.

DEUSTUA, A. (1934). *Lo bello en el arte. Estética aplicada*: Universidad Mayor de San Marcos.

DODDS, E. (1960). *Los griegos y lo irracional*: Revista de Occidente.

DURAN DIEUDONE, S., CASAS, E., & MOLINA, D. (2005). Estado del arte del concepto. Teoría arquitectónica. *Revista de Arquitectura*, 7, 42-45. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125117497011>

ECHAIDE, R. (1966). *El origen de la forma en arquitectura*: Ediciones Rialp.

ECHEGOYEN, J. (s.f.). <https://www.e-torredabel.com/diccionariofilosofico/principio-aristoteles.htm>. (T. d. Ediciones, Ed.) Obtenido de Diccionario filosófico-Aristóteles.

ESCOUBAS, E. (2017). *L'Esthétique*: Ellipses Éditions Marketing S.A. doi:ISBN 9782340-017627

EVA M., V. J. (s.f.).

http://www.cervantesvirtual.com/portales/clorinda_matto_de_turner/autor_cronologia/. Obtenido de Universidad de Alicante.

FERNANDEZ A., J. (1988). *El etnocentrismo en cuanto arte y arquitectura*. (E. Anthropos, Ed.): ANTHROPOS. doi:ISBN: 84-7658-078-9

FERNANDEZ, J. (1959). *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo* (Primera edición: 1954, Segunda edición: 1959 ed.): UNAM.

FERNÁNDEZ, J. (1962). *El hombre: estética del arte moderno y contemporáneo* (Primera ed.): Instituto de investigaciones Estéticas.

FERRO, V. (2012). *Simetría, simplicidad y armonía*. (F. d. Humanas, Ed.) Obtenido de HAL Id: hal-00687295

- FLORES GALINDO, A. (1977). *Movimientos campesinos en el Perú*. (P. d. PUCP, Ed.)
Cuaderno Rural(18).
- FOCILLON, H. (1947). *Art d'occident: le moyen âge roman et gothique*: Armand Colin.
- FOCILLON, H. (1965). *Art d'occident* (2º Edición ed., Vol. Tomo 1): Armand Colin.
- FOCILLON, H. (2012). *Vies des formes*: Presses Universitaire de France. doi:ISBN: 978-2-13-061941-3
- FOUILLÉE, A. (1869). *La Philosophie de Platón* (Tomo I ed.): Librairie Philosophique de Ladrance.
- FURLONG, G. (1946). *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*: Huarpes.
- GADAMER, H. (2013). *Elogio de la teoría* (Primera edición ed.). (L. Martínez, Trad.): RBA. doi:ISBN: 978-84-9006-518-1
- GALLICA.html. (2017).
http://www.bnf.fr/es/colecciones_y_servicios/bibliotecas_digitales_gallica.html. (B. n. France, Ed.) Obtenido de http://expositions.bnf.fr/lumieres/grand/fr_3_003v.htm.
- GARCÍA BRYCE, J. (1965). *Homenaje a Le Corbusier*: Facultad de Arquitectura, UNI.
- GARCÍA PEÑA, I. ., (2018). *Materiales didácticos de historia de la filosofía antigua*: Ediciones Universidad Salamanca. doi:ISBN : 978-84-9012-946-3 (PDF)
- GAZANEO, J. (1966). *Arquitectura de la revolución industrial*: Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas.
- GEIGER, M. (1946). *Estética. Los problemas de la estética, la estética fenomenológica*. (R. L. Vogelmann-, Trad.): Argos Buenos Aires.
- GERMANN, G. (2016). *Vitruve et le vitruvianisme*. (J. Gubler, Trad.): Presses polytechniques et universitaire romandes. doi:ISBN 978-2-88915-167-7

