

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PANKALÍA, ARMONÍA Y
TRASCENDENTALIDAD: EL PROBLEMA
DE LA BELLEZA EN EL PENSAMIENTO
FILOSÓFICO DEL OCCIDENTE
MEDIEVAL

TRABAJO DE FIN DE GRADO
GRADO EN FILOSOFÍA

AUTOR: ÁNGEL MARTÍNEZ ORTEGA
DIRECTOR: SIXTO JOSÉ CASTRO RODRÍGUEZ

Num amamus aliquid nisi pulchrum?

—San Agustín, *Confesiones*, IV, 13.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: LA BELLEZA QUE NOS UNE	1
CAPÍTULO PRIMERO: «DE ATENAS A ROMA; DE ROMA A JERUSALÉN»	7
I.1.- UN NUEVO HORIZONTE.....	7
I.2.- LOS <i>ALTER PARENS</i> DE LA BELLEZA MEDIEVAL.....	9
I.2.1.- LAS SAGRADAS ESCRITURAS.....	9
I.2.2.- LA ESTÉTICA CLÁSICA	11
CAPÍTULO SEGUNDO: <i>SYMBOLON, LUX AETERNA, PARTIUM CONGRUENTIA</i>	16
II.1.- ENTRE DOS MUNDOS.....	16
II.1.1.- BELLEZA Y SENSIBILIDAD	16
II.1.2.- EL «CONFLICTO DE LAS ESTÉTICAS».....	18
II.2.- LAS TEORÍAS DE LA BELLEZA	21
II.2.1.- NÚMERO Y PROPORCIÓN	23
II.2.1.1.- BELLEZA MÚSICAL Y PSICOLOGÍA ESTÉTICA.....	24
II.2.1.2.- LA ESCUELA DE CHARTRES Y EL «TIMEO»	27
II.2.2.- ESTÉTICA Y METAFÍSICA: LA BELLEZA COMO LUZ, SÍMBOLO Y ALEGORÍA	29
II.2.2.1.- DE LA ÓPTICA Y EL COLOR AL «DIOS COMO LUZ»	30
II.2.2.2.- LA METAFÍSICA DE LA LUZ: ROBERTO GROSSETESTE.....	32
II.2.2.3.- LA PANSEMIOSIS METAFÍSICA: LO BELLO COMO SÍMBOLO Y ALEGORÍA.....	34
CAPÍTULO TERCERO: «PULCHRUM, VERUM, BONUM»	38
III.1.- EN BUSCA DEL TRASCENDENTAL PERDIDO.....	38
III.1.1.- ¿QUÉ ES UN TRASCENDENTAL?	40
III.1.2.- EL SIGLO XIII	41
III.2.- SANTO TOMÁS DE AQUINO	44
CONCLUSIÓN	52
BIBLIOGRAFÍA	55

INTRODUCCIÓN

LA BELLEZA QUE NOS UNE

La presente *Introducción* pretende justificar con indulgencia la magnitud de su propuesta. Y no por querer «revelarse» como un novísimo programa o aproximación —no quitar el *velum* de un secreto hasta entonces ignoto, y tampoco velar intensa y sesudamente como un celoso guardián: ni revelar ni repetir—sino, todo lo contrario, descender directamente al *piedemonte* de la obra —del *oficio* o la *τέχνη*—, del pensamiento, de la obra del pensamiento y del pensamiento de la obra. Pues al final el pretendido estudioso de la filosofía no puede hacer otra cosa que eso: trabajar con el retal de obras de un pensamiento *epocal* que nunca admite cosas dadas sino, como mucho, algunos retazos fruto de la continua formación cultural e histórica a la que siempre ha de volver si no quiere extraviarse continuamente —y he aquí lo que quizá sí pretenda revelar: el incidir en el *re*; el «ir hacia atrás» a recoger los frutos sembrados y observar que otros fueron cultivados y que ahora viéndolos ya crecidos, en estas interesantes épocas, ignoramos con asiduidad de dónde vinieron o de qué mano fueron esparcidas sus semillas—.

Ahora bien, el hecho de poseer la intención de caminar por estos barrizales del pensamiento, implica necesariamente desatarse de la *peia* de la justificación, a través de cuatro elementos: del *qué* se habla, de *por qué*, en *qué lugar o tiempo* y de *qué* manera. Y es que, además, es de *iure* en todo trabajo o ensayo hacerlo, porque quien no magnetiza su brújula antes de emprender el camino corre el grave riesgo de perderse entre senderos que nunca quiso tomar, o de abrir entre hierbajos nuevas zonas que son imprudentes por improductivas, o como nos advierte el Aquinate: *Quia parvus error in principio magnus est in fine*¹. Así que, acerquémonos a tal justificación bajo esos elementos, que sirvan como puntos cardinales de nuestra presente investigación.

¿De *qué* hablamos cuando mentamos a *la belleza*? ¿Acaso de una mera adjetivación que añadimos a la cosa cuando ésta nos place, nos agrada, sublima o maravilla? ¿Acaso ello mismo es un objeto de admiración que sacia nuestra sed de sabiduría, nos conmueve con su bondad o nos atrae por su pureza y perfección? ¿O son ambas caracterizaciones —o ninguna de ellas— las que queremos mentar, o *pensar* que al mentarlas nos referimos a tal realidad —independientemente de su existencia o inexistencia—? Sentimiento provocado, contemplación ontológica, captación de armonías sensibles o formas inteligibles; todos ellos son *eo ipso* modos diferentes, pasarelas siempre abiertas histórica y culturalmente hacia aquello que hemos tenido a bien en determinar como «do bello». Y es que la belleza «se dice de muchas maneras»: aquí, parece ser, que más que tratar con un objeto, se nos presenta un *espectro ontológico* que recorre con soltura —y, por qué no, también algo de desvergüenza— los espacios sensibles e inteligibles, inmanentes y trascendentes, de la razón y del sentimiento... Todos estos aspectos citados no aparecen y desaparecen selectivamente en

¹ En *De ente et essentia* [trad. al cast. de Eudaldo Forment, Pamplona: EUNSA, 2002, p. 269]: «Porque un pequeño error al principio es al final grande [...]». Sto. Tomás realiza aquí una perifrasis del «Filósofo» peripatético, cfr. *De celo et Mundo*, 1, 5, A 271b 8-13: «Así como una pequeña desviación de la verdad, si se avanza, se convierte en diez mil veces mayor, lo que al principio es pequeño termina por hacerse enorme».

diferentes épocas, sino que, de manera conjunta, se sitúan o establecen en una parte más definida del espectro citado, incidiendo en la importancia más inmanente, *formativa* o sensible, o trascendente, *sustancial* e inteligible según el caso.

Si nos acercamos, intencionadamente, a uno de los «momentos» de este espectro imaginado, podemos encontrar un *ideal* de lo bello que es ejemplar de la Antigüedad de la Grecia clásica. Dice el poeta Teognis en unos conocidos versos:

Musas y Gracias, hijas de Zeus, vosotras que un día en las bodas de Cadmo cantasteis la bella canción:
«lo que es bello es amado; lo que no es bello no es amado». Y se difundió en labios divinos².

Lo que traducimos aquí toscamente como «bello» es, literalmente, τὸ καλόν: lo que gusta, suscita admiración y atrae a la mirada³. Sin embargo, τὸ καλόν no es sólo lo que place a determinados focos sensibles, sino que corresponde a un correcto; un arreglo del objeto en virtud de su forma y a la instanciación de dicho objeto en un κόσμος totalmente configurado de un sentido del que es expresión: la belleza del cosmos en el objeto, el objeto de la belleza en el κόσμος. Por lo demás, el firmamento de la belleza clásica queda apuntalado por una *técnica* (τέχνη) que imprime un orden buscado: es un *arte* —que incluye tanto la escultura de un Praxíteles, como el verso de una Safo, o la mesa barnizada de un vulgar carpintero— que sin poder poseer todavía un estatuto unitario se configura como un *alter parens* del ideal de lo bello en el mundo arcaico griego. El objeto bello lo es en virtud de la posibilidad de captación por parte del sujeto de una forma que, no obstante, responde a caracteres constitutivos, organizativos, morales o trascendentales y no meramente perceptivos. Aquí, de forma evidente, ya vemos *in nuce* la semilla de posteriores concepciones en el espíritu griego, sobre todo aquellas de raigambre ya estrictamente filosófica. Si intentamos *objetivar* esta visión de la belleza, haciendo hincapié en los elementos racionales y trascendentales del κόσμος y desconfiando del elemento sensible o, por lo menos de su autonomía onto-lógica, podríamos concluir que «lo bello» tiene en sí una existencia autónoma o semiautónoma desde la que hace «resplandecer» su forma en los distintos objetos que ahora nosotros tendremos que captar de un modo intuitivo o intelectual. Estas líneas de pensamiento podrían, bajo ciertas especificaciones — como, por ejemplo, acerca de si dicha apreciación es de carácter *lógico* u *ontológico*— ser asimiladas tanto al pensamiento platónico y neoplatónico como al aristotélico. Y es que, *mutatis mutandis*, ambas concepciones expresan la consideración de que la belleza es una propiedad trascendental de la realidad o del «ser» al que se encuentra ligado: es armonía y proporción de partes (*belleza sensible u orgánica*), pero a la vez, es esplendor ontológico (*belleza espiritual e ideal*)⁴.

No resulta, pues, extraña la afirmación que Platón expresa en un pasaje de su diálogo *Filebo* y que exprime filosóficamente unas intuiciones continuamente presentes en el espíritu griego:

Si, pues, no podemos captar o alcanzar el bien bajo una sola característica, entendámoslo bajo tres: la belleza, la proporción y la verdad, y digamos que gracias a su acción [...] tenemos derecho a explicar las cualidades de la mezcla y declarar que [...] la mezcla es buena.⁵

² TEOGNIS, *Elegías*, I, vv. 17-18.

³ *Storia della Bellezza*, Milán: Bompiani, 2004 [ed. al cast.: *Historia de la belleza*, trad. de María Pons Irazazábal, 1ª ed., Barcelona: Random House, 2004 (2ª ed., 2013), p. 34.

⁴ Ídem.

⁵ PLATÓN, *Filebo*, 65a.

Esta es, como iremos viendo más adelante, una afirmación fundamental cuyo sentido y problemática peregrinará el pensamiento y reflexión posterior sobre de la idea de lo bello: de su dilucidación –incluso para acabar negándola– puede decirse sin exagerar que pende uno de los hilos que sostienen la historia del pensamiento estético de Occidente. De momento no es menester decir nada más al respecto sino consolidar una imagen metafórica: el sujeto clásico es un *montañero metafísico* que deambula, a veces a tientas, otras con algo más de orientación, por los senderos de la montaña del *κόσμος*, para intentar, aunque sea fugazmente y por un breve instante, vislumbrar el Ser/ Bien, que es la cima –culmen y conformación de la montaña– en uno de cuyos aristas se sitúa la ansiada Belleza.

Realicemos un salto y situémonos en otro de esos «momentos» del espectro: la Modernidad. Siguiendo con la metáfora, lo que podemos observar es que la montaña citada ahora se ha convertido en un *cerro* o una meseta, en la cual, la cumbre ha sido desplazada y en cuyo alto se sitúa ahora el *sujeto cognoscente*. Este horizonte racionalista y deísta, el cual no es menester explicar en este preciso momento, propiciará que el individuo tome la «vida del *κόσμος*» bajo sus propias manos. La verdad, el bien o la naturaleza quedan sometidas a un sujeto –*razonante*, pero también *sentiente*– que pasa a obtener los privilegios que antes fueron otorgados a principios trascendentales ideales o divinos. La belleza, en este sentido, pasa a ser una parcela más de estudio de una realidad *eurítmica* que debe adaptarse a las exigencias subjetivas del sujeto que accede a ella: nace, pues la *estética*, como una disciplina filosófica autónoma y diferenciada: *scientia cognitionis sensitivae*. Y también, desde este momento, surgirá un anclaje de la belleza al objeto del «Arte» –de las *bellas artes*–, anclaje problemático, ante el que los filósofos y artistas pronto darán debida cuenta: el «objeto del Arte», es por un lado, *intuitivamente*, una substancia que «está ahí» a la manera, como expresaban los filósofos modernos alemanes, de un *Naturseyn*: un ser natural. Pero no podemos olvidarnos de su expresa *artefactualidad*, su «estar hecho por el sujeto», con todo lo que ello conlleva, como así nos lo recuerda Hegel:

Pero la verdad de esa figura inmediata y de esa negatividad sin figura, de ese *aquende* y de este *allende*, es la figura concreta nacida del espíritu, en la cual la inmediatez natural sólo existe como objeto del pensamiento, liberada por su contingencia y transfigurada por aquél, hasta hacerse de tal modo expresión suya [...]⁶

Es la figura de la belleza, apariencia sensible de la idea, el fruto de la inmersión del pensamiento en el nivel de lo intuitivo o del objeto sensible. Lo que urge en este momento es determinar las posibilidades y cometidos del sujeto, de su razón, sensibilidad, sentimiento e imaginación para percibir o concebir *lo bello* en su especificidad de sentido más puramente estético. En qué se concrete el *quid* de esa especificidad es otro asunto, que pronto devendrá en toda una *odisea filosófica*. Una travesía que, más que acabar en ninguna *Ítaca* posible, se verá enfangada entre la «Escila y Caribdis» de la pugna objetivo-idealista y subjetivo-sentimentalista.

La belleza: ¿Es lo agradable de los sentidos/espíritu? ¿Una proyección sentimental? ¿Un instinto ontológico de nuestro ser? ¿Un carácter formal deducido de las condiciones generales de nuestro pensamiento? ¿O quizá la belleza debería, dejando de lado los

⁶ HEGEL, G. W. F.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid: Alianza, 1997, A, §556.

subjetivismos, volver a adquirir una preponderancia objetiva, trascendente e ideal? Podría decirse que el abandono por parte del pensamiento y las vanguardias contemporáneas hacia todo el ideario de la belleza —y de toda conexión necesaria de ésta con el objeto artístico— se sustenta en el fracaso y suspensión resolutive de este debate moderno, es decir, un rechazo hacia las posibles vías de dilucidación y reflexión que se abren en este periodo, junto con una crisis de todo proyecto sustentado en la metafísica: en la búsqueda de la esencia de la belleza o en el rechazo a una conexión de ésta con el «Arte» y la «Naturaleza».

Las propuestas contemporáneas en el ámbito de la estética, la filosofía del arte y la ontología son numerosas: a favor, en contra y sumidas en la total indiferencia y escepticismo respecto al tema de la belleza. Sin embargo, la tarea a la que aspira el presente trabajo no es la desarrollar dichas nuevas perspectivas, sino sostener que una comprensión fundamental del devenir histórico del problema no puede obviar ciertas perspectivas o momentos que son decididamente fundamentales para poder establecer una rica discusión y disertación acerca del tema que nos precede. Y es que nos hemos desenvuelto en teorías representativas de nuestro «espectro» imaginado que sólo expresan facetas reducidas de una problemática siempre más amplia que suele quedar continuamente reducida a caracteres dicotomizantes y excluyentes. ¿Es posible que exista un «momento» de ese espectro, histórico y ontológico, que haya sido capaz de abrazar en su seno a la vez los diferentes aspectos fragmentarios de la belleza que hemos ido exponiendo y haber sido capaz de vivir resolutivamente —y reflexivamente— con la problemática que origina tal tensión? Yo considero que sí existe tal momento en el pensamiento de la historia del Occidente europeo: La Edad Media. Con ello no quiero dar a entender que la respuesta se halle «allí», cual grial esperando a ser encontrado, sino que acudir al universo medieval y a sus debates y tensiones dialécticas puede ser enteramente enriquecedor, de cara, no ha resucitar propuestas, sino a que dichas propuestas nos animen a reflexionar problemas contemporáneos.

Reconozco abiertamente que todo aquél que se propone tratar este período, en los diferentes niveles del pensamiento, corre el grave riesgo de incurrir en torpezas y ambigüedades de toda índole: porque intenta englobar en su seno una cronología realmente dilatada de nuestra historia, y porque el múltiple desarrollo del pensamiento bajo distintos autores y sistemas no puede dejarse reducir tan fácilmente en puñado de apartados y conceptos. Además, en la cultura y pensamiento medieval no puede hablarse, con estricta propiedad, de una disciplina como la estética, que nacería propiamente siglos más tarde, así como tampoco de un sistema o sistemas estéticos, una filosofía del arte, o una ontología de la forma artística que se desarrolle explícita y sistemáticamente por ninguno de los autores considerados.

A esto respondo: en ningún momento pretendo naturalizar *categorías historiográficas* que están al servicio de los teóricos e historiadores, y que tienen como único objetivo clarificar, clasificar y ordenar los procesos a los que es preciso que atendamos. Un correcto discernimiento debe ser capaz de transitar entre una dialéctica didáctica y espacio-temporal de procesos globales-locales con otra de cambios súbitos-graduales. Por otro lado, si hablamos aquí de una *estética* medieval, siglos antes de que el propio Baumgarten la bautizara con dicho nombre, es en el mismo sentido que podemos utilizar legítimamente la palabra *ontología* a la hora de hablar de ciertos pasajes de la obra y pensamiento de Aristóteles, siglos antes de que Wolff decidiera denominar con dicho concepto lo que él considero una disciplina definida. No es mi intención partir de una teoría estética o punto de vista filosófico

determinado para ir a verificar al pensamiento medieval su correcta o incorrecta adecuación, sino acudir a los textos medievales que traten de filosofía, teología, retórica, mística e incluso de aspectos descriptivos de la vida cotidiana y mundana en donde puedan extrapolarse ideas y pensamientos subyacentes que a día de hoy denominaríamos, sin duda alguna, como propios de la disciplina estética, la filosofía e incluso (aunque siempre atentos y queriendo evitar anacronismos) sobre la ontología del arte⁷. Así que, si bien, quizá no pueda hablarse con rigor de una *estética medieval*, si puede mencionarse legítimamente un *pensamiento estético medieval* en el que cuestiones como la relatividad del gusto estético, la experiencia sensible en sus juicios, lo bello y la obra de arte son tematizados y problematizados filosóficamente⁸.

Lo que tampoco espero es, como ya he apuntado, mostrar de manera original y novedosa cómo ciertas perspectivas o sistematizaciones medievales podrían dar «una Gran Respuesta» a las preguntas que nos hemos hecho en la presente introducción acerca de la belleza. Este trabajo no versará sobre ello, ni atesora tal intención. Es fácil vislumbrar que hubo un momento en la historia de nuestro pensamiento en el que coincidieron simultáneamente *in toto* las perspectivas clásicas acerca de la belleza, que fueron asimiladas, e *in nuce* las perspectivas y conflictos modernos sobre aquella, que empezaron a germinar. Y que acercarse a este punto sometido a la dialéctica de una inflexión/continuidad en la consideración de la belleza, lo bello y su objeto, puede arrojar luz y claridad sobre problemáticas contemporáneas. Pero tampoco pretendo, sin embargo, que el presente trabajo constituya un catálogo condensado de perspectivas que en su abrumadora multiplicidad se puedan presentar sinérgica o eclécticamente. La propuesta invita a problematizar *filosóficamente* la belleza y sostiene que tal problemática tiene uno de sus focos más fructíferos en el pensamiento del occidente medieval, precisamente, en la discusión fundamental acerca del estatuto trascendental de la belleza que vertebró toda su problematización filosófica posterior.

El sujeto medieval se configura como un individuo que vive en y convive con una continua tensión existencial: Dios y el hombre, el cuerpo y el alma, la razón y la fe, la violencia y la paz. Su mundo es caótico porque expresa a cada paso un desgarramiento físico y espiritual. Pero, sin embargo, es totalmente capaz de sobrellevar una contradicción que concibe como consustancial a la propia existencia del hombre y del mundo. Para el sujeto medieval, vivir con o sin belleza marca una diferencia fundamental entre vivir en un mundo con sentido y significado, o encontrarse arrojado a la arbitrariedad, el egoísmo o la inseguridad de la finitud y la desintegración, la enfermedad y la muerte.

Por eso precisamente considero que el tratamiento de la belleza por parte de los medievales es tan fructífero como indispensable: porque, ante la subjetividad del placer o de la proyección sentimental de la belleza, ellos también admiten la realidad objetiva de lo bello; y frente al valor trascendental y divino son capaces de sostener que, si bien la belleza tiene una realidad en sí, se deja modificar por las condiciones particulares de nuestra captación. La dialéctica tensional entre la naturaleza trascendental-predicamental de la belleza convive y es reflexionada y sintetizada en el pensamiento de los filósofos y teólogos medievales.

En fin, y para concluir esta *excusatio non petita*: no es extraño que los estudios medievales –históricos, filosóficos y estéticos entre otros– estén teniendo una especial relevancia y

⁷ PRADIER S., A.: *La luz en la estética medieval*, Universidad de Salamanca: Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia; Área de Estética y Teoría de las Artes, 2006, p. 2.

⁸ Ídem.

desarrollo en el sector académico durante la última centuria: obviando la enorme distancia temporal y cosmovisiva entre los sujetos posmodernos —o como quiéraseles llamar— y medievales lo que les une es algo fundamental: frente a un intento de parcelación y delimitación exhaustiva de la realidad propio de la Modernidad, ellos viven en un mundo poliédrico y contradictorio, en continua transformación y tensión, en donde la racionalidad y la espiritualidad, la objetividad y la subjetividad, forman múltiples caras de un mundo calidoscópico y fragmentado y en el que, sin embargo, el sujeto puede, y todavía se atreve, a mirar con el poder de su razón por ese *speculum et in aenigmatē*⁹. ■

⁹ 1 Co, 13:12.