- GIEDION, S. (1961). *Breviario di architettura*: Garzanti.
- GIRAUDOUX, J. (1971). *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*. (J. R. Capella, Trad.): Ediciones Ariel.
- GIURA, J. (1941). *Apuntes de arquitectura colonial argentina* (Biblioteca Harth-Terré, Universidad de Lima ed.): El Siglo Ilustrado.
- GOMILA, S. (1920). *El mundo a través de dos siglos. (1721-1921)*: Editorial Cervantes.
- GONZÁLEZ, F. (s.f.). <http://www.scielo.org.co/>. (R. C. Neumología, Productor, & Volumen 16 N°3) Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcneum/v16n3/v16n3a10>.
- GONZÁLEZ, L. A. (s.f.). <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LosFundamentosDeLaFilosofiaIdealistaAlemana-6520957.pdf>. (Digitalizado por Biblioteca "P. Florentino Idoate, S.J."). (S. Digitalizado por Biblioteca "P. Florentino Idoate, Ed.)
- GROPIUS, W. (1956). *Alcances de la arquitectura integral*. (L. Fabricant, Trad.): Isla.
- GUARDA, G. (1965). *Santo Tomás de Aquino y las fuentes del urbanismo*: Academia Chilena de la Historia, UCC.
- GUERRA, G. (1930). *Interpretación marxista del arte*: Smirnow.
- GUIDO, A. (1927). *Arquitectura hispanoincaica a través de Wölfflin*.
- GUIDO, A. (1930). *La machinolatrie de Le Corbusier*: Cruz del Sur.
- GUIDO, N. P. (Junio de 1998). *Arquitectura Argentina/ Protagonistas. Cuadernos de Historia IAA N°9, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 179*: Universidad de Buenos Aires.
- GUIRAUD, P. (1968). *La estilística*: Nova.
- GUTIÉRREZ POZO, A. (2012). *El concepto estricto de la estética como disciplina filosófica y*

su crítica. (U. d. Sevilla, Ed.) *Pensamiento*, Vol. 68(Nº 256), 199-224. doi:ISSN 0031-4749

HARTH-TERRÉ, E. (1926). *Estética urbana*: Casa Editorial E. Rosay.

HARTH-TERRÉ, E. (1927). *El futuro urbano de Lima* (12 ed.): Imprenta Torres Aguirre.

HARTH-TERRÉ, E. (1931). El urbanismo de Le Corbusier. *El Comercio*, pág. 3.

HARTH-TERRÉ, E. (1934). El movimiento contemporáneo de la arquitectura en Italia. 2.

HARTH-TERRÉ, E. (1945). *Artífices en el virreinato del Perú*: Torres Aguirre, S.A.

HARTH-TERRÉ, E. (1946). *Por el fuero de una buena ciudad*.

HARTH-TERRÉ, E. (1947). "Espacio- a propósito de un manifiesto de principios arquitecturales". *El Comercio*, pág. 1.

HARTH-TERRÉ, E. (1947). *Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra*.

HARTH-TERRÉ, E. (1949). Arqueología, arquitectura y urbanística. *El Comercio*, pág. 2.

HARTH-TERRÉ, E. (1952). Ideal Cartesiano para el Planeamiento., (pág. 8).

HARTH-TERRÉ, E. (1958). *Carta Palatina*: Editorial tierra y arte.

HARTH-TERRÉ, E. (1958). *Dos horas y un mural*: Francisco Ruiz del Campo.

HARTH-TERRÉ, E. (1959). *Discurso sobre la dinámica de la tradición en la arquitectura*.

HARTH-TERRÉ, E. (1959). *Empeño por la arquitectura: Ensayo de poema escenográfico*.

HARTH-TERRÉ, E. (1960). Arte y práctica de la arquitectura moderna norteamericana. *Escuela Nacional de Bellas Artes*, (pág. 24).

HARTH-TERRÉ, E. (1961). *Filosofía en el urbanismo*.

HARTH-TERRÉ, E. (1964). Machu Picchu ciudad autárquica- la arquitectura mestiza en el sur del Perú. *La Arquitectura Peruana , a través de los siglos*, 3-27 y 66-78.

HARTH-TERRÉ, E. (1964). *Técnica y arte de la cantería incaica*.