CAPÍTULO PRIMERO

«DE ATENAS A ROMA; DE ROMA A JERUSALÉN»

LOS AVATARES DE LA BELEZA MEDIEVAL

Κύριος αὐτός ἔκτισεν αὐτήν καὶ εἶδε καὶ ἐξηρίθμησεν αὐτήν.

— Eclesiástico, 1:9.

[...] τις οὖν ὁμοίότης τοῖς τῆδε πρὸς τὰ ἐκεῖ καλά; [...] πῶς δὲ καλά κάκεινα καὶ ταῦτα; μετοχῆ εἶδους φαιμέν ταῦτα.

— Plotino, *Enéadas*, I, 6, 2.

Quod sericum, quae regum purpura, quae pictura textricum potest floribus comparari? [...] oculorum magis quam sermonis iudicium est.

— San Jerónimo, *In Evang Mattaei*, 1, 6.

I.1- UN NUEVO HORIZONTE

En la *Retórica*¹ de Alcuino de York (c. 736-805), se puede encontrar un estimable fragmento en forma de diálogo en el que el propio autor mantiene una interesante conversación con el emperador Carlomagno, la cual gira en torno a una cuestión principal: la posible existencia de valores espirituales *buenos y bellos* en sí mismos. Alcuino no sólo sostiene que tales valores existen sino que además fueron ya descubiertos en la naturaleza humana, antes de la llegada de Cristo, por los antiguos filósofos paganos —*Has intellexerunt in natura humana et summo studio coluerunt*—. Lo que el coetáneo cristiano debe hacer es elevar y perfeccionar los tesoros que los antiguos filósofos y poetas pusieron a su disposición. Una exhortación que, como pone en boca de Carlomagno el propio Alcuino, es apreciada por su brevedad y simplicidad, pero que implica una tarea ardua y dificultosa: *Quam breve auditu est, tam factu difficile et arduum!*². Empero, el propio maestro responde ante tal observación con una aseveración tan pedagógica como significativa:

Quid facilius est quam amare *species pulchras* [...] Haecine amare facile est animae, quae velut volatilis umbra recedunt, et Deum non amare, qui est *aeterna pulchritudo*, aeterna dulcedo [...] indeficiens felicitas? [...] enim huius mundi amor [...] quod enim illo anima quaerit non invenit [...] haec infima pulchritudo transit et recedit, vel

¿Hay cosa más fácil que amar las bellas formas [...] [...] ¿No es fácil al alma amar estos bienes que pasan como sombras? ¿Y cómo será difícil amar a Dios que es la belleza, la dulzura [...] y la felicidad para siempre? El amor de este mundo [...] el alma no encuentra en él la felicidad

¹ HALM, C. (ed.): *Rethores latini minores*, Leipzig: Teubner, 1863 [cit. en BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. I, Madrid: Gredos, 1958, p. 207-210.]

² Ídem., p. 550 [cit. en Ídem. p. 208].

amantem deserit vel ab amante deseritur. Teneat igitur
anima ordinem.

eterna que busca, siendo toda belleza terrestre pasajera [...] Que ame con orden: [...] que prefiera lo más alto.³

Hay expresada en estas palabras una concepción que se instancia en un horizonte estético imbuido de fe cristiana y que sin embargo rezuma y desborda un humanismo anhelante y agradecido con épocas precedentes. Alcuino expresa la convicción⁴ de que existe una sensibilidad estética asociada al amor del «Bien», al instinto de felicidad y al ansia de eternidad. Una sensibilidad que, por otro lado, es doble, como lo es la misma belleza: a la «bella forma» (*pulchra species*) acompaña el placer sensible de nuestros sentidos, pero la «belleza de Dios» (*aeterna pulchritudo*) es la fuente de la felicidad eterna del alma. Y no es que debamos negarle todo estatuto a las bellezas sensibles —ni a las virtudes naturales, ni a las ciencias profanas!— sino que su valor lo encuentra precisamente aquel alma que es capaz de amar la Belleza divina en la medida que ésta constituye el orden y primacía de todas las demás cosas: apreciando la belleza sensible en la medida en que ésta se integra en la «Belleza de Dios⁵». En las palabras de Alcuino encontramos ya un incipiente *humanismo cristiano*, de raíz agustiniana, que se deleita en apreciar la belleza sensible, la literatura antigua o la filosofía profana, pero siempre a través de una regla esencial: el amor de la plena y eterna belleza de Dios.

Alcuino de York, quien es quizá uno de los máximos exponentes de la primera gran eclosión de la cultura del occidente medieval, es capaz de advertir una continuidad y herencia respecto al mundo «paganos». La revelación divina se presenta para él como el cumplimiento de todo cuanto la razón humana ya había descubierto⁶ —como dice Pablo a los sabios de Atenas: «Yo vengo a anunciaros lo que veneráis sin conocer⁷»—, y la religión cristiana como *vera religio*, es decir, completitud de una verdad que había sido indagada durante siglos; ansia de un primer principio cuya naturaleza y obrar habían sido finalmente descubiertos. De esta manera el cristianismo aceptaba —y fundamentaba— la responsabilidad de toda la historia de la humanidad anterior. Todos sus males y, por supuesto, todos sus beneficios. Ésta es una tesis que ya expresaron los primeros Padres de la Iglesia en sus escritos. El caso paradigmático es el de Justino: ὅσα οὖν παρὰ πᾶσι καλῶς εἴρηται ἡμῶν χριστιανῶν ἐστιν⁸. Encontramos formulada ya en el siglo II, y en términos definitivos, la eterna regla de un humanismo cristiano⁹, que siglos después llegaría hasta la misma Escuela Palatina de Aquisgrán, capital del imperio Carolingio, donde Alcuino impartió su docencia.

¿Cómo determinar el influjo que la revelación cristiana produjo en la historia de Occidente? Responder a esta pregunta quizá no sea del todo posible, ya que la formación de un *horizonte* cristiano se produjo a través de una génesis gradual y progresiva en la que numerosos sujetos, educados en la *paideia* tradicional, se vieron obligados a convivir con una profunda tensión entre la necesidad de proteger su nueva fe (cristiana) y conservar su antigua cultura (greco-romana)¹⁰. Tal tensión se saldó —afortunadamente— con una *armonización*: la

³ HALM, C., op. cit., p. 550 [cit. en Ídem. p. 209].

⁴ Sigo aquí a BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. I...op. cit., pp. 209-210.

⁵ En esto Alcuino sigue fielmente a San Agustín en su *De animae ratione*, cap. I.

⁶ En las siguientes líneas en las que abordo el concepto de «horizonte medieval» tomo las reflexiones de YARZA, I.: *Introducción a la estética*, Navarra: EUNSA, 2004, p. 52-53.

⁷ *Hcb*, 17: 23.

⁸ JUSTINO, *IIª Apología pro christianis*, cap. XIII [en MIGNE, J. P.: *Patrologia s. Gr.*, 6, cols. 465-66, cap. XIII (en adelante P. G.)]: «Cuanto de bueno está dicho en todo ellos nos pertenece a nosotros los cristianos».

⁹ GILSON, É.: *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid: Rialp Ediciones, 1981, p. 33.

¹⁰ YARZA, I.: *Introducción a la estética*...op. cit., p. 55.

teología cristiana se vio ante la doble necesidad de desarrollar una autocomprensión universalista que a la vez pudiese dar cuenta de su especificidad histórica, para lo cual acudió, en parte, a las categorías filosóficas y al pensamiento clásico heredado.

El *horizonte estético* es un haz de este gran sol histórico del cristianismo medieval. Un anverso que muestra, a través del peculiar tratamiento de sus cuestiones, la idiosincrasia artística y filosófica de esta época. La reflexión estética y las variaciones conceptuales en el modo de concebir la belleza no pudieron sino ir profundamente ligadas a una tradición clásica, considerada como *pagana*, a la que se vinculó la teología y pensamiento judeo-cristiano en torno a dos grandes temas¹¹: (α) la reflexión clásica en torno a la belleza del $\kappa\acute{o}\sigma\mu\omicron\varsigma$, ahora entendido bajo la perspectiva de la creación divina y (β) la «Belleza» en cuanto plenitud arquetípica, atributo divino y forma superesencial/transcendente: *supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo*.

La extrema complejidad y rica confluencia de las visiones y reflexiones que se enmarcaron en el modelo de la belleza medieval, así como sus problemas y cosmovisiones requieren, ante todo, para empezar, una aproximación *genética*: que vaya a lo $\gamma\epsilon\nu\nu\eta\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$, a «lo que origina o genera», para que en su posterior devenir seamos capaces de discernir por qué se aborda el problema desde una idiosincrática perspectiva; por qué empleando ciertas categorías y no otras. Para entender el *alma mater* de esta belleza medieval y su problemática filosófica, deberemos entonces dejarnos guiar por los *alter parens* de la que surge; por aquellas *Weltanschauungen* que la cristiandad medieval, más tarde o más pronto, acogió en su seno, asimiló y desarrolló para dar cuenta de muchas cuestiones, entre una de ellas, la de la belleza.

1.2- LOS ALTER PARENS DE LA BELLEZA MEDIEVAL

1.2.1.- LAS SAGRADAS ESCRITURAS

Durante la mayor parte de la época medieval existió la asunción académica de que *tres* eran las «artes liberales» que debían de dedicarse al estudio de las palabras, aisladas o inscritas dentro de un discurso; el *trivium*: gramática, lógica y retórica. Y detrás del aparente *otium liberale*, de la ociosidad exigida que parecía dar razón a tal sustantivación se escondió siempre un motivo más profundo, que algunos pensadores, como Adelardo de Bath (c. 1080- c. 1150) intentaron hacer emerger a la conciencia coetánea: con «liberal» no se alude tanto a la *libertas* como prerrogativa jurídica o política del sujeto ocioso, como a la *contemplatio*: son artes liberales, porque «liberan al hombre» de una estrechez material y posibilitan una elevación del espíritu¹².

Ahora bien: antes de «ser expresada», la palabra debe ser concebida por el pensamiento. Es decir, la palabra debe plegarse exactamente al movimiento de la conciencia que a su vez la expresa: *congruentia*¹³. Y esto no sólo en lo que a un principio formal –adecuación de expresión y contenido– queda referido, sino que es representativo de un orden *ontológico*: al resplandor pasivo de la creación va necesariamente unida una «irradiación» ($\acute{\alpha}\pi\alpha\upsilon\gamma\alpha\sigma\mu\alpha$) de

¹¹ ÍDEM, p. 56.

¹² FUMAGALLI, M., BROCCHERI, B.: *L' estetica medievale*, Bologna: il Mulino, 2012 [ed. al cast: *La estética medieval*, trad. de Juan Antonio Méndez, Madrid: Antonio Machado S. L., 2012] p. 69.

¹³ Dice Alberico de Monte Cassino (c. s. XI-1108): «Est congruus et appositus cuiuslibet rei tractatus ad ipsam rem comode applicatus.» [cit. en BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II...op. cit., p. 17].

Dios, que se expresa como voluntad de revelarse a sí mismo. Voluntad que se hace efectiva a través de la palabra¹⁴.

La belleza, por supuesto, no escapa a dicho marco. La experiencia estética es la *visio* de la unidad de una suprema concreción: la de la forma individual y la máxima universalidad que le transfiere su significado (o sentido) en un *kairós*, un acontecimiento espacio-temporal en el que lo divino se acerca y es revelado al ser humano¹⁵. Y ese «*kairós* plasmado» no es otra cosa para el «hombre medieval» que las Sagradas Escrituras. La belleza está obligada a habitar en las palabras y en «la Palabra»¹⁶. Por eso, la concepción estética, al igual que toda la ideología cristiana que subyace tras ella, debe emanar, en primera y principal instancia, de *la Biblia*.

En la visión medieval predomina, una dimensión de la realidad vertical y objetiva; «dispuesta» y acabada, perfecta y bella tal como ha sido realizada. Al sujeto medieval le atañe comprender y aprender a mirar, apreciar y descifrar una belleza que ya está presente en un universo rebosante de sentido¹⁷. Él no necesita infundirle ninguna propiedad: sólo responder ante una realidad que le supera *física, histórica y ontológicamente*. El *ars* humano (en el que se incluye la reflexión filosófica) y, de manera eminente, la naturaleza, no son sino ámbitos que aspiran *in re*, de suyo, a lo que consideran su plenitud más propia: la belleza divina.

La palabra «bello» (καλός) aparece con relativa frecuencia a lo largo de toda la *Septuaginta*¹⁸. Ya en los primeros versos del *Génesis* nos encontramos con afirmaciones que serán arquetípicas como la siguiente: «Y vio Dios que cuanto había hecho era bueno en gran medida» (Καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὰ πάντα ὅσα ἐποίησεν καὶ ἰδοὺ καλὰ λίαν)¹⁹. Aquí nos encontramos con una afirmación que será crucial para la concepción estética del medioevo occidental, ya que concierne a la belleza del mundo: Dios, al contemplar el universo creado por él, *juzga* su obra. Y la juzga como *buena*. La expresión es repetida *mutatis mutandis* en diversas ocasiones a lo largo del *Génesis*²⁰, y en ellas, siguiendo a Tatarkiewicz²¹, podemos extraer dos ideas fundamentales: (α) la convicción de que el mundo es *bello*. Lo que dicho en términos helénicos supone aceptar la idea de *pankalía* y (β) la convicción de que ese mundo es bello justamente porque es una *creación consciente* de un ser inteligente, como lo es una obra de arte.

Algunos expertos²² han señalado que el concepto de καλός que los traductores griegos alejandrinos de la *Septuaginta* (s. III d. C.) utilizaron para traducir estos pasajes al griego es un adjetivo eminentemente estético que, sin embargo, en el original hebreo tenía la intención de significar tanto un conjunto de cualidades internas –valentía, utilidad, bondad– como externas, pero tampoco necesariamente estéticas. Esta aserción es coherente con el hecho de que lo que supuestamente realiza el Dios hebraico es una alabanza general a su creación que

¹⁴ BALTHASAR, URS VON, H.: *Herrlichkeit*, vol. I, Einsiedeln: J. Verlag, 1961 [ed. al cast.: *Gloria: una estética teológica, vol I: la percepción de la forma*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1985, p. 400].

¹⁵ ÍDEM. p. 213.

¹⁶ FUMAGALLI, M., BROCCIERI, B.: *L' estetica medievale...* op. cit. p. 69.

¹⁷ YARZA, I.: *Introducción a la estética...* op. cit., p. 57.

¹⁸ La versión griega de los textos que los cristianos medievales consideraban como revelados, y que fueron base de la *Vetus Latina*, a su vez el modelo para la posterior elaboración de la *Vulgata*, en el 382 d. C.

¹⁹ Gn, 1: 31. En *Septuaginta: editio altera*, ed. de Rahlfs-Hanhart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1935 [accesible a través de <http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/septuaginta>, recuperado el 25 de abril de 2015.]

²⁰ Concretamente en los versículos 1, 4, 10, 12, 19, 21 y 25.

²¹ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2, trad. al cast. de Danuta Kurzyka, 1ª ed., Madrid: Akal, 1989 (3ª ed., 2007), p. 9.

²² v. G. Kittel o el propio Tatarkiewicz entre otros.

tampoco tiene una intención específica de carácter estético; lo cual, por otra parte, encajaría de manera óptima con la ideología del Antiguo Testamento²³. En esta tesis, bajo mi consideración, coexisten un fallo y un acierto. El concepto de *καλός*, tomado en su acepción griega originaria, no posee una acepción restricta que podamos denominar, con nuestras categorías modernas, como *estética*, sino que alude justamente a esas mismas consideraciones morales, formales y cualitativas más amplias, que el adjetivo hebreo quería *ex hypothesi* capturar. Es más, en la versión latina de la *Vulgata* se utilizó *bonum* y no *pulchrum* para traducir dicho adjetivo, lo que denota claramente que los coetáneos medievales eran conscientes de la amplitud de visión que se quería transmitir²⁴. Empero, a la vista de estos pasajes y de otros como: «Todo lo dispusiste con medida, número y peso» (πάντα μέτρῳ καὶ ἀριθμῷ καὶ σταθμῷ διέταξας)²⁵ en los que claramente se aprecia un elemento pitagórico-platónico que será crucial para una comprensión estético-matemática en teorías medievales posteriores, podemos apreciar un claro origen griego. Es evidente que ya en las primeras interpretaciones, traducciones y exégesis realizadas al griego, hay una clara influencia de la visión «pankámica» y «cosmética» que se intenta armonizar con las Escrituras. Si bien no hubo jamás intención en los medievales de introducir en sus exégesis bíblicas ideas originales, sino más bien de intentar desentrañar algunas afirmaciones precisas (en este caso, de carácter estético), lo que es evidente es que en tal intento armonizador influyó una estética antigua, griega y romana, que pasó a las Escrituras por influencia del mundo antiguo; influencia que los alejandrinos plasmaron en su traducción al griego²⁶.

1.2.2.- LA ESTÉTICA CLÁSICA

En el juego *teofánico* que se despliega en el universo medieval, el sujeto coetáneo asistía (tanto en el nivel de su simple cotidianeidad, como en el de lo profundamente especulativo) a una incesante remisión de *signa* que expresaban una referencia trascendente capaz de vertebrar ontológicamente la realidad y su existencia. Y en ese juego de espejos enfrentados en cuyo virtual punto de fuga avistábase siempre el fulgor de la divinidad, la belleza fue siempre el eterno indicativo, el sagrado revestimiento ornamental que indicaba que aquel *signum*, aquel *speculum* reflejaba una realidad inmediatamente superior a él, un reflejo invisible que remitía, a su vez, a la «Belleza absoluta».

Ni Platón ni Aristóteles —*majores nostri* para cualquier erudito de por entonces— dudaron en asociar la belleza al «primer principio» y en hacer de ella una realidad trascendente. Tal relación adquirió en ambos pensadores connotaciones idiosincráticas propias de sus respectivas filosofías²⁷. «El Maestro» dice: *lo bello es difícil*²⁸: hay un misterio en la belleza y un placer en el continuo intento de desentrañar el enigma de su presencia. E incluso de dominarlo con la razón y sustituirlo por el orden matemático, por la armonía. Fue, ante todo, el Platón del *Timeo* el que por influjo de algunos traductores y comentarios, como el de

²³ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2...op. cit. p. 9.

²⁴ Y que, en última instancia, remite a un debate metafísico sobre la trascendencia del *pulchrum* y su relación con la bondad y verdad, y en definitiva, con el resto de trascendentales del ente. Cuestión fundamental y vertebradora que trataremos en la segunda parte del presente trabajo.

²⁵ Sb, 11: 21.

²⁶ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2...op. cit. pp. 9-15.

²⁷ YARZA, I.: *Introducción a la estética*...op. cit., p. 34.

²⁸ PLATÓN, *Crátilo*, 384b.

Calcidio (c. siglo IV), se abrió firme paso en la mente medieval y conformó una idea de Bien que contenía en sí la belleza, la proporción y la verdad. Así, una estética deslumbrada por la *filosofía numérica* y la armonía, de profundas reminiscencias pitagóricas, llegaría a convertirse en uno de los pilares de la concepción de la belleza medieval:

πάντα οὖν δὴ ταῦτα δεῖ διανοεῖσθαι μικρὰ οὕτως, ὡς καθ' ἓν ἕκαστον μὲν τοῦ γένους ἑκάστου διὰ μικρότητα οὐδὲν ὁρώμενον ὑφ' ἡμῶν, συναθροισθέντων δὲ πολλῶν τοὺς ὄγκους αὐτῶν ὁρᾶσθαι: καὶ δὴ καὶ τὸ τῶν ἀναλογιῶν περὶ τε τὰ πλήθη καὶ τὰς κινήσεις καὶ τὰς ἄλλας δυνάμεις πανταχῆ τὸν θεόν, ὅπῃ περ ἢ τῆς ἀνάγκης ἐκούσα πεισθεῖσά τε φύσις ὑπεῖκεν, ταύτη πάντη δι' ἀκριβείας ἀποτελεσθεῖσῶν ὑπ' αὐτοῦ συνηρμόσθαι ταῦτα ἀνὰ λόγον.

Debemos pensar que todas estas cosas son en verdad tan pequeñas que los elementos individuales de cada clase nos son invisibles por su pequeñez, pero cuando muchos se aglutinan se pueden observar sus masas y, también, que en todas partes Dios adecuó la cantidad, movimientos y otras características de manera proporcional y que todo lo hizo con la exactitud que permitió de buen grado y obediente la necesidad²⁹.

En cuanto al discípulo estagirita, que no tardando llegaría a convertirse para los altoescolásticos en «el Filósofo», – ¡deuda cuenta da de la importancia que alcanzó el hecho de que a él mismo se le diera la titularidad de tal epíteto!– la belleza, al igual que el bien o la verdad, se extiende no solo al primer principio, sino a toda la sustancia. Es decir, que las distintas sustancias, en comparación con el «primer motor inmóvil» en el que belleza, bondad y verdad coinciden, poseerán de modo analógico las mismas propiedades como valores propios sustanciales. Estas aseveraciones anticiparán de modo potencial las especulaciones medievales sobre las propiedades trascendentales del ente, en el sentido en el que Aristóteles expresa afirmaciones que son favorables a ciertos marcos interpretativos que fueron conformando los pensadores medievales: «Y el acto por sí de Él es vida nobilísima y eterna. Afirmamos, por tanto, que Dios es un viviente eterno y nobilísimo, de suerte que Dios tiene vida y duración continua y eterna; pues Dios es esto³⁰». No es de extrañar que afirmaciones como estas fuesen caras a los teólogos escolásticos y, en buena media, habremos de ver que de las consecuencias exegéticas que ellos extrajeron del Filósofo, pendió no sólo el pilar teológico de los siglos XIII y XIV, sino con éste las interpretaciones estéticas y concepción de la Belleza, muy ligada e ineludible a la reflexión metafísica.

Pero, sin lugar a dudas, volviendo a nuestro «juego de espejos» inicial, una de las nociones estéticas centrales en la filosofía cristiana es aquella en la que el carácter simbólico-espiritual de la belleza, propia de la Antigüedad clásica tardía, se torna un elemento central. Aquí se alza como un templo de veneración sapiencial la figura otro griego: Plotino, y del profundo y desbordante influjo neoplatónico que su doctrina transmitió a los siglos ulteriores. En sus seis *Enéadas*, Plotino nos describe la historia de un *viaje*³¹: el regreso del alma desde el mundo sensible a su esfera propia, su patria, que es lo inteligible. Es un regreso similar al *nostos* de Ulises –jugosa metáfora ilustrativa que siglos después, Schelling, volvería a utilizar en su conclusión del *Sistema de idealismo trascendental*–; la vuelta a una Ítaca celestial sustraída de las lisonjas de los sentidos, personificados en la magna Circe y en Calipso³². La labor del alma es ejercitar su «ojo interior», para ser capaz de abandonar la visión de las cosas externas, apartarse de ese «bárbaro lodazal» (el βορβόρω βαρβαρικῶ que Platón pone en boca de

²⁹ PLATÓN., *Timeo*, 56b-c.

³⁰ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1072b 25-30.

³¹ Aquí sigo a BODEI, R.: *Le forme del bello*, Bologna: il Mulino, 1995 [ed. al cast: *La forma de lo bello*, trad. de Juan Díaz de Atauri, 1ª ed., Madrid: Antonio Machado S. L., 1998 (2ª ed., 2008)], p. 89.

³² PLOTINO, *Enéadas*, I, 6, 8.

Sócrates³³), para poder convertirse, «homoióticamente³⁴», en bello y contemplarse en su forma interior³⁵. Lo bello se encuentra, entonces, cuando el alma pródiga, recorre el camino de vuelta a la «Casa del Uno»; cuando purificada, rompe las cadenas de una sensibilidad esclava y se aventura en el mundo inteligible: *limes* y *humus* ontológico de todo lo que existe; verdadera naturaleza del bien, de lo verdadero y de toda belleza:

καὶ δὴ καὶ τὰ σώματα, ὅσα οὕτω λέγεται, ψυχὴ ἤδη ποιεῖ· ἅτε γὰρ θεῖον οὐσα καὶ οἶον μοῖρα τοῦ καλοῦ, ὧν ἂν ἐφάνηται καὶ κρατῆ, καλὰ ταῦτα, ὡς δυνατὸν αὐτοῖς μεταλαβεῖν, ποιεῖ.

E incluso los cuerpos, cuantos son llamados bellos, es ya el alma la que los hace así; pues como el alma es algo divino y una especie de parte de la belleza, hace que sea bello lo que toca y domina, en la medida en que le es posible recibir una parte de la belleza³⁶.

Con estas y otras aseveraciones, Plotino se desmarcaba, en parte, de aquella tradición de la estética antigua que concebía la belleza como *symmetria*; y frente al Platón «matematizante» del *Timeo* (los medievales, repetimos, conocieron al ateniense en dicha faceta), Plotino aduce por contraste que la belleza no puede ser una mera *relación* ente las partes, sino más bien una cierta *cualidad*. Al igual que Platón, creyó que la belleza provenía del mundo suprasensible pero, sin embargo, sostiene con contundencia que la belleza también es una propiedad del mundo de los sentidos: única propiedad perfecta y directamente vinculada con un mundo perfecto³⁷.

Estos «filosofemas» (principios filosóficos) que atravesarán furtivamente el pensamiento posterior en manos de plumas tan esplendorosas como las de Apuleyo (125- 170), Proclo³⁸ (412- 485) o Porfirio (232- 305), entrarán de lleno en el pensamiento cristiano medieval a través de dos *auctoritas*, dos personajes de los que ahora expondré, a modo de presentación, algunos ideas fundamentales en el presente apartado. El primero, de cariz profundamente neoplatónico, fue aquél que los eruditos medievales tomaron como Dionisio Areopagita (siglo I), discípulo de San Pablo y primer obispo de Atenas. En realidad el *Corpus dionysiacum* fue un tratado teológico que, a día de hoy se tiene constancia, fue escrito en el siglo V. Empero, los teólogos medievales tomaron por tal Dionisio al discípulo del de Tarso, y por ende, se vieron obligados doctrinalmente a incorporar y asimilar en sus desarrollos especulativos un sistema en el que el concepto religioso de Dios, tomado de las *Sagradas Escrituras* y el concepto filosófico del absoluto asumido de los griegos se funden en uno solo³⁹, convirtiendo así a la divinidad en *ipsum esse*, en quien preexisten todas las cosas y de quien todas ellas participan para ser. El concepto *teofánico* neoplatónico y el *epifánico* cristiano convivirían en una rica dialéctica que estimularía el pensamiento de siglos posteriores, y para

³³ *República*, 533d.

³⁴ *Homoiosis theoi*, la cual no tardará en convertirse en *imago Dei*.

³⁵ BODEI, R.: *Le forme del bello*...op. cit., ídem.

³⁶ PLOTINO, *Enéadas*, I, 6, 6.

³⁷ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 1...op. cit. pp. 328-29.

³⁸ Otro de los «perros muertos» de la filosofía e injustamente olvidado. Como comenta el medievalista Fernand Brunner, es de anotar que, independientemente de la identidad del autor o autores que compusieran el *Corpus dionysiacum*, existe una estrecha relación de éste (filosófica, conceptual e incluso lingüística) con Proclo (diádoco de Platón en la Atenas del siglo VI). Un Proclo que, aun nombrando los esfuerzos dedicados por intelectuales como Víctor Cousin (quien, paradójicamente lo rechazaba en nombre de un racionalismo iluminado) ha pasado a ser un débil eco de las postrimerías finales de la filosofía griega. Proclo, sucesor de Platón al frente de la Academia y referente intelectual de este Pseudo-Dionisio, a quien un Santo Tomás cita más de setecientas veces.

³⁹ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2...op. cit. p. 31.

la presente, que tendría enormes consecuencias en la estética y en la comprensión de la belleza.

La otra autoridad es, sin duda, san Agustín de Hipona (354-430), el cual aunque de inspiración también marcadamente neoplatónica, incidirá en que si bien todo es bello en su *esse*, en el aspecto cualitativo, no hay belleza sin proporción, ni proporción sin número. La vuelta plotiniana a la «Casa del Padre» tomará en san Agustín, como iremos viendo, una disposición menos mística y frenética, y más orientada al conocimiento conseguido de las formas perfectas que trasparecen teofánicamente en la opacidad sensible de la materia⁴⁰:

quanto magis ibi, ubi erit libido nulla, nulla corruptio, nulla deformis pravitas, nulla aerumosa necessitas, sed interminata aeternitas, pulchra veritas, summa felicitas?

¡cuánto más allí, donde no habrá pasión ninguna, ninguna corrupción, ninguna maldad deformadora, ninguna necesidad que cause fatiga, sino una eternidad sin fin, la hermosa verdad y la suma felicidad!⁴¹

El mundo se presenta, de esta manera, como una «sagrada teofanía», un espejo en el que en cada recoveco resplandece la magnificencia de lo absoluto inteligible y que, paradójicamente, sólo puede ser revelado, en el límite, en lo *escatológico*: sólo cuando la cosa desaparece se puede vislumbrar el soporte ontológico que la sustenta. Entonces lo trascendente se puede captar en la inmanencia de la cosa misma; el resplandor se percibe como forma creadora. La belleza no es el *ornamentum* agradable de lo real, sino el principio vital que muestra el orden de la creación divina.

Con algunas de estas reflexiones nos hemos imbuido, apaciblemente, en los entresijos de la reflexión acerca de la belleza y lo bello en los autores medievales. No resta, de momento, decir más acerca de los pensamientos de estos dos «centinelas de la Belleza» medieval, porque los detalles de sus reflexiones e implicaciones en el universo estético medieval irán apareciendo intermitentemente a medida que vayamos rastreando las diferentes concepciones que nos aguardan. Sólo es deseable, antes de finalizar el presente capítulo, resaltar dos importantes observaciones acerca de la influencia de la estética clásica en el pensamiento medieval y sus especulaciones sobre la belleza:

(i) El influjo del pensamiento clásico heredado es un enorme torrente sapiencial del cual se han mostrado solamente sus tres grandes afluentes (platonismo, aristotelismo y neoplatonismo/neoaristotelismo). Hay un peligro evidente en las exposiciones sumarias que consiste en la posibilidad de caer en tópicos, que, aun siendo conscientes de su falsedad o poca rigurosidad académica, asumimos al querer presentar una síntesis en donde salga a relucir algunos detalles importantes a tener en cuenta en la posterior exposición. No ha sido la intención de este apartado, empero, querer abarcar y profundizar sobre el legado de la Antigüedad clásica en el pensamiento occidental posterior, sino más bien, como se dice, aportar algunas claves interpretativas que sirvan para que ciertos temas se comprendan con más facilidad, incidiendo en ciertos aspectos de manera intencionada y abiertamente dirigida de acuerdo a los intereses del presente ensayo. Otros intentos, además de ir más allá de los objetivos por la presente citados, distraerían la atención hacia aspectos que, aunque son de vital importancia en los sistemas generales de pensamiento indicados, nos alejan de nuestras pretensiones.

⁴⁰ BODEI, R.: *Le forme del bello...* op. cit., p. 93.

⁴¹ SAN AGUSTÍN, *Sermones*, CCXLIII, cap. 7.

(ii) Las reflexiones estéticas sobre la belleza que se producen en el Medioevo no son una simple reiteración de los desarrollos clásicos. Es cierto que gran parte de la problemática estética en torno a la belleza (que recordemos no era concebida entonces de manera disciplinar; no en tanto *estética* como categoría moderna, sino sumergida en consideraciones filosóficas y teológicas) fue heredada *formalmente* de los sistemas de la Antigüedad clásica. Pero esto no fue óbice para que se desarrollasen nuevos significados, problemas y conceptos, todos ellos fruto de nuevos conatos de sistematización filosófica desde una cosmovisión que también tuvo que tener en cuenta la tradición bíblica y patrística recibida, y que en tales intentos forjó una atmósfera de indiscutible originalidad.

Umberto Eco sostiene que «aun así, temas, problemas y soluciones podrían entenderse también como puro depósito verbalista, adoptado por fuerza de tradición, vacío de resonancias efectivas tanto en el ámbito de los autores como en el de los lectores⁴²». Es bien cierto. Y siguiendo al mismo Eco, debemos reconocer que el problema a abordar es sin duda escabroso. El pensamiento medieval está construido en cada idea y en cada razonamiento bajo una ideología de la *permanencia*; de reflexión sobre de un dato que, por revelado, no puede sufrir más modificación o ruptura que la de una exégesis disimulada. Esta ideología es comprensible en un universo intelectual en el que único medio para circulación de ideas era la restringida y precaria cultura manuscrita: «[...] copiar era el único sistema de hacer circular las ideas. Nadie pensaba que fuera un delito; a menudo de copia en copia, nadie sabía ya de quién era verdaderamente la paternidad de una fórmula, y a fin de cuentas se pensaba que si una idea era verdadera pertenecía a todos⁴³».

Ahora bien, una cosa es cómo ellos *pretendían* presentarse o cómo se veían a sí mismos (por eso he optado por utilizar el concepto de ideología), y otra muy diferente las repercusiones, implicación y trascendencia que efectivamente suponían sus desarrollos. El intelectual moderno y contemporáneo suele presentar su sistema o reflexión como una solución al *impasse* osificado del pensamiento precedente. Su propuesta, conceptual y estilísticamente considerada, siempre se muestra con la frescura de una originalidad pretendidamente reveladora. El pensador⁴⁴ medieval no era tan melodramático. Todo lo contrario. Para ellos la originalidad no sólo era un pecado de orgullo, sino un potencial peligro para su integridad personal. Sin embargo, la tarea del estudioso debe ser descubrir el ingenio «allá donde el medieval se afana por convencernos de que está volviendo a decir sencillamente lo que se ha dicho antes⁴⁵». Y la labor de los dos siguientes capítulos será intentar mostrar que tal propedéutica escéptica se ve confirmada (en nuestro caso en el campo estético) en el desarrollo y reflexión de problemáticas sumamente originales e idiosincráticas, que intentan anclarse a una belleza pasada y revelada pero que impulsan vivamente la base de una nueva teorización que habría de reconducir por nuevos e inexplorados senderos la historia de las ideas estéticas del Occidente europeo. ■

⁴² ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milán: Editorial Fabbri, 1987 [ed. al cast.: *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. de Helena Lozano Miralles, 1ª ed., Barcelona: Random House, 1997 (3ª ed., 2013), p. 19.

⁴³ ÍDEM, p. 17.

⁴⁴ Que no intelectual. Aunque, sin querer caer en anacronismos, muchos de ellos (Aquino, Ockham...) estuvieron tan comprometidos política y socialmente con su época, hasta tal punto, que sería asunto a considerar que la denominación con la que los anti-dreyfusistas calificaron a Zola fuese aplicable *avant la lettre* a muchos de estos pensadores.

⁴⁵ ÍDEM, p. 16.

CAPÍTULO SEGUNDO

«SYMBOLON, LUX AETERNA, PARTIUM CONGRUENTIA»

Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi! Et ecce intus eras et ego foris, et ibi te quaerebam et in ista formosa, quae fecisti, deformis irrueban.

— San Agustín, *Confesiones*, X, 27, 38.

Filosofia, mi dice, a chi la
[intende,
Nota non pure in una sola parte,
Come natura lo suo corso prende
Dal divino intelletto e da sua arte.

— Dante, *Inferno*, XI, 97.

II.1.- ENTRE DOS MUNDOS

II.1.1.- BELLEZA Y SENSIBILIDAD

«¡Tarde te amé belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé!...». Es bastante evidente que san Agustín, al proferir tal adoración, se refería a un tipo de belleza ubicada en un plano de inteligibilidad allende lo sensible; una belleza que conforma el esplendor metafísico de una armonía latente en todo el universo. Esta es, hasta el momento, la «melodía» que ha ido atravesando el presente ensayo al tratar de un tema, hoy calificado como estético y de filosofía del arte, de la belleza en la época medieval. Empero, huelga decir, que parece avistarse un cierto «vacío temático» que, de no esclarecerse, de nuevo, podría ser completado con el prejuicio o tópico que para el caso, *ad hoc*, quiera escogerse del enorme inventario de maravillas que existe sobre esta «oscura época». Este vacío, por lo demás, tiene dos nombres; o si se quiere, un nombre y un apellido: *natura* y *ars*, i. e., la belleza sensible, en cuanto considerada en sí misma (dejando a un lado reflejos ontológicos o muestras diáfanas de realidades inteligibles) y el arte humano, en donde pueden englobarse desde la recargada pieza de orfebrería, hasta la catedral gótica o el rico tapiz bordado. La pregunta interesada es: ¿Qué tipo de relación guarda (si es que guarda alguna: identidad, subordinación, etc.) esa belleza inteligible, filosófica y espiritual con la mera «apreciación estética» de la naturaleza (¿concebieron algo así los medievales?) y con el tipo de estatuto con que se dotó a las diferentes creaciones «artesanales»¹?

¹ El concepto de arte en el mundo medieval es tan ambiguo, difuso y poco definido como el expresado en la Antigüedad clásica. Bajo el concepto de *ars* el sujeto medieval podía referirse tanto a un cuerpo estable de conocimientos (por entonces, se conocía como *artista*, usualmente, al estudiante o profesor de la Facultad de las Artes, en las universidades de los siglos XIII y XIV, como Boecio de Dacia o Marsilio de Padua [en FUMAGALLI, M., BROCCIERI, B.: *L' estetica medievale*... op. cit., p. 115.]) como a un sistema de reglas prácticas susceptibles de ser transmitidas. A este respecto, pueden darse dos definiciones canónicas de arte en el presente período: (i) *ars est recta ratio factibilium* («el arte es el recto conocimiento de lo que se debe hacer...», Santo Tomás, *S. Th.*, I-II, 57, 4) y (ii) *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* («el arte es el principio del hacer y de la reflexión sobre las cosas por hacer... *Summa Alexandri*, II, 12, 21). En ambas definiciones se puede encontrar un elemento cognoscitivo (*ratio, cogitatio*) y otro «poético» (*faciendi, factibilium*), lo que confirma el presupuesto básico que sostiene la doctrina del arte medieval: el conocimiento de unas reglas dadas junto a la construcción

Sería injusto y poco riguroso comprometernos con un juicio precipitado, y pensar que los medievales, al centrar sus problemáticas especulativas en una belleza inteligible, relegaron completamente las cuestiones referentes a la realidad natural o artística, moral o psicológica de dicha cuestión. Desdibujaríamos por completo la cultura medieval si ofreciéramos un panorama parejo, fruto, una vez más, de una fingida reminiscencia confeccionada en tiempos interesados en desacreditar estas centurias. Lo cierto es que, si bien los pensadores medievales fijaron sus intereses estéticos en una belleza «inteligible y metafísica» (una vez más, téngase en cuenta lo forzado de estas expresiones; en el por lo menos aparente, oxímoron de querer interesarse estéticamente, por medio de la *αἴσθησις*, de una realidad inteligible), ello acarreó que a través de analogías y paralelismos en ocasiones explícitos y otras veces implícitos se opinase y estimase en muy variados y ricos términos la belleza sensible, la belleza de las cosas naturales y de los productos del arte. Porque, aunque la belleza era tomada como dato metafísico, el campo de interés estético de los medievales fue enormemente amplio (mucho más que el moderno y contemporáneo) y guardaba en consideración tanto al artista o artesano, hasta a cualquier sujeto ordinario apasionado por de los aspectos más mundanos de la vida social o natural².

Los grandes intelectuales, filósofos y teólogos no fueron ciegos a ninguno de estos aspectos. Y no sólo procuraron documentarlos con detalle sino que ofrecieron multitud de explicaciones coherentes respecto a unos principios aceptados en los grandes sistemas especulativos que habían desarrollado. Dice Escoto Eriúgena:

Divinorum eloquiorum littera et visibilium rerum species sensibilis, cur iubemur unum vestimentum diligenter tangere, ut eum cuius vestimentum est, mereamur invenire, alterum vero, i. e. creaturam visibilem prohibebur inquirere?

Los vestidos [de Cristo], cuya orla debe tocar el alma para ser curada, simbolizan la belleza sensible tanto de la Naturaleza como de la Escritura: si ésta es una fuente de contemplación, ¿por qué no lo ha de ser aquélla?³

La belleza sensible, al igual que la de las artes realizadas siguiendo determinados cánones son, en efecto, también teofanías y la contemplación diversificada de su estructura permanente, concretada en formas sensibles, es un símbolo más de la contemplación simple de la sabiduría del Verbo en la que todas las artes se unifican⁴. Con este tipo de afirmaciones lo que se deja entrever es que existe una clara conciencia de la belleza sensible que, los autores entienden, no puede ser eliminada. Más sentido tiene admitir esa «sensibilidad» y dirigirla provechosamente en favor del corpus doctrinal, asegurándose así que la atención sensible no se imponga jamás sobre la espiritual. Con estas premisas conectamos directamente desde Eriúgena a, nuevamente, Alcuino de York y sus diatribas frente al monarca Carlomagno, doctrinas todas inspiradas en la tradición agustiniana:

efectiva del artefacto. De tal manera que el pintor o escultor era considerado en igualdad de *status* frente a, p. e., el albañil o el farmacéutico. Esta apertura del concepto se debe, no debemos olvidarlo, a que en la Edad Media tanto el producto como el agente artístico eran considerados en una mentalidad cuyo criterio axiológico no era específicamente estético, sino de carácter religioso y teológico. [en PIÑERO M., R.: *Teorías del arte medieval*, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2000, p. 18].

² ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 21.

³ ESCOTO ERIÚGENA, J.: *De divisione Naturae* en MIGNE J. P: *Patrología s. Latina*, 122, col. 723, lib.III, 35 (en adelante P. L) [cit. en BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II...op. cit., p. 205].

⁴ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II... op. cit., ídem.

Quid facilius est quam amare *species pulchras*, dulces saporés, sonos suaves, odores flagrantés, tactus iucundus, honores et felicitates saecundi?

¿Hay cosa más fácil que amar las bellas formas, los dulces perfumes, los suaves sonidos, las caricias agradables, sin hablar de los honores y bienandanzas de la tierra?⁵

Puede que el fin supremo de la vida sea la *contemplatio Dei*, pero todo en cuanto la realidad profana o la belleza sensible de la naturaleza refleja es de tal especie que eleva el alma y *de iure*, forma parte de la sabiduría absoluta⁶. Así, toda la naturaleza sensible y todo artefacto y creación *poiética* humana (incluida toda la «literatura» y pensamiento clásico heredado) se ven legitimadas como *amor ornamentí* siempre y cuando su causa final se sitúe en un compromiso de fortalecimiento del amor espiritual.

Uno de los *topoi* clásicos en torno a la sensibilidad medieval consiste en aseverar que ésta reniega, en un halo de moralidad ascética, de toda belleza sensible. No hay juicio más desacertado e indicador del desconocimiento de dicha época, que supone además una incomprensión fundamental de los términos en los que se ubica la cosmovisión del Medioevo. Para delinear correctamente la lúcida apreciación, tanto cotidiana como intelectual de «lo sensible», se procederá a tratar sumariamente lo que de Bruyne denominó como «el conflicto de las estéticas» y que nos ayudará a situar en unas coordenadas más precisas y fieles lo que el sujeto medieval entendía por lo que hoy calificamos como «sensibilidad estética».