HARTH-TERRÉ, E. (1965). *ANÁLISIS ESTÉTICO de la cerámica prehispánica de NASCA:*

Tierra y Arte.

HARTH-TERRÉ, E. (1967). Conferencias de Historia del Arte., (pág. 115).

HARTH-TERRÉ, E. (1972). Ambiente tradicional y economía urbana., (pág. 15).

HARTH-TERRÉ, E. (1973). *Negros e Indios*: Juan Mejía Baca.

HARTH-TERRÉ, E. (1974). *Las figuras parlantes en la arquitectura mestiza arequipeña*:

Universitaria.

HARTH-TERRÉ, E. (1974). *Perú, monumentos históricos y arqueológicos*. (I. P. Historia, Ed.)

HARTH-TERRÉ, E. (1975). *El vocabulario estético de los Mochicas*.

HARTH-TERRÉ, E. (1976). *El símbolo oral en las figuras textiles de los mantos funerarios de*

Paracas.

HARTH-TERRÉ, E. (1976). *Formas estéticas*: Mejía Baca.

HARTH-TERRÉ, E. (2013). El respeto a la arquitectura mestiza. (O. Nuñez, Entrevistador).

HARTH-TERRÉ, E. (s.f.). La nueva casa de Pizarro. *Arquitectura peruana*, 26-29.

HARTH-TERRÉ, E. (s.f). Borrador para un "Discurso sobre la dinámica de la tradición en la arquitectura.

HARTH-TERRÉ, E. (s.f). Decálogo urbano.

HASS L., L. H. (2010). La arquitectura moderna brasileña en los años cincuenta. *SciELO, Vol.*

23(N1°), 32 - 45. doi:ISSN 1657-9763

HEGEL. (2011). *Esthétique* (Vol. II). (L. G. Française, Ed.). doi:ISBN: 978-2-253-06719-1

HEGEL. (2014). *Esthétique* (Vol. I). (L. G. Française, Ed., & C. Bénard, Trad.). doi:ISBN: 978-2-253-06718-4

HEGEL. (2018). *Esthétique*. Paris, Francia: Presses Universitaires de France. doi:ISBN: 978-2-

13-045040-5

HEGEL, G. (1946). *De lo bello y sus formas (estética)*. (M. Granell, Trad.): Espasa Calpe.

HEGEL, G. (2005). *Esthétique*. (A. P. Olivier, Trad.): Librairie Philosophique . Vrin. doi:ISBN: 2-7116-1757-2

HEIDEGGER, M. (2016). *Qu'est-ce qu'une chose?*: Gallimard.

HERNÁNDEZ S., R., FERNÁNDEZ-COLLADO, C., & BAPTISTA, P. (2006). *Metodología de la investigación*: McGraw-Hill.

HESSEN, J. (2007). *Teoría del conocimiento*. (R. Mares, Trad.): Grupo Editorial Tomo, S.A. doi:ISBN: 970-666-092-5

HONOUR, H. (2015). *El Neo-clasicismo*. Londres: Klincksiek. doi:ISBN: 978-2-252-03962-5

HORKHEIMER, H. (1961). *La cultura Mochica*: Peruano Suiza , S.A.

<https://es.wikipedia.org/>. (s.f.). https://es.wikipedia.org/wiki/Emilio_Harth_Terre.

HUISMAN, D. (1992). *La estética* (11 Edición (1992) ed.). (I. U. Francia, Ed., & E. d. Piérola, Trad.). doi:ISBN 2 13 044177 7

HULME, T. (1949). *Ensayos sobre filosofía y arte*: Argos.

HUME. (2000). *Essais esthétiques*. (R. Bouveresse, Trad.): GF Flammarion. doi:ISBN: 978-2-0807-1096-3

IMAGINARIO, A. (s.f.). <https://www.culturagenial.com/es/muralismo-mexicano-importancia/>.

JAEGER, W. (1967). *Los ideales de la cultura griega* (Vol. Libro tercero). (J. Xiral, Trad.): Fondo de cultura económica México.