II.1.2- *EL «CONFLICTO DE LAS ESTÉTICAS»*

En la ya insigne obra de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, podemos hallar una escena muy sintomática en la que los dos protagonistas principales se encuentran, en el altar mayor de la iglesia en la que se hospedan, con el abad benedictino frente a un arsenal de utensilios de refulgente belleza, pues éstos están fabricados con todo tipo de materias preciosas: vasos sagrados, cálices, patenas, custodias... Ante tal exhibición inesperada, al abad siente la necesidad de justificarse ante sus huéspedes:

Muchos objetan que una mente santamente inspirada, un corazón puro, una intención de fe deberían bastar para esta sagrada función [...] pero estamos persuadidos de que también debe rendirse homenaje a través del ornamento exterior de los utensilios sagrados, porque es sumamente justo y conveniente [...] Es la vía más inmediata para entrar en contacto con el Altísimo, teofanía material⁷.

Este fragmento resulta muy ilustrativo a la hora de expresar una viva y transversal polémica que afecta a toda la conciencia medieval, y no es otra que la discusión en torno al estatuto de la belleza sensible, del lujo y la ornamentación de la arquitectura, las artes plásticas y figurativas, o incluso el estilo literario y musical. Y es que la explicación que da el abad de Eco presenta una justificación religiosa de un eterno conflicto entre las estéticas de las formas funcionales simples —*compositio*— y la de los adornos decorativos más o menos recargados —*venustas*—: la de, por un lado, una belleza despojada y pura de la que rezuma una necesidad trascendente; y por otro lado la belleza de la variada opulencia que se multiplica en la sorpresa, en la superfluidad y en la ornamentación⁸. Es harto conocida la polémica de cistercienses y cartujos que durante el siglo XII desaprobaron el lujo y colocaron el acento

⁵ HALM, C., op. cit., p. 550 [cit. en Ídem. p. 208].

⁶ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II... op. cit., p. 206.

⁷ ECO, U.: *El nombre de la rosa*, Barcelona: RBA, 1992, p. 135-36.

⁸ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II... op. cit., p. 143.

de sus reflexiones en la innecesaridad de lo figurativo en las iglesias: oro y plata, pinturas, tapices, vitrales iluminados...que debían ser prohibidos partiendo de la más estricta austeridad⁹:

Altarium linteanima sine serico sint. Sculpturae vel picturae in ecclesiis nostris seu officinis...ne fiant interdiximus. Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis. Litterae unius coloris fiant et non depictae, etc. Cruces cum auro non habeantur...Turres lapideae ad campanas non fiant, etc.

Los lienzos de los altares son sin seda. Las esculturas o las pinturas en nuestras iglesias o en los talleres...no olvidemos para qué están hechos. Las vidrieras iluminadas están hechas sin cruces ni pinturas. Nuestras letras se escriben en un solo color, no se pintan. Las cruces no poseen oro...las torres de piedra no están hechas para las campanas, etc.¹⁰

Estas líneas, que pertenecen a los estatutos de la orden cisterciense (1134 y 1157), y que suscribirán otras medidas dictadas por otras órdenes, como la de los citados cartujos, expresan una idea clara: las *superfluitates* distraen de la necesaria piedad y concentración jaculatoria. Se pueden aceptar, como sostendrá Abelardo (1136) de manera moderada, ciertos ornamentos necesarios, pero ¡nada de pinturas, ni de esculturas, ni de sedas!; toda ornamentación debe agotarse en la necesidad de sus preces sin que se traspase la línea que conduce a lo superfluo: *oratorii ornamenta necessaria sin, non superflua*¹¹. El clérigo francés Hugo de Fouilloi (c. 1157) advierte, refiriéndose a la arquitectura, que si observamos la tradición clásica procedente de Vitruvio y de la Retórica deberemos atender a tres elementos: *positio* (el *decor* de Vitruvio: adecuado emplazamiento de la abadía), *dispositio* (realización orientada a delimitar un ámbito no secular) y *compositio* (belleza compositiva orientada a la utilidad y no a la superfluidad)¹². En cuanto a las artes plásticas «reconozcamos que un caballo o un buey, que en el campo nos ayudan a remediar nuestras necesidades, valen más que un caballo o un buey pintados sobre los muros que no sirven más que para pasto a los ojos¹³». Esta declaración, que seguramente esté marcadamente influenciada por los *Libri Carolini*, tiene para nosotros, sin embargo, una clara reminiscencia: la denuncia platónica a las artes plásticas (*μιμητική τέχνη*) las cuales sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo, sin hacer valer la idea (utilitaria o del tipo que corresponda) que da a la obra su verdadero valor.

Hugo habla, en uno de sus comentarios, de *mira sed perversa delectatio*¹⁴: un placer maravilloso y perverso. Sus palabras hablan —y he aquí el *quid* de la cuestión— de una cierta sensibilidad que se «maravilla». Es cierto que la califica de *perversa*, pero el lector debe tener en cuenta que con ello lo que está sugiriendo es una sanción moral o social a una disposición natural que es positiva, aunque para él sea perversa e improcedentemente positiva. Quizá sea el cisterciense san Bernardo (1090-1153) quien mejor expresa este deleite sensible al que el místico debe renunciar pero que, honestamente, no puede negar:

Nos verum quia iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo relinquimus, qui omnia pulchre lucentia, canora mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...

Pero nosotros, los que ya hemos salido del pueblo, los que hemos dejado por Cristo las riquezas y los tesoros del mundo con tal de ganar a Cristo, lo tenemos todo por basura. Todo lo que atrae por su belleza, lo que agrada por su sonoridad, lo que embriaga con su perfume, lo que

⁹ ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 22.

¹⁰ En MORTET, V.: *Mélanges Ch. Bémont, Hugues de Fouilloi, Pierre le Chantre, Alexandre Neckam et les critiques dirigées au XII^e siècle contre le lux des constructions*, cap. II, pp. 30-31 [cit. en BRUYNE, op. cit., p. 142.]

¹¹ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II... op. cit., p. 143.

¹² En MORTET, V.: *Mélanges Ch. Bémont, Hugues de Fouilloi*,...op. cit., cap. II, p. 92. [cit. en ídem.].

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 22.

halaga por su sabor, lo que deleita por su tacto. En fin, todo lo que satisface a la complacencia corporal...¹⁵

No pretendemos, por la presente, poner en duda la ideología cisterciense: en el citado fragmento es patente en sus apreciaciones estéticas, en el tema del *contempus mundi*: el desprecio del mundo¹⁶. Pero no es menos cierto que la belleza literaria que construye san Bernardo, quiéralo o no él, ejemplifica la captación magistral de un sentimiento estético y una viva sensibilidad hacia todo lo que rechaza, parece incluso que con cierta nostalgia y/o añoranza¹⁷. «¡Qué multiplicidad de extrañas formas! ¡Y cuánto más agradable es leer los mármoles (las pinturas) que leer las Escrituras! ¡Cuánto más agrada pasar el tiempo admirando una a una todas estas bellezas, que meditando la ley de Dios!¹⁸» *Quid facit illa deformis formositas et Formosa deformitas...Pro Deo!* Estas palabras son descritas por el santo después de haber procedido a describir, con exquisitez de detalles, los capiteles de un claustro típico, podemos suponer, de una abadía cluniacense. No hay una negación del hecho estético en estas expresiones; lo único que se discute es su finalidad o pertinencia, mas no su poder, su fascinación o eficacia.

Empero, estas anotaciones deben ser consideradas simplemente como lo que son: una glosa o apostilla a algo evidente. Y es que desbarraríamos profundamente la visión medieval si supusiésemos que los pensadores coetáneos a tal época enlazaron conscientemente la categoría metafísica y trascendental de la belleza con la categoría técnica del *ars*. Pero ello tampoco debe implicar una visión en la que el «reino de la Belleza» se encuentre totalmente divorciado del «reino del arte y la técnica». El campo de lo bello redundaba en una amplitud sólo explicable por la importancia metafísica que suponía tal concepto. Pero precisamente y debido a ello, el mundo artístico, la apreciación estética y la sensibilidad hacia la belleza natural eran adheridas continuamente al discurso doctrinal. Tal apreciación explica cómo adjetivos con tanta dignidad como *pulcher* o *formosus* eran utilizados sin problema alguno para describir obras del *ars*. Es discutible que fuera del ámbito didascálico o utilitario el sujeto medieval pudiese obtener de las obras poéticas algo así como una kantiana «contemplación desinteresada». Incluso aunque fuera cierta tal posibilidad, lo forzado de tal conceptualización moderna la volvería evidentemente anacrónica al aplicarla a un universo precisamente «interesado» en la belleza, justamente por ese *inter-esse*, ese «estar entre» que posee la trascendencia de lo bello y que se muestra en su conexión del mundo con lo divino. Pero de lo que con cierta justicia sí puede hablarse es de la naturaleza y límites de un gusto crítico medieval y de su conexión con una muy matizada pero posible noción de «belleza artística»¹⁹.

Para sumergirnos en el gusto medieval nada mejor que acercarnos a un paradigma de sujeto humanista y amante de las obras artísticas como lo fue el abad francés Suger de Saint Denis (c. 1081-1151). Puede considerársele, sin lugar a dudas, como el promotor intelectual de una forma diametralmente opuesta, tanto moral como psicológica, de acercarse a la belleza sensible y artística de la que sostuvo san Bernardo. Esta propuesta quedó plasmada en su *De consecratione ecclesiae sancti Dionysii*, un escrito que confeccionó para animar la empresa

¹⁵ En *Apología ad Guillelmum abbatem*, P. L. n° 182, cols. 914-915 [trad. al cast.: *Obras completas de S. Bernardo*, vol. II, Madrid: BAC, 1953, p. 289].

¹⁶ FUMAGALLI, M.: *L' estetica medievale...* op. cit., p. 54.

¹⁷ ECO, U.: *ibíd.* p. 25.

¹⁸ *Apología ad Guillelmum abbatem*, P. L. n° 182, cols. 915-916 [trad. al cast. p. 293].

¹⁹ ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale...* op. cit., p. 32

arquitectónica y figurativa de la Île de France y clave para entender toda la propuesta estética del gótico medieval. Como san Bernardo, Suger aspira ante todo a la elevación a Dios, pero mientras que el primero renuncia a los sentidos y a todo ornamento superfluo, el abad Suger (al igual que el abad que nos describe Eco en su novela) aboga por el uso de los placeres sensibles, en donde podremos encontrar un gusto anticipado de las delicias supremas²⁰:

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet...

Por lo tanto, cuando por el amor que siento hacia la belleza de la morada de Dios, la calidoscópica hermosura de las gemas me distrae de las preocupaciones terrenas, y transfiriendo también la diversidad de las santas virtudes a las cosas materiales y a las inmateriales, la honesta meditación me convence de que me conceda una pausa...²¹

Ahora la «casa de Dios» debe ser vista como un receptáculo de belleza, *dilecto decoris domus Dei*²²: toda obra noble, por su belleza, ilumina a las almas, a fin de que por sus verdaderos esplendores asciendan hacia la luz eterna de lo divino. Lo que resplandece en ese plano de trascendencia lo presagia el resplandor sensible por el cual el alma se arroba a la verdadera belleza. Suger justifica, por ende, la dignidad del arte; una dignidad heterónoma del valor de la religión y que sólo tiene sentido cuando el placer estético que surge de su acto fructivo adquiere un valor «anagógico o analógico» con el elemento de lo divino. Es decir, que aunque la degustación estética efectivamente se da, no se centra en la autonomía del «producto artístico» sino en saber captar las relaciones que dicho objeto tiene con el resto del cosmos; es en esa medida en la que el objeto natural/artificial se aprecia como reflejo ontológico participante de la virtud creadora de Dios²³.

Con todo ello espero haber mostrado que, si bien en las discusiones acerca de la naturaleza de lo bello el interés estuvo direccionado hacia su misma trascendencia, no por ello el sujeto medieval dejó de ver en los objetos de producción humana y de la naturaleza un medio más: una «pasarela» hacia la divinidad; y fue en este sentido en el que, ya para criticarlos o glorificarlos, aprendió a apreciarlos en todo su vigor y capacidad: bien fuera didascálica —como concluirá el sínodo de Arras en 1025, *pinctura est laicorum literatura*: lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras—, bien elevadora hacia lo supraterráneo; bien como un deleite tentativo en cuyo esfuerzo rigorista por rechazar se muestra precisamente la gran capacidad de sacrificio requerido, confirmando implícitamente la belleza que dicha esfera sensible posee.

II.2.- LAS TEORÍAS DE LA BELLEZA

Una vez ha sido esclarecida, al menos en parte, la dificultosa cuestión de establecer la relación y lindes que guardaba la concepción metafísica de la belleza con la consideración de

²⁰ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II... op. cit., p. 152.

²¹ En *De rebus in administrationes sua gestis*, P. L. n° 186 [ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 36].

²² ECO, U.: op. cit., p. 33.

²³ [en BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II... op. cit., ídem.] Esta descripción del placer estético que fluctúa entre una belleza finita sensible y un ideal espiritual infinito, es comparable sin forzar esquemas teóricas con la del Maestro Gregorio (c. 1226), o con la estética de los victorinos, especialmente Ricardo de San Víctor (c. 1110-1173). Por otro lado, el éxtasis de los admiradores de las bellas pinturas o de la música es algo que se encuentra implícito en los escritos de Casiodoro (485- c. 580) y Adelardo de Bath (c. 1080- c. 1150).

las artes arquitectónicas y figurativas y, en general, con la apreciación sensible de «lo natural mundano», podemos acceder mejor equipados conceptualmente a discernir lo que frecuentemente se han denominado como «teorías de la belleza». Al respecto de dicho concepto, y antes de pasar a su revisión a través de las distintas propuestas, hemos de sugerir dos anotaciones importantes: (α) no hay, en sentido estricto, «teorías» explícitas de la belleza en las reflexiones filosóficas medievales; cuando se utiliza tal término a lo que se quiere aludir en realidad es a un conjunto en el que incluir los desarrollos de una serie de temas como la concepción matemática de lo bello, la estética metafísica de la luz, la noción de forma como esplendor y causa de goce, etc.²⁴ Con ello tampoco se quiere dar a entender que tal concepto debiera de ser considerado como una suerte de «cajón de sastre» en donde fuéramos introduciendo elementos dispares; un lecho de Procusto moderno que ajustásemos arbitrariamente para hacer encajar elementos que no pretendieron en ningún momento pertenecer a sistema estético alguno. Lo que ocurre es que la «estética medieval» se caracteriza por una excepcional uniformidad: sus tesis fundamentales fueron establecidas muy temprano y, debido al profundo *humus* ideológico patente en la sociedad, las diversas corrientes son *mutatis mutandis* muy análogas, por lo menos en el sentido de que comparten las mismas aspiraciones intelectuales y metodológicas.

(β) Sería un desatino estimar que tal exhibición de teorías debiera acomodarse a una presentación «por autores», no percatándose de la idoneidad de, más bien, acomodar los autores a los temas a tratar. Quizá en otros campos o contextos pueda llegar a tener su valor didáctico; empero aquí suponer eso sería enormemente contraproducente. La presentación de tales «teorías» requiere de un proceso de elaboración, en el que se debe de confeccionar con diversos retales dispersos en infinitud de comentarios y exposiciones de diferentes autores un «sentir o pensar general» respecto a cierta cuestión cuyo interés para nosotros es estético. Luego se «empaqueta» tal remiendo y el resultado se asemeja (al menos regulativamente) a una «teoría». De nuevo puede aparecernos a la imaginación la ilustración del cajón de sastre, pero consideremos la alternativa: lo cierto es que la mayoría de los autores medievales de renombre tienen entre sus exposiciones frondosos comentarios acerca de consideraciones sobre la proporción, la armonía natural y matemática, la luz y su importancia trascendente y formativa, el poder simbólico y teofánico de la realidad, etc. Lo que es más: como ya hemos comentado, se citan continuamente unos a otros en lo que es una vasta red informacional (una base de datos *avant la lettre*). Nos interesa lo que ciertos autores dijeron por lo que dijeron, y no por ser ellos los que lo dijeron: pues realmente ellos fueron tan conscientes como nosotros de que desarrollando ciertos temas estaban acudiendo a remover con su pensamiento una arcano recipiente cuyo contenido permanecía siempre intacto (aunque no fuese así, aunque incluso sin pretenderlo fueran originales por el hecho de, por ejemplo, plantear el mismo tema de manera diferente). Es por ello que no debe resultarnos nada extraño el que, por poner un caso, san Agustín haga aparición a la hora de hablar de estéticas del número y proporción, y que igualmente, vuelva a saltar a la palestra cuando se hable de la luz, o del mundo como teofanía. Lo que se intenta esclarecer es que no hay nada contradictorio en ello, y que presentar este apartado como «lo que dijo X sobre la belleza, lo que dijo Y sobre la belleza, etc.» sería un craso error, porque pronto saldría a relucir que, dentro de la idiosincrasia propia de cada autor, y con infinitud de matices, se está trabajando

²⁴ ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 54.

sobre una materia prima básica de pensamiento²⁵. Por eso, se admite la artificiosidad de disertar sobre «teorías de la belleza», pero se replica que hay una misma artificiosidad en hablar sobre «teoría de la belleza de un cierto autor». Y que sobre la artificiosidad de la segunda, la primera es, a nuestro juicio, más didáctica e iluminadora.

II.2.1- NÚMERO Y PROPORCIÓN

¿En qué consiste la belleza? ¿Por qué y bajo qué fundamento denominamos a las cosas bellas? Casi todos los pensadores medievales se preguntaron, en algún momento de sus trayectorias intelectuales, estas amplias cuestiones. san Agustín considera que las cosas son bellas cuando «sus partes se parecen unas a otras y gracias a su conveniencia crean la armonía», i. e., la belleza es *armonía*; y esta a su vez consiste en una adecuada proporción y relación de las partes de las que surge una hermosa totalidad, imposible de apreciar tomando cada una de ellas por separado²⁶. Ahora bien, ¿qué es lo que podemos considerar como una relación adecuada?

Intuere coelum et terram et mare, et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt, vel volant, vel natant; formas habent, quia números habent: adime illis, haec nihil erunt. A quo ergo sunt, nisi a quo numerus? Quandoquidem in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse. Et omnium quidem formarum corporerarum artifices homines in arte habent números, quibus coaptant opera sua... Quaere deinde artificis ipsius membra qui moveat, números erit.

Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos, los astros que brillan en el firmamento, los seres que reptan, vuelan o nadan; todos tienen su belleza, porque tienen sus números: quítales éstos y no serán nada. ¿De dónde proceden, pues, sino de donde procede el número, pues participan del ser en tanto participan del número? Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cuál es el motor de los miembros del propio artista: será el número²⁷.

Nótese que el fragmento resulta muy sugerente respecto a algunos aspectos tratados en el capítulo anterior: se busca una analogía con el artífice mundano, y se admite que éste es efectivamente creador de «bellezas corpóreas». Por lo demás, lo que encontramos es la fórmula clásica agustiniana la cual sostiene que la razón nos apercibe lo que es hermoso, y de lo hermoso, las formas; de las formas, las proporciones, y, en las proporciones, los números. En definitiva: moderación, forma y orden (*modus, species et ordo*). San Agustín recoge así el antiguo concepto pitagórico de proporción y armonía el cual, aunque en un principio fue utilizado por los mismos desde una perspectiva puramente cuantitativa, ulteriormente con los estoicos y especialmente con el pensamiento ciceroniano, del que se nutre abiertamente san Agustín, adquirió un carácter mucho más cualitativo²⁸. No es de extrañar, pues, que cuando el de Tagaste habla, por poner un caso, de la belleza y hermosura de los cuerpos refiera a la *congruentia partium cum quadam coloris suavitate* («es la armonía de las partes acompañada de cierta suavidad de color²⁹») lo cual sigue estrictamente a la aseveración que

²⁵ No quiero decir que en otras épocas no haya ocurrido lo mismo, pero bien es cierto que el sistema cultural y por ende filosófico de la Edad Media tuvo por paradigma esta suerte de ecumenismo humanístico en torno a los temas, y lo que es más importante, los términos en los que realizar sus especulaciones filosóficas y teológicas.

²⁶ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2... op. cit., p. 53.

²⁷ SAN AGUSTÍN: *De libero arbitrio*, II, XVI, 42 [cit. en ídem., p. 64].

²⁸ TATARKIEWICZ, W: op. cit.

²⁹ SAN AGUSTÍN: *Epistula* 3, CSEL 34/1, p.8 [cit. ECO, U.: op. cit., p. 54.]

Cicerón (106-43 a. C.) manifiesta en sus *Tusculanas: corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo*³⁰.

Las fórmulas de *congruentia*, proporción y número son, pues, tan antiguas como las fuentes de la filosofía clásica a la cual se remiten. Y es a través de Platón y los pitagóricos, Aristóteles y la escuela estoica, como esta consideración cuantitativa de la belleza pasará a ser una noción ejemplarizante en el universo medieval, sobre todo a raíz de la recopilación doctrinal que al respecto realizó Policeto (c. siglo V a.C.) en su celeberrimo escrito técnico *Canon (Κανών)* el cual, no ha sido conservado, y del afortunadamente Galeno ofreció, en su *Placita Hippocratis et Platonis*, un resumen sumario que ayudó a asentar definitivamente para la posteridad medieval la definición de la belleza como unidad formal de las partes. Otra de las fuentes a la cual se remitirán tratadistas e intelectuales desde el siglo IX en adelante será Marco *Vitruvius* Polión (c. 80/70- c. 15 a.C.), en especial su tratado *De architectura*, en el que salen a relucir igualmente términos como *proportio* y *symmetria*³¹.

Tunc in illa grandi rixa interioris domus mene... («Entonces estando en aquella gran contienda de mi casa interior...³²»). Es insigne la escena de la conversión en las *Confesiones* donde Agustín nos relata su «aprieto» espiritual en el huerto de su amigo Alipio. De lo que no se percataría años más tarde el futuro obispo de Hipona, es que también su persona intelectual establecería un conflicto en el «huerto de la belleza» entre dos interpretaciones estéticas marcadamente diferentes: por un lado, la estética del número y la proporción; fórmula que, como ya hemos vislumbrado tuvo su génesis en la filosofía pitagórica y el pensamiento clásico³³; y por otro lado una consideración de la belleza eminentemente cualitativa, influencia de algunos tratados estoico-eclécticos y sobre todo de lectura de obras de inspiración neoplatónica. San Agustín es un personaje de lindes; de fronteras. Él se sitúa a las puertas de la Edad Media sin dejar de observar la Antigüedad. Su conflicto espiritual así lo muestra, y su visión de la belleza lo corrobora igualmente: en tanto «estético» notaba la propensión a interpretar la belleza matemáticamente, pero en tanto que cristiano no podía cerrar los ojos ante una visión más interior, y a la vez más teofánica de la belleza³⁴. Por ello podemos llamarle «centinela» intelectual de esta época; «Caronte» que llevará en su barca espiritual toda la influencia posterior hasta la escolástica. Y, por la presente, será el responsable de que tal aproximación cuantitativa de la belleza llegue a todo el pensamiento ulterior.

II.2.1.1- BELLEZA MUSICAL Y PSICOLOGÍA ESTÉTICA

³⁰ CICERÓN: *Tusculanae*, IV, 31, 31 [cit. en ídem.]

³¹ ECO, U.: op. cit., p. 56-7.

³² SAN AGUSTÍN: *Confesiones*, cap. VIII, 8, 20.

³³ Tatarkiewicz aduce que San Agustín también conoció estos conceptos de la *Sagrada Escritura*, concretamente del *Libro de la Sabiduría*, en el cual se expresa que *πάντα μέτρον καὶ ἀριθμῶ καὶ σταθμῶ διατάξας* («todo lo dispusiste con medida, número y peso», Sb: 11, 21), y en relación con ello sostiene que San Agustín se inspiró en ambas fuentes a la hora de expresar su teoría de la belleza. No es que neguemos tal hipótesis, cuya veracidad, ciertamente desconocemos sino que nos parece una apreciación algo forzada por al menos dos motivos: (i) que tal como formula San Agustín los términos de su teoría parece claro que dichas afirmaciones son de expresión ciceroniana, lo cual, por cierto encaja mejor con la excelente educación clásica que recibió y a la cual, más tarde, quizá observó que al respecto de algunas teorías, eran totalmente coherentes con algunos pasajes bíblicos como el expresado; (ii) que el *Libro de la Sabiduría* no pertenece, por lo que sabemos, al *Tanaj* judío hebreo-araméico, y que por lo que parece fue escrito por una persona o grupo de personas versadas en la cultura alejandrina y con una mentalidad, en muchos casos, más cercana a la *paideia* clásica que a la judaica, lo que nos haría concluir que, aun sosteniendo que San Agustín recurrió a estas dos fuentes para expresar su teoría, en realidad, éstas dos expresaban una sola y la misma: la de origen clásico.

³⁴ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2...op. cit., p. 54.

Empero, si hay alguna otra figura intelectual que merezca ser denominado «centinela» que observa desde el horizonte de la Antigüedad para guiar el camino intelectual medieval, ese es Severino Boecio (c. 480- 524/525), filósofo romano, que transmitirá a la Edad Media una estética de la belleza basada en las proporciones, de profunda influencia pitagórica, desarrollando una teoría de la proporción en el ámbito de la teoría musical³⁵. En su *Aritmetica*, Boecio sostiene que el número es el principio de todas las cosas, y que sin «ciencia del número» ninguna verdad puede descubrirse: *verum inveniri non potest*³⁶. De esta manera, la aritmética, al ser la disciplina que estudia las relaciones y proporciones numéricas, se convierte para el romano en una suerte de *philosophia perennis*: cada ciencia, según su idiosincrasia, tiene su objeto propio al que se refiere su campo de estudio: todos los números se reducen a la unidad, las naturalezas a los elementos, las magnitudes geométricas a las figuras, las formas verbales a las letras, las estructuras musicales a los sonidos...todo se reduce a mezcla, proporción *de lo mismo y de lo otro*³⁷.

No es arbitrario entonces que su «psicología estética» (y con ello me refiero a la reacción y visión estética del mundo en su sentido fruitivo) estuviera apoyada en tal metafísica, basándose igualmente en las proporciones. Por eso nos dice Boecio que los «antiguos» la llamaron *musical*. A nosotros, modernos, tal denominación nos resulta cuanto menos chocante. Pero si a los antiguos griegos y a los medievales les pareció razonable y coherente utilizar tal concepto, ello es porque lo pensaban bajo un dominio referencial mucho más amplio que el actual: como un sinónimo de *estética*; como concepto determinante de toda armonía, sea este cual fuere. Bruyne sopesa tres posibles razones que pudieron incitar a griegos y medievales a hacer uso de este vocablo³⁸: (α) ante todo, fueron muy conscientes que el mundo sensible era esencialmente devenir; es natural que consideraran la sucesión del tiempo como un elemento más fundamental que la simultaneidad del espacio: más *musical* que *plástico*; (β) Teofrasto (c. 371- c. 287 a.C.), autor del que parece ser conector Boecio, considera que el sentido del oído es superior al de la vista: es por él por el que la ciencia y la emoción penetran en el alma: *nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet*³⁹; la música —que contiene la poesía y el discurso— es, por tanto, la primera de todas las artes; (γ) finalmente, la música no sólo tiene una significación teórica, sino un alcance moral innegable, puesto que actúa sobre las disposiciones del alma o sobre el carácter:

Musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati coiuncta sit. Nihil est enim tam proprium humanitati, quam remitti dulcibus modis astringique contrariis.

La música no sólo está unida a la manera de la especulación, sino también a la de la moralidad. Nada es más connatural al ser humano que ser calmado por dulces ritmos capaces de domeñar el carácter.⁴⁰

Y, evidentemente, Boecio no refiere con esta afirmación de forma exclusiva a la música sonora: los «antiguos», con claras influencias pitagóricas, hablan de su concepción musical del universo. La división o clasificación de la música está regida por las maneras en que la armonía se manifiesta, fundamentalmente en tres dominios: en el universo, en el hombre y en las melodías producidas por los instrumentos. El alma y el cuerpo del hombre están

³⁵ ECO, U.: op. cit., p. 57.

³⁶ BOECIO: *de Aritmetica*, c. 1081. [cit. en BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. I...op. cit. p. 20]

³⁷ Ídem., c. 113.

³⁸ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. I... op. cit., p. 22.

³⁹ *De Musica*, P. L. n° 63, I, c. 1169.

⁴⁰ Ídem., I, 2, c. 1168.

sujetos a las mismas leyes que regulan los fenómenos musicales, y estas mismas proporciones se encuentran igualmente en la armonía del cosmos. No es de extrañar entonces que la figura de Pitágoras se convirtiese en la Edad Media, en una suerte de figura cuasi mítica, el «Theut» o Hermes que llevó la música a los hombres: *Primum omnium Pythagoras inventor musicae*⁴¹.

Partiendo de esta relación frutivo-psicológica de cariz estético se llega a una metafísica cosmovisiva, o mejor dicho: una se ve condicionada por la otra. Esta teoría de la *proportio* psicológica producirá desarrollos harto interesantes en la teoría medieval del conocimiento posterior. E igualmente, la teoría boeciana de la proporción cósmica, así como el tema pitagórico de la belleza musical del mundo (*belleza mundana*); como cuenta Jerónimo de Moravia (c. 340-420) en una desdichada comparación: del conjunto nos llega una música dulcísima que nosotros no entendemos por ineptitud de los sentidos, así como no percibimos olores que los perros en cambio advierten⁴². Podría sostenerse que Boecio al realizar esta conexión entre la *proportio* psicológica y la *proportio* cósmica está siguiendo la senda del método agustino-platónico *a corporeis ad incorporea* (o bien, *mutatis mutandis* lo que modernamente podríamos denominar una «reducción fenomenológica»): en el plano de la percepción sensible la armonía es captada como fruición psicológica, mediante el placer, ya sea mediante la armonía musical o sonora (y ello en sentido moderno); Si eliminamos el elemento psíquico captamos que la armonía, lejos de valer en el plano frutivo, es una relación de todas las cosas mensurables; finalmente, si abandonamos la esfera sensible y la realidad matemática, accedemos a una realidad metafísica y cualitativa que subyace a toda una serie de disciplinas definibles en función de la proporción: aritmética, geometría, música, estética y ciencia del arte⁴³.

«¿Qué es lo que nos gusta en la ritmicidad sensible? ¿Qué otra cosa más que una cierta consonancia y las longitudes medidas sobre esa igualdad que la razón tiene en sí y encuentra fuera de sí?». Son palabras del *De musica*, escritas por la figura agustino-platónica por excelencia: el propio san Agustín. El principio del arte musical entra, por tanto, en el principio estético más general: hay un ritmo visual y del cuerpo, pero también del alma, y en fin, un ritmo perenne del universo. Lo musical pasará a convertirse en la Edad Media en una auténtica ciencia, en un arte liberal, pero también en un principio de expresión metafísica que indica y explica la realidad del cosmos. Así, en definitiva, piensa san Agustín cuando, para explicar un tema como el del mal, recurre a una ilustración musical: igual que una cítara posee cuerdas con un sonido más bajo (menos agradable, feo) y cuerdas que tienen un sonido más alto (mejor y más bello), así en el mundo se encuentran mezclados bien y mal. Y es que el músico podría haber afinado las cuerdas para que todas sonaran de manera agradable. Pero de haber hecho eso habría quedado eliminado algo esencial: la armonía y consonancia del instrumento completo⁴⁴. «Estaba presente cuando Dios trazaba un círculo sobre el rostro del abismo» dice la Sabiduría⁴⁵; y Alain de l'Ille (c. 1128-1202) comenta como la divinidad es «un elegante arquitecto» que construye lo creado como un edificio: armonizando los elementos con medida y orden («con compás» que dirá Boecio en su *Aritmetica* siguiendo los pasajes

⁴¹ Engelberti *Abb. Admontensis de musica*, cap. X [en ECO, U.: op. cit., ídem.]

⁴² COUSSEMAKER, E.: *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series*, Vol. I, París: Durand et Pedonne Mauriel, 1864, p. 13 [cit. en ECO, U.: op. cit., p. 60.]

⁴³ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. I... op. cit., p. 24.

⁴⁴ FUMAGALLI, M.: *L' estetica medievale*...op. cit., p. 60-1.

⁴⁵ Sb, 8:27.

bíblicos arriba citados). Sometiéndose a las reglas de la geometría y las proporciones del mundo, el artesano, constructor, arquitecto y hasta el matemático medieval advertía la exaltante emoción de imitar al divino maestro⁴⁶.

II.2.1.2. *LA ESCUELA DE CHARTRES Y EL «TIMEO»*

Hemos citado al filósofo y poeta francés Alan de l'Ille. Y lo cierto es que este personaje nos puede ayudar a transitar temáticamente hacia las intenciones del presente apartado. En el siglo XII se produjo un renacimiento de las artes y de las letras, un impulso cultural que se focalizó de manera representativa en varios centros de estudio, especialmente en territorio franco. Allí, aparte del cisterciense Clairvaux y del monasterio de San Víctor de París, existió un tercer enclave importante: la escuela de Chartres. Entre los personajes ilustres que habitaron tal escuela podemos destacar al citado Alan, a Juan de Salisbury (1110-1180) o a Adelardo de Bath (c. 1080- c.1150). Las especulaciones de esta escuela se apartaron de los cánones musicales que previamente hemos mencionado, ya que sus investigaciones no abordaban el tema de la belleza de manera puramente visual –como había hecho Hugo de San Víctor y la estética de los victorinos– ni tampoco bajo una perspectiva alegórica de la misma –como sí fue el caso de los cistercienses–. Lo característico de los «científicos» de Chartres, es que hicieron renacer ciertas ideas platónicas, pero no bajo influjos agustinianos o neopitagóricos, sino retro trayéndolas directamente de la misma doctrina platónica del *Timeo*. La doctrina medieval que asumieron personajes como Agustín o Boecio era de claro origen pitagórico, ya que el mismo Platón la incluyó en su sistema. Sin embargo, a diferencia de las interpretaciones estético-empíricas o religioso-espirituales, la estética de Chartres desarrolló una cosmología «timaica» sobre una base estético-matemática, que encontraba en el *Timeo* la confirmación de que el mundo había sido construido matemáticamente por el Creador, y que la ley de la creación estaba escrita bajo el canon de las proporciones. Y esto considerado, no analógicamente, sino como constituyente de una belleza que era un atributo efectivo del mundo y que por lo tanto implicaba adoptar la perspectiva de una cosmología estética. No en vano el *Timeo*, el cual los escolares de Chartres⁴⁷ tuvieron la oportunidad de leer e interpretar, exhortaba abiertamente a tal interpretación en muy diversos pasajes, verbigracia:

τῷ γὰρ τῶν νοουμένων καλλίστῳ καὶ κατὰ πάντα τελέῳ
μάλιστα αὐτὸν ὁ θεὸς ὁμοιωσαὶ βουλευθεὶς ζῶν ἐν
ὄρατόν, πάνθ' ὅσα αὐτοῦ κατὰ φύσιν συγγενῆ ζῶα ἐντὸς
ἔχον ἑαυτοῦ, συνέστησε.

como el dios quería asemejarlo lo más posible al más bello y absolutamente perfecto de los seres inteligibles, lo hizo un ser viviente y único con todas la criaturas vivientes que por naturaleza le son afines dentro de sí⁴⁸.

Explicar el *Génesis* a la luz de Platón, y discernir el *Timeo* en función de la Biblia: he aquí su ideal. No es de extrañar, por poner un caso, que bajo tal insigne programática, Alain de l'Ille llegara en su *De planctu naturae* a las siguientes conclusiones:

Deus tamquam mundi elegans architectus, tamquam
aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii

Dios, como distinguido arquitecto del mundo, como
cincelador de la forja áurea, como artífice del maravilloso

⁴⁶ FUMAGALLI, M.: op. cit. p. 46.

⁴⁷ Utilizo la denominación «escolares» para evitar la de «escolásticos», pues aunque su sentido es etimológicamente válido, su connotación se ve claramente remitida a las escuelas teóricas de la Baja Edad Media.

⁴⁸ PLATÓN, *Timeo*, 30d.

artificiosi artifex, tamquam admirandi operis operarius
opifex, mundialis reagiae admirabilem speciem fabricavit.

trabajo artístico, como obrero autor de la admirable obra,
construyó el palacio del mundo de admirable belleza⁴⁹.

Artificiū artificiosi artifex, operis operarius opifex. Estas vívidas descripciones exhiben cómo el mundo, para los escolares de Chartres, es contemplado como una obra de arte en la que trasparece el genio geométrico del artista creador y, por ello, difiere estéticamente del mundo considerado de una manera intuitiva y directa, como conjunto de formas sensibles inmediatas: los «chartrianos» disfrutaban del mundo a través de un sistema matemático-científico que sobre él proyectan. Lo que encontramos en esta visión del mundo es, no la admiración exaltada de las formas *per se*, consideradas en sí mismas, como tampoco el gozo frutivo de sus correspondencias o significaciones alegóricas, sino la alegría de una visión comprensiva que ha sido dilucidada a través de ciertos principios, nociones, relaciones y causas fundamentales (*fit quando rerum utique rationem, ordinem, dispositionem et uniuscuiusque rei causam, modum, et utilitatem rimatur, speculamur, miramur*). La naturaleza, para la metafísica chartriana no será solo un mero tropo alegórico, sino una fuerza que preside el nacer y el devenir de las cosas.

Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis,
ut stellerum in caelo, aves in aere, pisces in aqua, homines
in terra.

La belleza en el mundo es todo lo que aparece en sus
elementos singulares, como las estrellas en el cielo, los
pájaros en el aire, los peces en el agua, los hombres en la
tierra⁵⁰.

Este fragmento de Guillermo de Conches (c. 1080- c. 1145) alude a la *exornatio mundi* como la coronación laureada que la naturaleza realiza, a través del conjunto orgánico de causas, una vez el mundo ha sido creado. El *ornatus* es belleza instanciada, o dicho de otra manera: es belleza precisamente por su estructura individuante de la cosa; como *collectio creaturarum*, circunscrita en sus contornos, en su figura y color. Por lo tanto, sería equivocado concebir la interpretación timaica de los chartrianos bajo la estricta rigidez matemática cuando, precisamente, se encuentra presente en ella un claro sentido orgánico de la naturaleza cuyo crecimiento siempre podemos interpretar remontándonos a la suerte de su divino creador; es la naturaleza y no el número la que rige este mundo, como bien lo canta Alan:

O Dei proles genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.
Pax amor, virtus, régimen, potestas,
Ordo, lex, finis, via, lux, origo,
Vita, laus, splendor, species, figura,
Regula mundi.

Hija de Dios, madre de lo creado,
vínculo del mundo y lazo indisoluble,
gema de lo terreno, espejo de lo caduco,
del orbe estrella.
Paz, amor, virtud, guía sostén,
orden, ley, meta, camino, luz, origen,
vida, gloria, esplendor, forma, figura,
regla del mundo⁵¹.

A primera vista, esta imagen de la armonía cósmica podría ser pensada como una metáfora coextensiva desde la perfección orgánica de una forma individual, de un organismo de la naturaleza o del arte, según el caso. Empero, debemos ser cuidadosos si no queremos caer en anacronismos fruto de interpretaciones que precisamente los chartrianos desecharon: si Platón habla en su *Timeo* de *Anima mundi*, con ello no quiso haber dicho que el mundo

⁴⁹ En TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2... op. cit., p. 220.

⁵⁰ DE CONCHES, G.: *Glosae super Platonem*, E. Jaeneau ed., Vrin, París, 1965, p. 144 [cit. en ECO, U.: op. cit. p. 63.].

⁵¹ DE L'ILLE, ALAN: *De planctu naturae* en ECO, U.: op. cit., ídem.

fuese un «gran animal»; de haber pensado así, nos relata Guillermo de Conches, Platón no hubiera pasado por el mayor de los filósofos, «sino por el mayor de los tontos⁵²». Lo cierto es que, para los escolares chartrianos, el filósofo griego utilizó tal concepto en un argumento guiado por el *integumentum*⁵³, aludiendo al principio universal de la vida y de la armonía que refleja la potencia y voluntad del demiurgo platónico/Dios cristiano. Siendo así que el *anima mundi* prefigura el espíritu del mundo (El *Espíritu Santo* de los cristianos) pero no lo denota (lo cual supondría una cierta herejía doctrinal para los escolares, de ahí el anacronismo de interpretarlo así por nuestra parte)⁵⁴.

Ello no es óbice para que la escuela de Chartres estableciera como esencial la relación entre macrocosmos y microcosmos; la relación entre mundo y hombre sobre la que ya había teorizado Macrobio (c. siglo IV): el mundo puede ser visto como un «gran hombre» e, igualmente, el hombre puede ser considerado como un «pequeño mundo». En el hombre se resume la belleza del universo entero, porque el sujeto humano ha sido creado y dotado de razón y libertad por la divinidad para que pueda conocerla, amarla e imitarla. Así, todo bien irradia mayor belleza cuanto mayor participación contiene; cuando se extiende a la *collectio creaturarum*: pues así ha querido la Divinidad, mediante este principio, manifestar su belleza; y a fin de que pueda ser revelada en toda su extensión ha decidido crear al hombre: para que pueda buscarla y descubrirla; descubriéndola amarla, y amándola imitarla⁵⁵.

Junto a las cosmologías naturalistas de Chartres, nacerán en el siglo XII, nuevas derivaciones de cosmologías pitagóricas que intentarán desarrollar los tradicionales temas del *homo quadratus*: la tentativa de interpretar mediante alegorismos y juegos de proporciones los arquetipos matemáticos que relacionan el microcosmos del hombre con el macrocosmos del universo. En la teoría del *homo quadratus* el número, como principio del universo, adoptará significados simbólicos basados en correspondencias numéricas, y también, estéticas⁵⁶. Frente a esa «Edad Media culpable» de reducir la belleza a moralidad o a un mero cariz utilitario en servicio de fines superiores, estas teorías expresan que es precisamente la perfección ética la que queda reducida a cánones estéticos. Se podría afirmar, no sin fundamento, que el Medioevo, más que reducir la estética a la ética, fundó el valor moral sobre bases y principios eminentemente estéticos. Pero aun así estaríamos errando precisamente por olvidar lo fundamental: número, proporción y orden son principios tanto ontológicos, como igualmente éticos y estéticos⁵⁷.

II.2.2- ESTÉTICA Y METAFÍSICA: LA BELLEZA COMO LUZ, SÍMBOLO Y ALEGORÍA

[...] similioren esse virtui circulum figurarum planarum alia qualibet. [...] Et recte: nam neque in animi bonis quidquam inventis, quod magis sibi ex omni parte consentiant quam virtutem; neque in planis figuris quam circulum [...] quanto magis de virtute existimandum est,

[...] el círculo es más semejante a la virtud que cualquiera de las otras figuras planas [...] Y con razón, porque ni entre los bienes espirituales hallas algo que esté más conforme en todo consigo mismo que la virtud, ni entre las figuras planas una más perfecta que el círculo. [...] ¿con

⁵² FUMAGALLI, M.: *L' estetica medievale...* op. cit., p.40.