JANET, P. (1861). *Estudios sobre la dialéctica en Platón y en Hegel*: Librería filosófica de Ladrange. Obtenido de <http://gallica.bnf.fr/>.

JIMÉNEZ M., L. M. (2015). *Arquitectos latinoamericanos en l' École des Beaux Arts de Paris*

- en el siglo XIX. *Revista de Arquitectura*. doi:DOI :<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.7>
- JIMENEZ, M. (1997). *Qué es la estética?*: Ediciones Gallimard.
- JORDÁN de URRÍES, J. (1936). *Estudios sobre teoría de las artes*: Bosch.
- KANT. (2016). *Connaître en citations*: Ellipses. doi:ISBN: 9782340-014916
- KANT, E. (1997). *Leçons d'éthique*. (L. Langlois, Trad.): Librairie Générale française.
doi:ISBN: 978-2-253- 06728-3
- KANT, I. (1964). *Filosofía de la historia*. (E. Estiú, Trad.): Editorial Nova.
- KANT, I. (1966). *Le jugement esthétique*. (F. Khodoss, Trad.): Presses Universitaires de France.
- KIERKEGAARD, S. (1955). *Estética y ética en la formación de la personalidad*. (A. Marot, Trad.): Nova.
- KOGAN, (1965). *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*. (J. Kogan, Ed.): Eudeba.
- KRIEGER, P. (2003). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). (S. mx, Ed.)
Scielo(Número 84), 179-188. Obtenido de
<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v26n84/v26n84a9.pdf>
- KRUFT, H. (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura*. (P. D. Ojeda, Trad.): Alianza
Editorial S.A. doi:ISBN: 84-206-7095-2 (T.1)
- KUBLER, G. (1972). *La historia del arte y la historia de las ideas*. (U.N.M.S.M., Ed.): Museo
de Arte.
- LALO, C. (1948). *Notions d'esthétiques* (Tercera edición ed.). Recuperado el 936 111.85 L19
(HT)
- LARCO HOYLE, R. (1940). *Los mochicas* (Vol. Tomo I): La Crónica.
- LARROYO, F. (1966). *Sistema de la estética* (Primera ed.): Editorial Porrúa, S.A.

- LEFEBVRE, H. (1956). *Contribución a la estética*: Ediciones Procyon.
- LEMCKE, C. (1945). *Estética*. (M. d. Unamuno, Trad.): Biblioteca Nueva.
- LISTOWEL, W. (1954). *Historia crítica de la estética moderna*: Losada.
- LO CELSO, A. (1943). *Euritmia arquitectónica*: Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba.
- LOPERA E., J. R. (2010). El método analítico como método natural. (E.-M. U. Italia, Ed.) *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Vol. 25(Nº 1), 28. doi:ISSN: 1578-6730
- LOZOYA, J. D. (2013). Estudios recientes sobre arte hispánico. *Cuadernos Hispanoamericanos*(Edición digital). (B. americana., Ed.) Alicante, España. Obtenido de URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv42h1>
- LUDEÑA U., W. (2002): Poder, centro y centralidad. *Eure*, XXVIII(83), 45-65.
- LUDEÑA URQUIZO, W. (2001). *Arquitectura, repensando a Vitruvio y la tradición occidental* (Primera edición ed.): Universidad Nacional de Ingeniería , FAUA. doi:ISBN: 9972-794-03-2
- LUDEÑA URQUIZO, W. (2014). *Clásicos peruanos. Arquitectura y pensamiento*: Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. doi:ISBN: 978-612-4206-06-1
- LUDEÑA, W. (1997). *Ideas y arquitectura*: Servicios Editoriales Múltiples SA.
- MANSUR, J. (2011). Belleza y formación en el pensamiento de Platón - UCS. *Dialnet.uniroja*, 2011. doi:ISSN 0103-1457, Vol. 16, Nº. 1, 2011
- MARCO DORTA, E. (1951). *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano* (Primera edición ed., Vol. Tomo I): Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- MARCO DORTA, E. (1960). *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano: estudios y*

- documentos* (Vol. II): Escuela de Estudios Hispano-Americanos .
- MARCONE, M. (1992). El Perú y la inmigración europea en la segunda mitad del siglo XIX. (P. U. Perú, Ed.) *Histórica*, Vol. XVI(Nº 1), 63-88.
- MARRADI, A. A. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*: Emecé Editores S.A. Obtenido de ISBN 978-950-04-2868-2
- MARTINEZ INCLÁN, P. (1946). *Algunas nociones de estética urbana*: Impr. P. Fernandez y Cia.
- MARTINI, J. X. (1966). *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires: 1800-1900*: Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas.
- MARTUCCELLI, E. (2006). Buscando la huaca. Utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú. *ur(b)es revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, 3, pp. 203-232. doi:ISSN: 1727-7000
- MARTUCCELLI, E. (2017). *Arquitectura para una ciudad fragmentada*: Universitaria. doi:ISBN 978-612-4234-71-2
- MATOS HUAMÁN, J. (2014). *Fuente imagen*:
<https://pavsargonauta.wordpress.com/2014/04/29/1417/>.
- MATOS MAR, J. (1990). *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*.
- MAYA, E. (2014). *Métodos y técnicas de investigación*. (F. d. Arquitectura, Ed.): Universidad Nacional Autónoma de México. Obtenido de ISBN: 978-97032-5432-3
- MAYER DE ZULEN, D. (s.f.). *El Oncenio de Leguía (primera parte)* (Vols. Original deteriorado y dado de baja (25-09-2001)).
- MAYER DE ZULEN, D. (s.f.). *El Oncenio de Leguía (segunda parte)*: Original deteriorado y dado de baja (25-09-2001).

- MEANS, P. (1920). *Aspectos estéticos cronológicos de las civilizaciones andinas*: Boletín de la Academia Nacional de Historia.
- MERLEAU-PONTY, M. (2016). *Phénoménologie de la perception*: Gallimard. doi:ISBN: 978-2-07-029337-7
- MEUMANN, E. (1946). *Introducción a la estética actual*. (J. J. Azara, Trad.): Espasa-Calpe Argentina.
- MEUMANN, E. (1947). *Sistema de estética*. (F. Vela, Trad.): Espasa-Calpe Argentina S.A.
- MICO B., J. (1969). *Hombre, belleza y Dios*. (J. G. Carrasco, Ed.): Studium.
- MILLÁN O., G. (2016). Sobre la distinción entre ética y moral. (U. Instituto de Investigaciones Filosóficas, Ed.) *Scielo*(Isonomía N° 45). Obtenido de ISSN 1405-0218
- MIRÓ QUESADA, L. (2014). *Espacio en el tiempo*. (F. Editorial, Ed.): Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. doi:ISBN: 978-612-4206-10-8
- MONCADA, J. (2014). Mímesis en Platón y Adorno. (Eidos, Ed.) *Scielo*(N° 20). doi:ISSN 1692-8857
- MONDOLFO, R. (1956). *El genio helénico*: Columba.
- MONTANER, J. M. (2002). *La modernidad superada*: Editorial Gustavo Gili, S.A. doi:ISBN : 84-252-1696-6
- MUNRO, T. (1962). *La forma en las artes* (Vol. Capítulo IV). (R. Eiberman, Trad.): Ediciones 3.
- NÉDONCELLE, M. (1966). *Introducción a la estética*. (B. S. Arancibia, Trad.): Troquel.
- NOHL, H. (1958). *Introducción a la ética*: Fondo de Cultura Económica.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1998). *Intenciones en arquitectura*: Editorial Gustavo Gili, SL. doi:ISBN: 978-84-252-1750-0

NUÑEZ PAULINO, J. C. (2013). <https://es.scribd.com/doc/169674803/1-CATEGORIAS-ARQUITECTONICAS-copia>.