⁵³ También denominado *involuturum*: instrumento argumentativo muy caro a los escolares de Chartres definido como «ese velo que esconde profundas verdades bajo la superficie del lenguaje literab»; i. e., el argumento *per metaforam* es indispensable para el razonamiento filosófico, ya que la imaginación es un elemento constitutivo para la comprensión de la naturaleza. [en FUMAGALLI, M.: *L' estetica medievale...* op. cit., p. 39-40].

⁵⁴ FUMAGALLI, M.: *L' estetica medievale...* op. cit., p.40.

⁵⁵ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. II... op. cit., p. 270.

⁵⁶ ECO, U.: op. cit. p. 65.

⁵⁷ Ídem. p. 66.

quod non maioris loci occupatione, sed divina quadam congruentia rationum atque concordia caeteras affectiones animi superat?

cuánta mayor razón hemos de pensar que la virtud supera a las restantes afecciones del alma, no por su mayor extensión, sino por cierta divina congruencia y concordia de aspectos?⁵⁸

El tratado filosófico *De quantitate animae* es un breve diálogo que san Agustín redacta para exponer una serie de opiniones acerca de la teoría de la belleza entendida como regularidad matemática. Sin embargo, en un cierto momento (el del fragmento citado), el autor afirma que más excelsa que cualquier otra figura geométrica es el círculo, que es capaz de hacer ascender el simple gusto por la proporción al sentimiento metafísico de una cierta identidad del alma con lo divino. A la perfección de lo múltiple armonioso se presenta la divina simplicidad de «lo uno». A una estética de la cantidad, san Agustín presenta a la Edad Media una estética de la cualidad donde la luz, el color y el símbolo se tornan elementos «epicéntricos». Se introduce así una dualidad dialéctica entre dos formas de comprender la belleza y ante cuya resolución y sistematización se verán abocados los intelectuales medievales.

II.2.2.1. *DE LA ÓPTICA Y EL COLOR AL «DIOS COMO LUZ»*

En la plenitud de la Edad Media, Tomás de Aquino (1224/25- 1274) nos recuerda:

Pulchritudo corporis in hoc consistit, quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam coloris claritate.

La belleza del cuerpo consiste en la proporción adecuada de los miembros en el hombre, unida a cierta claridad de color⁵⁹.

Santo Tomás considera que para la belleza tres cosas son necesarias: la proporción, la integridad y la *claritas*, i. e., la claridad y la luminosidad⁶⁰. Este fragmento es muestra explícita de una sistematización que ya ha sido capaz de «solucionar» el problema estético anteriormente aducido. Más adelante nos centraremos brevemente en tal propuesta. Lo importante ahora es que se seamos capaces de captar cual fue la atmósfera intelectual y de desarrollo teofilosófico que fue causante de que una palabra como *claritas* se tornara indispensable a la hora de definir la belleza por parte de Santo Tomás.

Unas pocas líneas más arriba del fragmento citado, el Aquinate comenta: «Como puede deducirse de las palabras de Dionisio, lo bello está constituido por el esplendor y por las debidas proporciones: en efecto el afirma que Dios es bello ‘como causa del esplendor y la armonía de todas las cosas’⁶¹». Aquí el autor cita a Pseudo-Dionisio, el cual considera una máxima autoridad a nivel teológico. En el capítulo anterior, ya alcanzamos a vislumbrar como la figura del Pseudo-Dionisio Areopagita será fundamental para cierta caracterización del pensamiento filosófico y teológico de la Edad Media, y por ende, también para las consideraciones artísticas y estéticas. Lo cierto es que no encontraremos en ningún fragmento del *Corpus Dionysiacum* una presentación explícita de estética teórica que pueda encajarse dentro de un determinado sistema o pensamiento, sino que los autores medievales

⁵⁸ SAN AGUSTÍN: *De quantitate animae*, cap. XVI, 27-28.

⁵⁹ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* II-III, q. 145, a. 2 c.

⁶⁰ Eco, U.: *Historia de la belleza*...op. cit. p. 100.

⁶¹ SANTO TOMÁS DE AQUINO: op. cit., Ídem. 2 b.

extrajeron de entre los diferentes textos aquellas afirmaciones que de manera directa o indirecta influyeron en los diferentes planteamientos estéticos de la Edad Media⁶².

Plotino ya había sido el primero en establecer un contraste entre el principio que establecía la belleza de la luz frente a aquélla que sobreviene a las proporciones, e igualmente Basilio de Cesarea (c. 330-379), en aseveraciones como las que expresa en su *Homilia in Hexaëm*, fue el primero en otorgar a éste, desde un punto de vista práctico, la primacía sobre toda otra belleza, pues sin su presencia no sería posible apreciar las demás:

οὕτω γὰρ καὶ χρυσὸς καλὸς, οὐκ ἐκ τῆς τῶν μερῶν
συμμετρίας, ἀλλ' ἐκ τῆς εὐχρωίας μόνης, τὸ ἐπαγωγὸν
πρὸς τὴν ὄψιν καὶ τὸ τερπνὸν κεκτημένος.

Así, en efecto, es hermoso el oro, no por la proporción
entre sus diferentes partes, sino sólo por su belleza
cromática, con la que seduce y encanta a la vista⁶³.

Pero será el Pseudo-Dionisio el que disponga sobre una misma escala por primera vez la luz visible, así como la materia que multiplica la luz. Y esto, no ya en un sentido analógico o metafórico, sino que la experiencia luminosa en cuanto experiencia estética quedará vinculada, mediante el *Corpus Dionysiacum*, a una teología y una metafísica que posibilitará una apertura a lo que históricamente ha pasado a denominarse como artes suntuarias⁶⁴. Y es que el aspecto más inmediato que manifiesta esta segunda tendencia que estamos examinando está representado por el gusto íntimo y simple por la luz y el color. Hasta nuestros días ha llegado toda una estela de vívidos documentos en los que se expresa una sensibilidad hacia los hechos cromáticos que poco casa con toda una tradición metafísica de las armonías matemáticas. El gusto por las proporciones fue heredado doctrinalmente y sólo mediante un esfuerzo gradual, llegará a imponerse en el terreno práctico y canónico de las artes. Sin embargo, el gusto por el color y la luz se toma como un dato de reacción espontánea, idiosincráticamente medieval, que se siente como belleza uniforme y simple, de inmediata perceptibilidad y naturaleza indivisa, propiedades que no se apreciaban de manera tan natural en la belleza cuantitativa⁶⁵. Así, por ejemplo, la catedral gótica se presenta como ilustración magnánima de una estructura diseñada en función de la irrupción de la luz en muy diversas formas, y es esta transparencia admirable y continua la que fascina al abad Suger cuando enaltece su iglesia:

Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulator,
et quod perfundit lux nova, clare opus
nobile.

Brilla la sala iluminada en el centro.
Brilla pues lo que brillantemente se une a lo que ilumina,
y lo que una nueva luz inunda, brilla como noble obra⁶⁶.

Empero, y por no distanciarnos del objetivo teórico y filosófico que nos atañe, es preciso recalcar que los filósofos, más que en el gusto por la cromaticidad, centrarán sus reflexiones en la luminosidad, en su sentido más amplio, y así, sucesivamente, el dato espontáneo ira abriendo paso a la reflexión científica y metafísica. Esta transición no se produjo de forma en absoluto brusca, debido a que los sistemas neoplatónicos que los medievales encontraron

⁶² PRADIER S., A.: *La luz en la estética medieval*, Universidad de Salamanca: Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia; Área de Estética y Teoría de las Artes, 2006, p. 117.

⁶³ BASILIO DE CESAREA: *Homilia in Hexaëm*, P. G. n° 29, col. 45.

⁶⁴ PRADIER S., A.: *La luz en la estética medieval*...op. cit. p. 118.

⁶⁵ ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 75.

⁶⁶ *De rebus in adm. sua gestis*, P. L. n°186, col. 1.229.

en textos como el *Corpus*, ya trataban a la luz, *per metaforam* al menos, como conectada directamente con las realidades espirituales⁶⁷. La concepción emanantista de Plotino y el Pseudo-Dionisio se basaba en un modelo luminoso: partía de la premisa de que los seres, ontológicamente considerados, tienen la misma naturaleza que la luz, y que como ésta, aquéllos deben emanar igualmente. La belleza era presentada de esta manera como una emanación respecto de un Absoluto, y es por ello que el concepto de luz se convierte en central cuando se quiere abordar no sólo estéticamente, sino ontológicamente este tipo de sistemas. Y si bien Pseudo-Dionisio es acreedor de tal concepción debemos destacar la anécdota, que ocurre que una vez y solamente una vez, en su *De divinis nominibus* en la cual realiza una aseveración⁶⁸ que aúna la definición tradicional de belleza en tanto que armonía (*consonantia*) con la idea de la belleza en cuanto considerada cualitativamente (*claritas*), de suerte que la belleza queda definida como *consonantia* y *claritas* (εὐαρμοστία καὶ ἀγλαΐα): armonía y luz, proporción y claridad⁶⁹. Es realmente sorprendente, porque siendo tal afirmación de una naturaleza tan accidental, o por lo menos muy puntual, causa un gran sobrecogimiento intelectual el constatar como ejerció una influencia tan titánica y duradera en la historia del pensamiento occidental, llegando a ser una fórmula estética y también metafísica de gran calado en los sistemas de la Baja Edad Media, como es el caso de Tomás de Aquino.

Sin embargo huelga reiterar que la Edad Media se percatará al avanzar en sus reflexiones y sistematizaciones de que tal consideración de la belleza no encajaba demasiado bien con las clásicas teorías de la proporción. Mientras los motivos hacia la belleza de la luz y el color estuvieran marcados por el gusto, la reacción fruitiva y el ámbito metafórico de los discursos místicos, no surgió ningún problema o éste quedó cuanto menos bastante atenuado. Pero en la medida en que tales principios se elevaron hacia dilucidaciones metafísicas, que exigían con una nueva dignidad una reflexión ontológica sobre los mismos, surgieron las claras contradicciones. La Escolástica del siglo XIII, tras haberse impregnado intelectualmente de los escritos neoplatónicos, abordará con profundidad este problema siguiendo dos sendas diferenciables: una, la del establecimiento de una cosmología estético-física, como puede ser el caso de Roberto de Grosseteste; la otra centrándose en el plano de una estética trascendental y una ontología de la forma, como es el caso de Alberto Magno, y especialmente, de santo Tomás⁷⁰. En el presente apartado dilucidaré brevemente la primera de las presentes propuestas.

II.2.2.2. LA METAFÍSICA DE LA LUZ: ROBERTO GROSSETESTE

Roberto Grosseteste (1175-1253) franciscano y obispo de Lincoln, posee un escrito que se configura en un comentario al *Hexaëmeron* de Basilio de Cesarea y otros padres griegos y que se convertirá en todo un tratado metafísico acerca de la luz y de la problemática que hasta ahora expuesta. Siguiendo la línea de Plotino, de los padres griegos y del Pseudo-Dionisio, Grosseteste sostendrá que la luz es bella por sí misma y placentera para la vista, *aum cuando no posea la proporción armoniosa de los volúmenes corporales*. De este modo, la luz es bella *per*

⁶⁷ ECO, U.: op. cit. ídem.

⁶⁸ Concretamente en cap. IV, 7 (P. G. n°3, col. 701).

⁶⁹ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2...op. cit., p. 33.

⁷⁰ ECO, U.: op. cit., p. 80.

se, y su *natura* no es la del «número, medida y peso» u otro principio cuantitativo cualquiera: se identifica totalmente con la cualidad deleitable bajo la que aparece⁷¹.

Grosseteste es consciente del contraste, hasta cierto punto conflictivo, entre el principio cuantitativo y el principio cualitativo. Se verá en presencia de una antinomia que, por otro lado, no dudará en resolver: la belleza de la luz deriva de su simplicidad y homogeneidad; pero lo más homogéneo es lo más uno, i. e., lo más igual a sí mismo. Y, por otro lado, la igualdad es la relación más simple. Lo que concuerda más íntimamente consigo mismo es lo que hay de más bello. La belleza sería el «acompañarse» de las relaciones, cualesquiera que estas sean:

Haec [lux] per se pulchra est «quia ejus natura simplex est, sibi que omnia simul». Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.

[La luz] es bella de por sí, «dado que su naturaleza es simple y comprende en sí todas las cosas juntas». Por ello está unida máximamente y proporcionada a sí misma de modo concorde por la igualdad: la belleza es, en efecto, concordia de las proporciones⁷².

Proportionum autem concordia pulchritudo est. Y en este sentido ¿acaso podrá algo ser más bello que la identidad, que es la proporción *par excellence*? Y desde luego, esta no es otra que la belleza indivisa del Creador, como fuente de luz, ya que es sumamente simple: concordia y conveniencia de sí consigo mismo⁷³. La belleza sensible, en cambio, refleja tal identidad, así como la belleza de la totalidad del universo reside en su unidad. Belleza, por tanto, como identidad de la proporcionalidad: identidad pura o diversidad unificada⁷⁴.

El texto es de una valiosa e indudable importancia. Sabemos que el obispo de Lincoln intercala, entre las numerosas citas que expone, una reflexión personal, lo cual es indicador de que no se resigna a ofrecernos una simple antología de opiniones expresadas por las autoridades. Todo ello podría llevarnos a concluir que, aparentemente, su pensamiento es una propuesta original que evoluciona desde un posicionamiento inicial heredado⁷⁵. Empero, aquí las opiniones de los medievalistas discrepan cualitativamente. Por un lado, De Bruyne considera que, por muchos desarrollos aparentemente originales que podamos apreciar en Grosseteste, ante todo lo que sigue es un intento de unificación en el que las afirmaciones del obispo funcionan como «hilo de sutura». Bruyne sugiere que el problema fundamental es el siguiente: la luz es ante todo la condición de la belleza visible, puesto que nos hace perceptibles formas que, de otro modo, permanecerían ocultas. Pero es belleza *per se*, por su mismo esplendor. Sin embargo, si buscamos explicarla, la tendencia es a reducirla a una estética de las proporciones: la luz, como vinimos diciendo, es igual a sí misma, y la igualdad no es otra cosa que la relación más simple; la primera de las proporciones. En fin, si cada cosa es bella en la medida en que su propia sustancia es luminosa (podríamos decir: de su «brillo» o resplandor) entonces puede decirse igualmente que es bella en la medida de su simplicidad, es decir, de su identidad, igualdad y proporcionalidad a sí misma. Lo que Bruyne considera es que aun aceptando la personal solución de Grosseteste, la respuesta misma es

⁷¹ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. III... op. cit., p. 144.

⁷² In *Hexaëmeron* [cit. en ECO, U.: op. cit., p. 82.]

⁷³ ECO, U.: op. cit. ídem.

⁷⁴ YARZA, I.: *Introducción a la estética*... op. cit., p. 66.

⁷⁵ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. III... op. cit., p. 145.

sugerida potencialmente en el mismo *De divinis nominibus*, y ha de verse por tanto como una glosa o un original paralelismo, más que una propuesta innovadora⁷⁶.

Eco es más benigno en su juicio, y sostiene que Grosseteste emprende un camino intelectual rico, complejo y con matices de profunda originalidad aunque siempre sobre una base emanantista neoplatónica: la proporción del mundo no es sino orden matemático en el que la luz, en su difundirse creativo, se materializa según las diversificaciones que le impone la materia en sus resistencias⁷⁷.

Ambos juicios son tan correctos como coherentes, puesto que colocan el acento en los mismos aspectos; si dichas dilucidaciones son golpes de profunda originalidad o desarrollos de implicaciones que potencialmente se encontraban en escritos anteriores, es algo que visto la dialéctica intelectual tan poco personalista del Medievo (por mucho que nos empeñemos los modernos) tiene una importancia bastante relativa, en este caso, a una discusión casi textual y filogenética, y no de interés propiamente filosófico.

Lo que sí debería advertirse en los desarrollos de Grosseteste es, como en la mayoría de autores influenciados por el neoplatonismo y el estoicismo, un peligro implícito de no respetar la analogía entre Dios —en cuanto forma simple de luz espiritual— y la forma genética o creadora —luz sensible—. Es, en el fondo, el problema eterno y latente que crea la tensión dialéctica del pensamiento neoplatónico —uno/múltiple, trascendente/inmanente, invisible/visible— y que compromete, a veces hasta extremos que las mismas intenciones de los autores nunca hubieran deseado, la trascendencia del divino Creador⁷⁸.

II.2.2.3- LA PANSEMIOSIS METAFÍSICA: LO BELLO COMO SÍMBOLO Y ALEGORÍA

Antes de pasar, en el último capítulo, a presentar el problema de lo bello dentro de la temática propiamente trascendental que se desarrollará de manera especial en el siglo XIII, y que intentará construir un sistema metafísico en el que la belleza deje de ser una mera nota armoniosa, o una simple forma sustancial (tarea en la que el aristotelismo recientemente descubierto jugará un papel esencial) me gustaría atender, de manera sumaria, al aspecto de lo bello bajo una máscara estética que popularmente se conoce como idiosincrática medieval, y no es otra que la visión simbólico-alegórica del universo. Las palabras del maestro Huizinga definen esta cosmovisión de manera insuperable:

Nada afirmaba con tanto acierto la verdad del espíritu medieval que aquellas palabras a los corintios: «*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*». Nunca se ha olvidado que todo puede ser absurdo, si su significación se agotase en su función inmediata y en su forma de manifestarse; nunca se ha olvidado que todas las cosas penetran un buen trecho en el mundo del más allá⁷⁹.

De manera que el mundo es un libro, un «gran cuerpo» (de nuevo la idea de macrocosmos) o una tragedia teatral: todas son imágenes que guardan ya una carga netamente estética y son potenciales guías de creación para sugerentes mitopoiesis⁸⁰. De nuevo, será el Pseudo-Dionisio y su *Corpus* el que dotará de una base teórica y una fundamentación

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ ECO, U.: op. cit., p. 82.

⁷⁸ YARZA, I.: *Introducción a la estética*...op. cit., p. 67.

⁷⁹ HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, 1ª ed., Madrid: Alianza, 1978 (17ª ed., 2005), p. 268.

⁸⁰ FUMAGALLI, M.: *L' estetica medievale*...op. cit., p. 19.

metafísica a un elemento que, por otra parte, y desde los primeros círculos primitivos cristianos estaba enormemente enraizado. Dice el Aeropagita en su *De coelesti hierarchia*:

μηδὲ δυνατόν ἐστι τῷ καθ' ἡμᾶς νοί πρὸς τὴν ἄυλον ἐκείνην ἀναταθῆναι τῶν οὐρανίων ἱεραρχιῶν μίμησιν τε καὶ θεωρίαν, εἰ μὴ τῇ καὶ αὐτὸν ὑλαία χειραγωγία γρησταιτο τὰ μὲν φαινόμενα κάλλη τῆς ἀφανοῦς εὐρεπείας ἀπεικονίσματα λογιζόμενος· καὶ τὰς αἰσθητὰς εὐωδίας, ἐκτυπώματα τῆς νοήτης διαδόσεως καὶ τῆς ἄυλου φωτοδοσίας εἰκόνα, τὰ ὑλικά φῶτα.

Tampoco es posible que nuestra mente pueda tender hacia esta imitación y contemplación inmaterial de las jerarquías celestes si no se deja conducir por una mano material, de manera que considere las bellezas visibles como reflejos de la invisible, los perfumes sensibles como copias de la efusión espiritual y las luces materiales como imágenes del don de la luz inmaterial⁸¹.

La materia puede de esta manera, y, siguiendo una determinada ruta del conocimiento analógico, elevarnos de las cosas visibles a la dimensión de lo invisible⁸². Lo cierto es que resaltar el carácter teofánico de la creación tampoco es decir, respecto de lo comentado en el presente ensayo, nada novedoso. Lo crucial se encuentra precisamente en la forma de acceso epistemológico: en lo alegórico; lo analógico. Y es que la mentalidad simbolista medieval se enmarca en una forma de conocimiento que seguía una interpretación típicamente genética de los procesos reales, siguiendo una cadena de causas y efectos. Por eso, se suele hablar de *cortocircuito del espíritu*: precisamente porque el medieval deja de buscar la relación entre dos cosas siguiendo los hilos de sus conexiones causales para encontrarla en un «salto brusco» que establece una nueva forma relacional de significado y finalidad⁸³. Percibir lo alegórico-simbólico es percibir, más allá del dato inmediato, una relación de conveniencia, y poder disfrutar intelectual y espiritualmente tanto de la asociación *per se* como del acto interpretativo que se ha llevado a cabo y que ha permitido acercarse un poco más a lo inefable. Es el ansia y anhelo de una sospecha constante: de un texto que siempre quiere decir otra cosa, una figura que remite a algo siempre distinto de ella: todo siempre es algo distinto de lo que parece. *Aliud dicitur, aliud demonstratur*⁸⁴. Podemos no simpatizar con dicho modo de acercarse a lo real, pero debemos tener en cuenta que tal perspectiva será fundamental para todo el pensamiento occidental posterior: desde la doctrina renacentista de la signaturas, a la interrogación contemporánea por la infinita remisión del texto: todo ello está, *in nuce*, en esta visión medieval en la que el universo simbólico se presenta como un juego de relaciones en la que todo se corresponde y a la vez todo suspira ante el deseo de redirigirse al hálito del creador.