OBREGÓN S., C. (1939). *El maquinismo, la vida y la arquitectura*: Universitaria.

ORREGO P., J. (s.f.). <http://blog.pucp.edu.pe/>. Obtenido de jorrego@pucp.edu.pe.

ORTIZ MILLÁN, G. (2016). Sobre la distinción entre ética y moral. (U. Instituto de Investigaciones Filosóficas, Ed.) *Scielo*(N° 45), 113-139. doi:ISSN 1405-0218

OTIEZA, J. d. (1952). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*: Cultura Hispánica.

PATER, W. (1944). *El renacimiento*. (E. P. Peña, Trad.): Inter Americana.

PAYÁ, E. (2012). La arquitectura moderna. *Scielo - Revista chilena de infectología*, Vol. 29(N° 4). doi:<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-10182012000400013>

PEDALÁN, J. (1945). *La filosofía de Leonardo da Vinci*. (M. A. Barrenechea, Trad.): Araujo.

PELLICER, C. (1943). *El barroquismo*: Amaltea.

PELLICER, C. (1948). *El neoclasicismo*: Editorial Seix Barral.

PELLICER, C. (1948). *El rococó*: Editorial Seix Barral.

PÉREZ PORTO, J. (s.f.). <https://www.poemas-del-alma.com/blog/biografias/narciso-arestegui>.

PÉREZ, B. (2020). file:///C:/Users/user/Downloads/1816-Texto del artículo. 6331-1-10-20160407.pdf, 345 a 352.

PIÑON GAYTÁN, F. (2013). El problema ético en la filosofía de Kant. (UAM, Ed.) *Scielo*(N° 39). doi: ISSN 0188-7742

PIOVANI, J. N. (2017). Los Estudios Comparativos: algunas notas históricas, epistemológicas y metodológicas. *Scielo*, 42(3), 821-840. Obtenido de Versión impresa ISSN 0100-3143 versión On-line ISSN 2175-6236

- PLATÓN. (1946). *La república o el Estado*: Espasa Calpe.
- PLATÓN. (1947). *Diálogos*. (J. Garriga, Trad.): Editorial Ibérica S.A.
- PLATÓN. (2016). *La République*. (G. Leroux, Trad.): GF Flammarion. doi:ISBN: 978-2-0813-8669-3
- PLEJANOV, J. (1936). *El arte y la vida social*: Letras.
- PLINIO C. S., C. (1954). *Lettres: livres I a V*: Garnier.
- PLOTINIO. (1950). *El alma, la belleza y la contemplación*: Espasa-Calpe.
- PORPORATTO, M. (2015). <https://quesignificado.com/pensamiento-filosofico/>.
- PRIETO CASTELLANOS, B. (2017). El uso de los métodos deductivo e inductivo. *Revista Javeriana*, Vol. 18(Nº 46), 27. doi:DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cc18-46.umdi>
- PROPIS, A. d. (1960). *Breviario de la nueva estética*: Assandri.
- PUCP. (2011). <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2011/04/14/barrios-obreros-y-vivienda-popular-en-lima/>.
- PUIG GRAU, A. (1962). *Síntesis de los estilos arquitectónicos*: Editorial CEAC.
- RAFOLS, J. F. (1926). *Arquitectura del renacimiento italiano*: Seix Barral.
- RAFOLS, J. F. (1929). *Arquitectura del renacimiento español*: Seix Barral.
- RAFOLS, J. F. (1940). *Historia del arte*: Sopena.
- RAVAGNAN, M. (1967). *Merleau-Ponty*: Centro Editor de América Latina.
- READ, H. (1957). *Imagen e idea*: Fondo de Cultura Económica.
- REDFIEL, R. (1963). *El mundo pimitivo y sus transformaciones* (1963- (1953) ed.). (F. G. Aramburo, Trad.): Fondo de Cultura Económica.
- REYNOLDS, E. E. (1959). *Santo Tomás Moro*: RIALP.
- RODRIGUEZ COBOS, L. (s.f.). <http://rodriguez.cobos.free.fr/espanol/casa2.htm>.

- RODRIGUEZ JIMENEZ, A. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *Revista Escuela de Administración de Negocios*(N° 82), 1-26. doi:DOI: <https://doi.org/10.21158/01208160.n82.2017.1647>
- ROSSELLO TRUEL, L. (1960). *Sobre el estilo de Nazca*: P.L. Villanueva.
- RUSSELL, B. (1917). *Misticismo y lógica* (ESPA PDF, (11-05-2015) ed.). (E. d. r1.2), Ed., & S. Jordán, Trad.)
- RUSSELL, B. (1946). *Historia de la Filosofía Occidental*. (E. d. (18-02-2014), Ed., & J. G. Dorta, Trad.)
- SÁNCHEZ VASQUEZ, A. (1965). *Las ideas estéticas de Marx* (I ed.): Ediciones Era, S.A.,
- SANTANA, A. (2007). La Revolución Mexicana y su repercusión en América Latina. *Scielo*(Latinoamérica 44), 103- 125.
- SANTAYANA, G. (1999). *El sentido de la belleza* (William C. Holzberger , Herman J. Saatkamp ed.). (C. G. Trevijano, Trad.): Editorial Tecnos ,S.A. doi:ISBN: 84-309-3299-2
- SCHOPENHAUER, A. (2016). *Esthétique et métaphysique*. (A. Dietrich, Trad.): Librairie Générale Française. doi:ISBN: 978-2-253-06729-0
- SCHOPENHAUER, A. (2017). *Le fondement de la morale*. (A. Burdeau, Trad.): Librairie Générale Française. doi:ISBN: 978-2-253-05809-0
- SCHURÉ, E. (1945). *Los profetas del Renacimiento*. (M. J. Bordier, Trad.): Editorial Futuro.
- SEGRE, R. (1983). *América Latina en su arquitectura* (Quinta edición ed.). (UNESCO, Ed.): Siglo Veintiuno Editores S.A. Obtenido de ISBN 968-23-0273-0
- SILENZI, M. (2009). El juicio estético sobre lo bello: Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky. *Scielo 20 años*, 6. (C. 2019-10-04, Recopilador): Andamios (online). Obtenido de ISSN 1870- 0063

- SOURIAU, E. (1929). *L'avenir de l'esthétique*: Felix Alcan.
- SPANGEMBERG, P. (2008). Comentarios Bibliográficos. (E. d. Copista, Ed.) *SciELO: Revista latinoamericana de filosofía*, XXXIV(N° 1), 169-171.
- SPENGLER, O. (1935). *El hombre y la técnica*: Cultura.
- SPINOZA, B. (1965). *Éthique* (Vol. III). (G. Flammarion, Ed., & C. Appuhn, Trad.). doi:ISBN: 978-2-0807-0057-5
- SPINOZA, B. (1954). *La ética*. (R. Caillois, Trad.): Gallimard. doi:ISBN 978-2-07-032829-1
- SPINOZA, B. (2017). *La estética*: Éditions Gallimard. doi:ISBN 978-2-07-032829-1
- SPIRITO, U. (1945). *El pragmatismo en la filosofía contemporánea*: Losada.
- TAFURI, M. (1972). *Teorías e historia de la arquitectura*. (M. C. Janeras, Trad.): Laia.
- TAINÉ, H. (1922). *Filosofía del arte* (Vol. I). (A. Cebrián, Trad.): Talleres Calpe.
- TAKAHASHI, A. (2006). El hechizo de Pitágoras. *Ideas y Valores* (N° 131), 97-111. doi:ISSN 0120-0062
- TAKAHASHI, A. (2006). Ideas y Valores. *SciELO*, V. 54 (N° 131).
- TALON-HUGON, C. (2017). *La estética*: Presses Universitaires de France. doi:ISBN 978-2-13-062115-7
- TAURO, A. (1945). *Bibliografía de Emilio Harth-terré (1920-1945)*.
- TAYLOR, A. (1946). *El platonismo y su influencia* (Vol. 2). (L. Farré, Trad.): Editorial Nova.
- TEOFRASTO. (1947). *Caracteres morales*: Espasa-Calpe.
- TOMÁS de AQUINO, S. (1954). *De los principios de la naturaleza*: Aguilar.
- TOMÁS de AQUINO, S. (1954). *El ente y la esencia*: Aguilar.
- TOMMERBAKK, M. (1967). *La mimesis como una imitación creadora*.
- TRATTNER, E. R. (1945). *Arquitectos de las ideas*: Losada.