Este modo de acercamiento a la realidad, que ya Pseudo-Dionisio calificó en sus escritos de *simbólico*, no tiene, sin embargo, mucho que ver con ese concepto moderno heredado del Romanticismo que a nosotros nos ha llegado: el acercamiento simbólico poco tiene que ver con una revelación extática o epifánica, sino que más bien se asemeja a una «pasarela», un modo de acceso a la divinidad que se configura como el «vestíbulo» del discurso racional y cuya tarea es precisamente la de mostrar su inadecuación ante todo discurso posterior sobre realidades inefables. Es también incluso lo que más tarde Santo Tomás y la baja Escolástica transformará lúcidamente en el razonamiento por analogía que, dejando de ser simbólico, pasará a transformarse en un discurso analógico y heurístico cuyos ecos escuchará todo el pensamiento filosófico posterior llegando incluso hasta un anciano Kant que en la *Crítica del*

⁸¹ *De coelesti hierarchia*, 3 [P. G. n.º3, col. 121].

⁸² PRADIER S., A.: *La luz en la estética medieval...* op. cit. p. 211.

⁸³ ECO, U.: op. cit., p. 90-1.

⁸⁴ Ídem.

juicio reflexionará, en el célebre párrafo cincuenta y nueve, sobre las intuiciones simbólicas y «de la belleza como símbolo de la moralidad⁸⁵».

No es de extrañar tampoco que, al igual que ocurrió con en el caso de la luz, lo que en un principio fue un dato inmediato de contexto, un juego de remisiones más bien sostenido por el uso de la tradición o el placer frutivo su comprensión, con el paso del tiempo exija de una fundamentación metafísica del que cierto sistema teológico debe hacerse cargo. La Edad Media, en ese sentido, estuvo a la altura de tales expectativas, y personajes como Rábano Mauro (c. 776-856) o Hugo de San Víctor (c. 1096-1141) intentaron fundamentar metafísicamente esa realidad que se presentaba como un enorme libro abierto lleno de tropos metafísicos. Sin embargo quien propone a la Edad Media un simbolismo metafísico más personal y profundo, en línea directa con las expresiones y enseñanzas del Aeropagita (pues será él quien, en la Escuela Palatina, traduzca directamente del griego al Místico), será el filósofo irlandés Juan Escoto Eriúgena (c. 810- c. 877).

A Escoto el mundo se le aparece como una grandiosa teofanía divina, una manifestación a través de las causas primordiales y eternas, y a su vez de éstas a través de las bellezas sensibles:

Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet. Creo que no existe nada que sea visible y corpóreo que no signifique algo incorpóreo e inteligible⁸⁶.

Dios crea de una manera admirable e inefable, y se manifiesta a sí mismo en todas las criaturas, haciéndose visible en su propia ocultación teofánica, manifestándose en la propia muestra de su incomprendibilidad posibilitadora de toda comprensión. Los arquetipos del Verbo crean todo lo que existe animados por una fuerza amorosa que introduce su soplo desde la oscuridad de un caos primordial. Así que al sujeto le basta con dirigir su mirada a las simples bellezas corpóreas para advertir el complejo teofánico que, al modo de las melodías armónicas pitagóricas, cantan a sus arquetipos primigenios:

Deus in creatura mirabili et ineffabili modo creatur seipsum manifestans, invisibilis visibilem se faciens, et incomprehensibilis comprehensibilem, et occultus apertum, et incognitus cognitum, et forma et specie carens formosum ac speciosum. Dios participa en la creación de un modo asombroso e inexpresable, manifestándose Él mismo en ella, convirtiéndose de invisible en visible, de incomprendible en comprensible, de oculto en patente, de desconocido en conocido, y, careciendo de forma y belleza, en hermoso y bello⁸⁷.

Ahora lo eterno no está en una remisión que se pierde en su vacuidad inefable, sino que remite a la misma cosa creada: del simbolismo metafísico es posible transitar, con Eriúgena, a un alegorismo cósmico. Y sobre todo filosófico. Porque el núcleo estético que subyace a esta doctrina es su capacidad de advertir que tras la lectura alegórica fantasiosa subyace un valor ontológico que participa de la luz divina, podríamos decir, su verdadero y único valor: la supuesta realidad física encuentra su verdadero estatuto metafísico en la realidad eidética, en la realidad de la Idea⁸⁸. El símbolo se muestra como forma material, figura visible y composición instituida que puede ser legítimamente una imagen de la Belleza sensible; pero

⁸⁵ *Crítica del juicio*, I, II, 2 §59.

⁸⁶ *De divisione naturae*, V, 3, P. L. n° 122, col. 865-866.

⁸⁷ Ídem., III, 17, P. L. n° 122, col. 768.

⁸⁸ ECO, U.: op. cit., p. 99-100.

su belleza no tiene en sí misma, de suyo, la razón última; no fue creada para que nos detuviéramos en ella y la deseáramos, sino que es una llamada o una muestra que intenta atraer al alma hacia la Belleza pura e inmaterial:

Ipsa enim solus vere amabilis est, quia solus summa ac vere bonitas et pulchritudo est; omne siquidem quodcumque in creaturis vere bonum, bereque pulchrum amabileque intelligitur, ipse est.

Únicamente Él es realmente agradable, pues sólo Él es la suma belleza y bondad: en efecto, todo lo que en la creación se piensa que es realmente bueno, bello y agradable, es Él⁸⁹.

En resumidas cuentas: toda realidad bella es por esencia espiritual, y la belleza, en definitiva, jamás podrá establecer su estructura metafísica en sus condiciones físicas de materialidad. Más bien todo lo contrario: la belleza se presenta como lo eterno de las cosas; como la forma que en todo podemos encontrar y que nos revela la eternidad, el poder, el orden de la inteligencia y la materialización de la perfección⁹⁰. ■

⁸⁹ *De divisione naturae*, I, 74 P. L. n° 122, col. 520.

⁹⁰ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. I... op. cit., pp. 361 y ss.

CAPÍTULO TERCERO

«PULCHRUM, VERUM, BONUM»

DESARROLLOS DE UNA ESTÉTICA TRASCENDENTAL

Ita ordinatur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat.

— San Agustín, *De vera religione*, XL, 76.

Non enim ideo aliquid est pulchrum et quia nos illud amamus, sed quia es pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis.

— Santo Tomás de Aquino, *In divina nomina*, 398.

III.1.- EN BUSCA DEL TRASCENDENTAL PERDIDO

El mejor ejemplo artístico de la *summa* de teorías de la belleza que fuimos viendo en el capítulo anterior nos lo proporciona, sin duda alguna, la *catedral gótica*. Estas inmensidades arquitectónicas ante las que nos presentamos usualmente como extranjeros visuales ejemplifican de forma clamorosa e indispensable los aspectos fundamentales de la instanciación práctica del pensamiento estético medieval. Y es que el arte que uno puede encontrarse en dichos templos puede caracterizarse por tres elementos: (α) por el empleo de la *luz* que reviste los interiores y que armoniza el aspecto visible con la estructura portante: vidrieras y rosetones, largas naves laterales, galerías... (β) por la relación entre forma y función; la *armonía* entre aspecto y estructura que adquiere una importante primacía estética basada en el elemento geométrico. Y finalmente (γ) por la funcionalidad *simbólica* y didascálico-alegórica que los distintos signos, imágenes y escenas representados en tapices y frontones, paredes y grabados hacen remitir en una semiosis divina a una mitopoiesis escatológica o moralizante. Una vez más, el abad Suger es quien mejor describe el arrobamiento que un medieval sentía al entrar en ese espacio de sentido:

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab existinsecis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet...videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

Por lo tanto, cuando por el amor que siento hacia la belleza de la morada de Dios, la calidoscópica hermosura de las gemas me distrae de las preocupaciones terrenas y, transfiriendo también la diversidad de las santas virtudes a las cosas materiales e inmateriales, la honesta meditación me convence de que conceda una pausa...Me parece verme a mí mismo en una región desconocida del mundo, que no está completamente ni en el fango terrestre, ni totalmente en la pureza del cielo, y me parece poder mudarme, con la ayuda de Dios, de esta inferior a la superior de forma anagógica¹.

¹ *De rebus in administratione sua gesti*, P. L., n° 186 [cit. en ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 35-6].

Hay una clara experiencia estética sensible, con la consiguiente fruición que produce la vistosa observación de las maravillas artísticas. Pero dicha fruición se hace «trascendente» en cuanto no se agota en una autonomía del objeto de goce, pues no es ese su objetivo. De ahí que Suger hable de lo *anagogicum*: precisamente porque el valor de tal objeto fruitivo es heterónomo y se encuentra subordinado a tal objetivo «inductivo» (con todas las salvedades anacrónicas) de ser capaz de mostrar un conjunto de relaciones sobrenaturales del cosmos en virtud de la participación ontológica hacia su creador.

Lo cierto es que para Suger lo bello anagógico, en cuanto indiscutiblemente apto, decoroso y bueno sirve hacia una misa función. Empero, y lo hemos comprobado en las distintas teorías desarrolladas, lo *pulchrum* no tiene por qué, en principio, agotarse en lo *aptum*, lo *decorum* o lo *honestum*. ¿O sí? Dice san Agustín:

Quid est ergo pulchrum? Et quid est pulchritudo?... Et animadvertēbam et videbam in ipsis corporibus aliud esse quasi totum et ideo pulchrum, aliud autem quod ideo deceret, quoniam apte accommodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum, aut calciamentum ad pedem.

¿Qué es lo bello? Y ¿Qué es la belleza...? Y notaba yo veía que en los propios cuerpos una cosa era el conjunto, como tal hermoso, y otra lo que era conveniente por adaptarse adecuadamente a alguna cosa, como una parte del cuerpo respecto al conjunto de éste, o el calzado respecto al pie².

En la conveniencia hay siempre un elemento de utilidad y finalidad que no se halla en la belleza verdadera. La conveniencia o lo agradable puede ser, hasta cierto grado relativo, analógico con ella, y no obstante, debemos admitir que difieren al menos por la relatividad de la adecuación o utilidad frente al siempre bello orden, unidad o ritmo. Ahora bien, tal hecho, reiteramos, no debe de llevarnos a concluir que la belleza del arte se viese empobrecida o, cuanto menos, bastante limitada por consideraciones externas. Sería injusto para un medieval el reprocharle de una falta de «autonomía del arte» y ello porque ni siquiera podría imaginar que significaba tal cosa: los valores didascálicos, morales, espirituales... jamás podrían entrar en contradicción para él, más bien al contrario: debían poder integrarse de manera armoniosa y coherente en un plano metafísico, lo bello incluido. El problema no era nuevo, ni san Agustín fue el primero en enunciarlo; ya había sido explicitado por los Padres, e incluso el mismo Cicerón, en su *De natura deorum*, asevera: «*Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*», de todas las cosas nada es mejor que el mundo, ni más bello. Si se insiste en el valor de las obras de arte, más valor tendrá el mismo mundo en cuanto experiencia teofánica. Y aquí, en parte, ya no es suficiente con recurrir al simple movimiento anagógico: el mundo ha sido creado por Dios según *numerus*, *pondus* y *mensura*³, y no sólo eso, ¡había «visto» que era bueno⁴! Se exige una fundamentación ontológica porque a estas alturas, podemos afirmar sin asombro que estas categorías además de ser cosmológicas, eran eminentemente estéticas; manifestaciones de un *bonum* metafísico.

El problema lo vendría a terminar de explicitar, una vez más, y por influencia neoplatónica, el Pseudo-Dionisio:

καὶ ἀρχὴ πάντων τὸ καλόν, ὡς πητικὸν αἴτιον, καὶ κινεῖν τὰ ὅλα, καὶ συνέχον τὴ τῆς οἰκειᾶς καλλονῆς.

Lo bello es el principio de todas las cosas, su causa eficiente, su motor y lo que las contiene por amor de su propia belleza⁵.

² *Confesiones*, IV, 13.

³ Sb, 11: 21.

⁴ Gn, 1: 31.

⁵ *De divini nominibus*, IV, 7, P. G. n°3, col. 701.

El Aeropagita afirma, sin rodeo alguno, que la causa eficiente es *Bonum*, pero también igualmente *Pulchrum*: «Hermosura que llama *καλει*, todas las cosas a sí misma. De ahí su nombre *καλλος*, es decir, *hermoso*, que contiene en sí toda hermosura⁶». Su aseveración, como todas las demás, será una afirmación *ex cathedra* para todos los teólogos intelectuales medievales posteriores, que no dudarán en suscribirse a tal interpretación metafísica. Así, por ejemplo, Escoto Eriúgena hablará, como hemos visto, del cosmos como revelación de Dios y de su Belleza a través de las bellezas ideales y corporales: de las diferentes causas sustanciales y accidentales que se ven encerradas en esta maravillosa unidad⁷. Y no habrá autor medieval que en su declaración extática de la maravilla cósmica no suscriba, implícita o explícitamente, esta constatación metafísica:

<p>Idem est in ea (substantia) ejus bonita ejus pulchritudo...Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Agustinus consistere bonitatem rei.</p>	<p>En la sustancia se identifican su bondad y su belleza...La belleza de un objeto se juzga a partir de estas tres cosas (especie, número y orden), en las que según san Agustín consiste la belleza⁸.</p>
---	---

En este fragmento de la *Summa aurea* de Guillermo de Auxerre (1150-1231) se observa el uso de múltiples categorías, ya con clara intención filosófica, desde la clásica tripla agustiniana hasta el *modus*, *ordo*, *substantia*, *species* o *virtus*, lo que denota ya una incipiente necesidad de dar fundamentación metafísica a un valor como la belleza. Empero, deberemos esperar al siglo XIII y a la Escolástica para que, gracias a la entrada de la ontología aristotélica y la maduración del pensamiento medieval, pueda desarrollarse a partir de una visión mitopoiética y alegórico-simbólica una doctrina filosófica rigurosa que trate el tema de la trascendencia de, entre otros valores, la belleza.

III.1.1.- ¿QUÉ ES UN TRASCENDENTAL?

Sería provechoso, aunque sea de manera muy sumaria y antes de abordar la temática del desarrollo trascendental de la belleza, aclarar conceptualmente, cuando no terminológicamente el sentido que el campo de lo «trascendental» adquiere en el pensamiento bajomedieval. Para la metafísica escolástica⁹ los trascendentales son, del algún modo, «trascendentes» y ello entendido en cuanto trascienden cualesquiera entes particulares: son las propiedades generales del ser. En efecto, Aristóteles¹⁰ en su *Metafísica*¹¹, nos dice que así como ciertos entes (y ciertas propiedades) poseen atributos particulares, el ente como ente posee asimismo ciertos atributos propios. A diferencia de las categorías, que subdividen el ser en diez clases o géneros que se encuentran desprovistos de elementos comunes, los trascendentales no son ni géneros ni categorías, sino atributos del ser extensivos a él. No es posible que el «uno» o el «ser» sean a su vez géneros de los seres. Es necesario, eso sí, que

⁶ Ídem. [cit. en ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*...op. cit., p. 40]

⁷ ECO, U.: op. cit. ídem.

⁸ GUILLERMO DE AUXERRE: *Summa aurea* [en ídem. p. 41].

⁹ FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía*, 1ª ed., Barcelona: Ariel, 1994 (2ª reimp.: 2012), p. 3573.

¹⁰ Debe aclararse algo de enorme importancia: la teoría medieval de los trascendentales utiliza elementos e ideas de diversas fuentes: de una manera fundamental la aristotélica, pero también los escritos de Avicena, o del propio Boecio y Pseudo-Dionisio influyeron en gran medida en la conformación del pensamiento trascendental medieval.

¹¹ Concretamente en el libro Γ, 2, 1004b 15.

existan diferencias de cada género y que cada diferencia sea una; pero ¿atribuir las especies del género a sus propias diferencias, o el género considerado independientemente de sus especies? Ello de suyo es imposible: si el ser o el uno fueran géneros no habría ninguna diferencia ni en el ser ni en la unidad.

Entonces, cualesquiera propiedades del «ente en cuanto ente» no podrán ser géneros, ni aunque consideremos la existencia de una especie de «género supremo», sino modos diversos de decirse del ente, todos los cuales serán «convertibles» con el ser mismo. Esta doctrina aristotélica puede interpretarse como una simple «doctrina metafísica»; pero los escolásticos fueron más allá (o más acá, depende de cómo se considere) al considerar tal desarrollo como una *metaphysica generalis* u ontología. En efecto, la filosofía trascendental no se trataría de una doctrina acerca de una determinada realidad (por muy elevada o divina que ésta sea), sino del fruto de una investigación de toda realidad en tanto que realidad –i. e., de todo ente en cuanto ente–. Así considerados, los trascendentales clásicos serían *unum, res, aliquid, verum* y *bonum*.

La pregunta clave, entonces, se hace evidente: ¿Es la belleza (*pulchrum*) uno de estos trascendentales del ente? Las restantes páginas del presente ensayo estarán dedicadas a dilucidar esta cuestión central para el pensamiento escolástico de la Edad Media que llegará a su culmen de rigurosidad sistémica con el pensamiento de Tomás de Aquino.

III.1.2.- *EL SIGLO XIII*

Lo que hemos de establecer, por tanto, es que si unidad, verdad y bondad no son solamente valores que exaltar metafóricamente, sino que implican propiedades extensivas al ser en un nivel metafísico, entonces la afirmación de que todo lo que *es*, es uno, bueno y verdadero cobra un nuevo significado filosófico, que no obstante, debe ser fundamentado. A principios de siglo, asistimos con Felipe el Canciller (c. 1160-1236) y su *Summa de bono* a un primer intento de sistematización trascendental bajo la perspectiva de la ontología aristotélica. El nombre del tratado ya nos da una clara muestra acerca de la intención focal del filósofo francés por lo *bonum*. Es comprensible, ya que uno de los principales objetivos del tratado es refutar la visión maniquea, una polémica que por entonces se empezaba a extender por Francia. Felipe elabora, inspirándose en el Estagirita y algunas categorizaciones de los comentaristas y filósofos árabes, una noción de identidad y convertibilidad de los trascendentales, que sólo diferirían *secundum rationem*¹²:

Bonum et ens convertuntur, quia quicquid est ens, est bonum e converso. Sed ens rationem non habent diffinitivam, ergo nec bonum.

El bien y el ente se convierten, puesto que lo que es ente, es bueno y a la inversa. Así como la noción de ente no tiene definición, tampoco la tiene la de bien¹³.

El bien y el ser se convierten recíprocamente, y esto no quiere decir sólo que se prediquen de los mismos entes y de los mismos modos, sino que son dos «propiedades» que siempre van juntas. Si se es, se es bueno en alguna medida, y viceversa, si se es bueno, en alguna medida se es¹⁴. Ciertamente es que el bien añade algo al ser, pero sólo según en el modo en el que se lo considera, en este caso, según su perfección, en su eficacia correspondencia respecto al

¹² ECO, U.: op. cit. p. 43.

¹³ *Summa de bono*, prol., q. I. [en HERVÁS-GÁLVEZ, MARÍA M.: *El bien según Felipe el Canciller. La Summa de bono en el contexto de la recepción aristotélica*, Pamplona: Ediciones EUNATE, 1995, p. 126]

¹⁴ YARZA, I.: *Introducción a la estética...* op. cit., p. 68.

fin al que tiende¹⁵. Es cierto que Felipe no habla, en ningún momento de su *Summa*, de lo bello. Pero ello no es óbice para mencionar que tal escrito abre la disputa medieval acerca del cuestionamiento de la trascendencia de la belleza. Y ello no sólo por la incipiente necesidad de aclarar filosóficamente la categorización estética del cosmos que hemos ido viendo, sino para dilucidar en un ámbito de precisión metafísica cual es la relación entre el bien y lo bello, pues no olvidemos que la sensibilidad cristiana se mueve en un ámbito heredado y a la vez construido de *καλοκαγαθία* griega que el escolástico, aun respetando, miraba con recelo bajo el intento sistemático de dotar de explicación y autonomía los conceptos considerados. Y el asunto, reiteramos, no es baladí: si se establece el estatuto trascendental de la belleza, lo que se está implicando es que la belleza del cosmos, y de todo ser, está fundada, ya no sobre una intuición frutiva o anagógica, sino sobre una base metafísica en la que el «valor estético» adquiere un estatuto ontológico de igual dignidad que, por caso, la bondad, o la verdad.

La reflexión sobre la belleza durante el siglo XIII se moverá, por tanto, en estos términos trascendentales. El ente se reconoce como *unum*, como *verum*, incluso como *bonum* ¿pero como *pulchrum*? ¿Tiene éste acaso una *ratio* distinta? El autor de la *Summa fratris Alexandri* cree que sí, y resuelve dicha cuestión de manera definitiva. Decimos «el autor» porque, aunque de forma heredada la *Summa* se atribuya a Alejandro de Halles (1185-1245), sabemos que la autoría de la misma es de tres franciscanos, a saber: Frater Considerans, Juan de la Rochela (1200-1245) y el mismo Alejandro, maestro de san Buenaventura. Para esta *Summa*, en las cosas no existe distinción entre lo *bonum* y lo *pulchrum*, pero en el sujeto el *bonum* en tanto que se le aplica la finalidad de la inclinación apetitiva, aquietta; mientras que el *pulchrum* en cuanto es finalidad de la percepción, agrada al intelecto¹⁶:

Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.

Pues lo bello indica la disposición del bien en cuanto es placentero a la facultad de aprehensión, el bien, en cambio significa la disposición en cuanto que deleita el sentimiento¹⁷.