- TROTTEIN, S. (2000). *L'esthétique naît-elle au XVIII siècle?*: Presses Universitaires de France.
doi:ISBN: 2 13 050867 7
- VALDEARCOS, E. (2007). *Arquitectura y urbanismo en los siglos XIX y XX*. doi:ISSN:1139-6237
- VASCONCELOS, J. (1952). *Filosofía estética*: Espasa Calpe S.A.
- VELARDE, H. (1932). *Yo quiero ser filósofo*: Torres Aguirre.
- VELARDE, H. (1940). *El circo de Pitágoras*: Cia. de Impresiones y Publicidad.
- VELARDE, H. (1944). *La arquitectura en veinte lecciones*: Editorial Pan América.
- VELARDE, H. (1946). *Arquitectura peruana.*: Fondo Cultural Económica.
- VELARDE, H. (1956). *Historia de la arquitectura*: Fondo de Cultura Económica.
- VENTURI, L. (1969). *Histoire de la critique*. (J. Bertrand, Trad.): Arts et Metiers Graphiques.
- VICTOR, B. (1945- (1940)). *Estudios sobre Sócrates y Platón* (Segunda edición ed.). (L. Ostrov, Trad.): Editorial Losada S.A.
- VILL. EGAS, V. M. (1956). *El gran signo formal del barroco*: Universitria.
- VILLAMONTE D., G. (2013). *Arquitectura y representación ideológica en Lima del siglo XX*.
- VINCI, L. d. (1930). *Escritos literarios y filosóficos*: Aguilar.
- VIOLLET-LE-DUC, E.-E. (1964). *L'architecture raisonnée* (Biblioteca Harth-Terré, Universidad de Lima ed.): Hermann.
- VITRUVIO POLIÓN, M. (1787). *Los diez libros de arquitectura*. (J. O. Sanz, Trad.): Imprenta Real.
- WADDINGTON, C. (1963). *El animal ético*. (M. A. Marino, Trad.): Eudeba.
- WAISMAN, M. (1988). *EL interior de la historia*: Escala.
- WEBDIANOIA. (2015). <http://www.webdianoia.com/glosario/>. (Webdianoia) Obtenido de

<http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=124>.

WEBER, J. P. (1966). *La psicología del arte*: Paidós.

WEISBACH, W. (1942). *El barroco: arte de la contrarreforma*. (E. L. Ferrari, Trad.): Espasa-Calpe, S.A.

wikipedia.org/wiki/. (2020). https://es.wikipedia.org/wiki/Emilio_Harth_Terré.

Wikipedia, F. (2020). https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_mexicano.

WINCKELMANN, J. (1964). *Lo bello en el arte*: Ediciones Nueva Visión.

WINCKELMANN, J. (2005). *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (La Pochothèque ed.): Librería general de Francia. doi:ISBN: 2-253-13127-X

WINCKELMANN, J. (2011). *Historia del arte de la antigüedad*. (J. C. Mielke, Trad.): Ediciones Akal ,S.A. doi:ISBN: 978-84-460-3061-4

WINCKELMANN, J. (s.f.). *Lo bello en el arte*: Nueva Visión.

WITTKOWER, R. (1958). *La arquitectura en la edad del humanismo*: Nueva Visión.

WÖLFFLIN, H. (1924). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. (D. p. Gasset, Ed., & J. M. Villa, Trad.): Biblioteca de ideas del siglo XX.