Así, por su identidad con el bien, y a causa de la universal inclinación hacia el mismo, en la cosa está implícita la aspiración de todo ser hacia la belleza, aun cuando sólo sea percibida por la conciencia. Mientras que el bien se relaciona con la causa final, lo bello a su vez se relaciona con la causa formal: verdadero, bien, bello... todos son convertibles y sólo difieren lógicamente (*ratione*), la belleza es la disposición de la forma con relación al exterior. Valores como lo bueno o lo bello quedan, de esta manera, fundados formalmente (sobre la forma) en la especificidad concreta de la cosa, y no en una sustancia (el «Uno» emanantista) explicitando el desplazamiento aristotélico que guía el talante intelectual del presente siglo. Sin embargo, y pese a la claridad de sus aseveraciones, los autores de la *Summa fratris* no adscriben lo bello a la lista de los trascendentales¹⁸. Tampoco es que aseveren eso, sino que más bien omiten una referencia directa a su inclusión, lo cual, parece más bien una actitud de humilde consideración y de recelo a una posible innovación filosófica (a constatarlo *apertis verbis*), recelo y cautela que todos los autores escolásticos mantendrán sin distinción; hecho

¹⁵ HERVÁS-GÁLVEZ, MARÍA M.: *El bien según Felipe el Canciller...* op. cit. p. 126.

¹⁶ YARZA, I.: *Introducción a la estética...* op. cit., p. 70.

¹⁷ ECO, U.: op. cit. p. 48.

¹⁸ Ídem. p.49

que dificulta, como veremos, una opinión o aserto definitivo sobre la inclusión de lo *pulchrum* en la lista de los trascendentales.

«La necesidad agudiza el ingenio». Y lo aparentemente cierto es que los escolásticos sintieron un enorme impulso intelectual de clarificar de una manera seria y rigurosa dicho problema. Ello causó que autores como san Buenaventura (1218-1274) llegaran a decir que lo bello *circuit omnem causam et est commune ad ista... respicit communiter omnem causam*: lo bello abraza todas las causas y es común a ellas... concierne en general a todas las causas¹⁹. Advierte Eco que muchos de los modernos intérpretes de la Escolástica, han intentado solucionar el problema aludiendo a que el *pulchrum* es el «resplandor de todos los trascendentales reunidos», aseveración que, por otro lado, es justamente la que implica el razonamiento del *Doctor Seráfico*²⁰.

La formulación de Buenaventura es, sin duda, un golpe de elocuencia y muestra un tratamiento muy interesante de la cuestión. Pero no es menos cierto, que la *Summa fratri* de Alejandro y sus hermanos franciscanos es sumamente más original. Y esto por una fundamental doble innovación que encontramos en sus razonamientos: (i) lo bello en cuanto lo que se funda sobre la forma de una cosa y (ii) la idiosincrasia de lo bello, consistente en una relación de fruición que establece el sujeto cognoscente. La primera de estas cuestiones será glosada de manera minuciosa por san Alberto (1193-1280). En su comentario al capítulo cuarto del *Divinis nominibus* expone su doctrina fundamental: la belleza es una síntesis entre el *verum* y el *bonum*. Frente al intelecto las cosas son verdaderas, pero en cuanto se presentan como objeto de deseo aparecen como buenas. La belleza de las cosas no consistiría, entonces ni en la aprehensión del objeto como tal, en su verdad, ni en su aprehensión como algo capaz de perfeccionar al sujeto, en su bien, sino como una propiedad ulterior de las cosas, aquella que permite percibir el valor de las mismas después de haber captado tanto su belleza como su bondad²¹:

Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum...differunt autem ratione...bonum separatur a pulchro secundum intentionem.

El bien inhiere a lo bello, por el hecho de que lo bello se encuentra en el mismo sustrato en el que está el bien...pero difieren a causa del modo en el que los entiende la razón...el bien se distingue de lo bello según la intención²².

La belleza procede de la verdad del bien, pero no de la aprehensión de la verdad por parte del intelecto, sino de la aprehensión de la verdad por el intelecto práctico en cuanto presente, por extensión, en aquello que apreciamos como bueno, dejando claro san Alberto que la belleza no reside en la aprehensión, sino que pertenece a la cosa como una dimensión propia, aunque no sea captada por la aprehensión del sujeto²³. Ahora bien, la definición *genética* no satisface la pregunta fundamental: ¿Qué es la belleza? Y aquí Alberto responde:

Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

La esencia universal de lo bello consiste en el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia o sobre las diversas fuerzas o acciones²⁴.

¹⁹ ECO, U.: op. cit. p. 49.

²⁰ Ídem.

²¹ YARZA, I.: *Introducción a la estética...* op. cit., p. 70.

²² *Super Dionysium de divinis nominibus*, IV, 72-86 [en ECO, U.: op. cit. p. 50].

²³ YARZA, I.: *Introducción a la estética...* op. cit., p. 75.

²⁴ *Super Dionysium de divinis nominibus*, ídem. [en ECO, U.: op. cit. p. 51].

Es una definición ya clásica del pensamiento medieval: la belleza es un esplendor objetivo. Y si el bien es aquello que atrae el deseo —algo que contiene de suyo (*in re*) la razón de su poder de atracción—, la belleza agrega algo al bien: el *esplendor*, el brillo que ilumina lo que es en sí mismo armónico; y ahora entendiendo la armonía en un sentido netamente aristotélico: la forma presente en todas las partes de la materia que confiere una connotación luminosa; cuando la potencia está perfectamente adecuada al propio acto, además de *convenientia* y de *proportio*, aparece el esplendor²⁵.

Suponer que en todo ente es posible descubrir la belleza en el resplandor de la forma (que precisamente le ha formado, le ha dado vida) es una afirmación bastante importante, pues como ya hemos dicho, implica que existe una base de carácter metafísico a la cual pertenece por derecho propio la belleza, más allá de cantos exaltados o metáforas poéticas sobre ella²⁶. Esta belleza, considerada como resplandor simple, guarda, ciertamente, muchas relaciones con las reflexiones expresadas en la *Summa fratris Alexandri*, e igualmente con las de san Buenaventura, en el sentido en que todos afirman que los trascendentales se fundan en el ente, y no se distinguen de él sino *ratione*. Si en algo se diferencia Alberto es en que su consideración es todavía más aristotélica, pues es su visión del ente la que es radicalmente novedosa: ahora éste es explicado desde su forma, que por tanto ya no puede ser meramente categorial (sino dejaría de ser, por ende, trascendental), sino que es necesario distinguir una doble causalidad de la forma: una que transmita unívocamente la *formalidad* a las cosas y posibilite la predicación común; otra que permita participar de su actualidad en modo analógico. En otras palabras: la forma da el ser a las cosas (constituyendo el *ens*) y a la vez determina la materia que constituye la singularidad de cada una de ellas, i. e., *hace que la cosa sea, y que la cosa «sea lo que sea»*²⁷. La belleza es el esplendor de la forma que da el ser a todo ente, al mismo tiempo que lo determina haciendo que sea aquello que es. Sobre este tipo de argumentación continuará su discípulo, que pasará a la historia por realizar la más insigne *Summa* de la Escolástica medieval: santo Tomás de Aquino.

III.2.- SANTO TOMÁS DE AQUINO

La concepción «albertina» de la belleza es estrictamente objetivista: lo bello no está definido en absoluto *secundum notitiam sui ab aliis*, i. e., según la percepción que los demás tengan de ello, sino que posee ciertas claritas que resplandece igualmente aunque nadie la perciba (*etiamsi a nullo cognoscatur*): la belleza podrá darse a conocer en su *claritas* o *splendor*, pero para Alberto, ese «darse» constituye una posibilidad accesoria a la belleza, no constitutiva. Sin embargo, existe la posibilidad de concebir otro tipo de objetivismo en el que, siendo la belleza un trascendental del ente, se pueda manifestar en un tipo de relación que el sujeto tiene con el objeto (*sub ratione pulchri*). Este segundo tipo de objetivismo será el desarrollado por santo Tomás²⁸.

²⁵ YARZA, I.: *Introducción a la estética...* op. cit., p. 76.

²⁶ ECO, U.: op. cit. p. 51.

²⁷ YARZA, I.: op. cit., ídem.

²⁸ ECO, U.: op. cit. p. 53.

El Aquinate, sin explicitar de forma evidente el carácter trascendental de la belleza, afirma la indubitable identidad y diferencia entre lo *pulchrum* y lo *bonum*, y en un comentario en el que «apostilla» dicha aseveración afirma algo crucial a la par que revelador:

Nam bonum proprie respicit appetitum; est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habent rationem finis: nam appetitus es quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam; pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

El bien propiamente se refiere al apetito, ya que bueno es lo que todas las cosas apetecen, y, por tanto, debido a que apetito es un modo de movimiento hacia las cosas, tiene razón de fin. En cambio, lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por esto la belleza consiste en la debida proporción, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo semejante a ellos, pues los sentidos, como toda facultad cognoscitiva, son de algún modo entendimiento. Si, pues, el conocimiento se realiza por asimilación, y la semejanza se basa en la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de la causa formal²⁹.

Por un lado, el texto repite ciertas aseveraciones que ya encontrábamos en el «ambiente trascendental» del siglo, y especialmente en su maestro, a saber: que lo bello y el bien en un sujeto son la misma realidad, y que ambos se fundan sobre la forma. Sin embargo, nos dice el Aquinate, el bien hace que la forma sea objeto de apetito, deseo de realización de la forma positivamente. Lo bello pone la forma en relación con el puro conocimiento: son bellas las cosas que *visa placent*³⁰.

Pero *ver (visa)* para Tomás no es sólo percibir. Es, ante todo, «aprehender», tener plena conciencia, poseer una cognición: es *cujus apprehensio placet*, i. e., lo que en su cogitación produce placer. Y no cabe lugar a dudas, pues el autor es bastante explícito a la consideración intencional de la belleza: atañe a la causa formal y es percepción del aspecto de «organización» inmanente de la forma sustancial, la «razón de la causa formal» es pues, y esto ya desde el Estagirita, un tipo de comprensión intelectual y conceptual³¹. Ahora bien, tal capacidad (y me refiero a la capacidad exigida para percibir la belleza, que además de la proporcionalidad propia de la cosa expresada en su forma, necesita que dicha proporción se «conecte» con la capacidad cognitiva del sujeto que así la percibe) no parece que pueda reducirse ni a un sentimiento ni al intelecto que la conoce. La capacidad cognitiva de captar el *pulchrum* no puede ser la misma que la de captación del *verum*, ya que el primero se encuentra situado en el ámbito del bien y no de la verdad: lo que hace el bien/belleza es «añadir» a la verdad la condición formal de la realidad, su condición relativa al apetito. De ahí que es natural pensar que la ordenación de ambos al intelecto sea distinta que la del *verum*: «Vemos, pues, en el conocimiento dos grados: el primero según el cual el conocimiento intelectual tiende al uno; el segundo en cuanto capta lo verdadero como conveniente y bueno³²». Si el intelecto ha de poseer una función que cumpla la tarea de reconocer la *perfectio* de la cosa, en cuanto conveniente al sujeto; en cuanto buena será necesario que cumpla igualmente otra tarea, que podríamos llamar estética, de aprehender la realidad en su perfección y conveniencia en cuanto bella³³. La especificidad de lo bello es, pues, una cierta relación con el sujeto

²⁹ *S. Th.*, 1, 5, 4 ad 1 [en ECO, U.: op. cit. p. 134-35].

³⁰ ECO, U.: op. cit. p. 53.

³¹ Ídem.

³² *Super Sententiarum*, lib. 1, d. 15, q. 4 a.1 ad. 3 [en YARZA, I.: op. cit., p. 87]

³³ YARZA, I.: op. cit., ídem. Tomás de Aquino no llega a afirmar explícitamente una única facultad de captar la belleza, aduciendo que lo que es necesario ante todo es una «aprehensión» por parte de la capacidad cognoscitiva que debe ser entendida como proporción. Sin embargo también sostiene que existe una cierta y peculiar forma de proporción que parece,

cognoscente por la cual la cosa resulta bella. Pero lo que postula tal relación cognoscente afirmativa (y la posterior *visio* y deleite) son ciertas características objetivas de la cosa:

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

Para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero, la integridad o perfección: lo inacabado es por ello feo, segundo la debida proporción y armonía, y, por último, la claridad, y así a lo que tiene un color nítido se le llama bello³⁴.

Proportio, integritas y claritas. Es evidente que esta triple caracterización sigue la estela de toda la tradición medieval que durante el presente ensayo hemos podido ir viendo: la estética de la proporción y de la luz o perfección. Nos son características ya familiares porque son las que los medievales suelen utilizar para caracterizar en que *consiste* la belleza. Empero, no es menos cierto que en el Aquinate también poseen una interpretación, en parte, nueva, a la luz de una consideración más aristotélica/avicénica que en los autores anteriores. Por eso algunos intérpretes como Eco hablan, a propósito de estas características, de una *estética del organismo*. Esto merece una explicación³⁵.

Alberto Magno nos habla de *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas*, y como hemos podido ir viendo, es bastante evidente que se refiere a la forma en un sentido aristotélico; esa forma que es capaz de llevar al acto la potencialidad material, y que con ella es, propiamente, sustancia. La belleza es ese irradiar de esa misma forma organizante que guía a la materia que, de suyo, se encuentra «desorientada y perdida». Sin embargo en santo Tomás los conceptos de *claritas, proportio* e *integritas* expresan el «irradiar» del *pulchrum* no tanto de la forma organizadora o sustancial como de la sustancia toda: del organismo concebido como concreción sintética de materia y forma³⁶. Forma y materia se unen en un acto de existencia que es concreto, precisamente porque expresa una relación concreta ella misma entre «organizante y organizado», contando únicamente, entonces el organismo entero en cuanto sustancia; y los nexos entre forma y sustancia son tan profundos que mencionar la primera implica, de alguna manera, mencionar la segunda sólo diferenciables a través de una distinción lógica. En su *Summa contra gentiles* el Aquinate expresa³⁷ cómo el ser no puede ser simplemente una mera determinación de la esencia (como había sostenido Avicena) sino que debe ser aquello que hace posible y efectiva la esencia misma y aquello que la constituye, es decir, la sustancia misma³⁸.

Atendamos más específicamente al texto de santo Tomás. En efecto dice:

(i) *Integritas sive perfectio*. La perfección se define en función de las tres causas aducidas. Lo que es claro es que, ante todo, es preciso que un ser esté determinado por una cierta forma,

en principio, particularmente apta para explicar tanto la comprensión del bien como de la belleza por parte de la razón: la «connaturalización». Para el Aquinate todo apetito está «connaturalizado», es decir, que tiene naturalmente hacia una determinada forma. Y el apetito humano, no es desde luego, ninguna excepción: posee una cierta connaturalización con la belleza y el bien. El problema vuelve a ser el mismo: ¿cómo incide tal apetencia en el conocimiento? Es evidente que al apetito no le es concedido el conocer; pero no es menos cierto tampoco que el conocimiento se sirve, de alguna manera, del apetito al conocer: su intervención hace que el objeto se modifique y lo represente bajo un nuevo aspecto, es decir, desde su condición apetecible, connatural y proporcionalmente al sujeto, hay, podríamos decir un «conocimiento por connaturalización»; y a así quizá podríamos establecer una diferencia entre el bien y la belleza: toda realidad percibida como buena y bella es amable, apetecible, connatural al sujeto, pero de un modo diferente.

³⁴ *S. Th.*, I, 39, 8 [en ECO, U.: op. cit. p. 136.]

³⁵ ECO, U.: op. cit. ídem.

³⁶ Idem.

³⁷ Concretamente en II, 54.

³⁸ ECO, U.: op. cit. p. 140-41.

que actúe según una cierta forma, es decir, que despliegue su actividad y producción de efectos semejantes a él es el primer acabamiento de su ser, y finalmente, que su operación alcance el término al que se adapta³⁹:

Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.

Ahora bien, todo artífice se propone dar a su obra la disposición más conveniente, no en general, sino en orden a un fin⁴⁰.

Desde el punto de vista metafísico, la belleza supone que el ser ha alcanzado su pleno expansionamiento. La belleza presupone el bien y si es formalmente la bondad y el placer de la contemplación, está condicionada materialmente por la intuición de la *perfectio*. El ejemplo sensible al que suele aducir el Aquinate proviene de la categoría de la cantidad: su carácter sensible, en este caso, es reducido a su principio metafísico: la perfección, i. e., la consecución del fin bajo todas sus formas siempre es considerada en función de todas las aspiraciones, tendencias y fuerzas naturales. Por eso Tomás de Aquino habla continuamente de *debita coloris claritate*, porque enfoca la proporción y el color desde una norma ideal que no podrá ser otra que la obtención del fin, de la perfección que le conviene. El Aquinate se contenta normalmente en sus escritos con caracterizar a la belleza por las notas de claridad y consonancia y esto significa que, o bien considera que estas dos notas son suficientes, o bien piensa poder reducir la *magnitudo* a la *proportio*. Y es el análisis de la *debita proportio* el que muestra que esta última hipótesis es la más verosímil: para ser bello un ser debe ser «proporcionado», es decir, tener el tamaño requerido por su propia naturaleza.

(ii) *Debita proportio sive consonantia*. Hemos podido ir observando a lo largo de esta travesía cómo la noción de proporción es bastante más complicada que lo que hoy entendemos por ella, tanto por su amplitud como por sus infinitos matices. En el siglo XIII santo Tomás se distingue de muchos de sus coetáneos por la distinción que propone entre la proporción psicológica y la proporción ontológica. La proporción psicológica no es, desde luego, nada nuevo: Hugo de san Víctor, los teóricos de la música y en general todos los teólogos de inspiración marcadamente platónica, afirman de un modo u otro que el alma se deleita en la belleza porque la estructura del objeto es proporcionada a su propia armonía. El de Aquino reconoce esto: el alma, en efecto, no proyecta su armonía en las cosas, ni por otro lado, tampoco la recibe pasivamente, sino que existe un «juego» que funciona como *armonía preestablecida* entre la estructura del objeto y la propia del sujeto, todo ello inmerso y fundamentado en una visión del mundo *musical*, en donde el hecho de que tanto el sujeto como el objeto sean notas de esta partitura cósmica asegura y constituye el placer estético⁴¹. Empero:

Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem propotionata et quasi naturaliter coaptata: quia proprius actus in propria materia fit.

Ahora bien, la forma y la materia deben estar siempre proporcionadas entre sí y como naturalmente adaptadas, porque el acto propio en su propia materia tiene lugar⁴².

³⁹ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. III... op. cit., p. 316.

⁴⁰ *S. Th.* I, 91, 3 [ECO, U.: op. cit. p. 145]

⁴¹ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. III... op. cit., p. 319.

⁴² *Summa contra gentiles*, II, 81 [ECO, U.: op. cit. p. 142.]

Y es que a la proporción psicológica se le opone otra de un carácter metafísico más hondo: la relación de la esencia con la existencia, un tipo de relación que no se ofrece tanto a la *visio* estética sino que más bien es condición de posibilidad de la materialidad de la cosa misma, y por tanto de toda proporción posterior, que siempre será derivada de ella. Por el lado objetivo, la proporción siempre se realizará en infinitos niveles hasta alcanzar las proporciones cósmicas del todo, del Universo como orden. Es cierto que esta cosmología de la proporción no es nada nuevo en el mundo medieval, pero debemos resaltar, que el Aquinate en algunos de sus escritos, como la *S. Th*, tiende a resumir esta doctrina trasponiendo la noción de proporción matemática a la ontología: la armonía que se genera entre la bella forma y la estructura, digamos, de la «conciencia» humana, es un momento entre infinitos, un momento particular de acuerdo entre el objeto y la facultad. Las proporciones intrínsecas que caracterizan objetivamente a la forma bella (o al sujeto), esas derivan de la proporción fundamental de la potencia y el acto: armonía de los miembros en el organismo, o de las facultades del alma según el caso. Ahora podemos entender mejor lo que es la *integritas*: es un tipo de proporción constituyente que actúa como adecuación de la cosa a sí misma, a su propia función, lo que la Escolástica llama *perfectio prima*⁴³.

Lo que constatamos en santo Tomás es un intento de sistematización y racionalización (incluida fundamentación metafísica) de la funcionalidad de lo bello; de intentar deducir e implicar de la relación entre el *pulchrum* y el *bonum* un corolario que establezca igualmente una afinidad, tan medieval por otro lado, entre el *pulchrum* y lo *utile*. No hay en la Edad Media ningún teólogo ni filósofo que se atreva en algún momento a distinguir (al menos ontológicamente) la esteticidad y la funcionalidad: tanto se somete lo bello a lo útil y a lo bueno, como viceversa, lo útil y bueno se somete a lo bello. No hay, pues, para el medieval un problema de conciliación entre el arte y la moral, porque ambos pertenecen al mismo concepto de esteticidad⁴⁴.

(iii) *Claritas*. Estas dos aproximaciones anteriores se ven fundadas sobre un principio fundamental: el valor estético reside en el organismo concreto donde reside esa amplia gama de relaciones⁴⁵. En este contexto, el valor de la *claritas* adquiere también una importancia central, si bien no por las mismas razones que la tradición anterior. Es cierto que el Aquinate considera que la claridad es una cualidad formal cuya pura percepción es fuente de placer estético. La diferencia está nuevamente en el sentido netamente aristotélico que adquiere esta afirmación: la noción de forma no debe ser entendida en un sentido neoplatónico, sino de una forma más «realista»; más simple: forma es lo que hace que un ser sea *tal* ser. La forma constituye al individuo en una especie determinada y a la vez en su ser particular⁴⁶.

Pensemos en el bello universo teofánico del neoplatonismo: la luz creadora emana desde la fuente primordial para transmitir su esplendor e incluso materializarlo en la cosa concreta. Para el Aquinate es justamente al revés: la *claritas* asciende desde lo íntimo de la cosa como una manifestación de la forma organizada. La *claritas* de los cuerpos exhibe la luminosidad misma de su organización que redundan en su aspecto corpóreo: el color y la luminosidad de los objetos son consecuencias de una estructuración que, por otro lado, le es connatural. Por eso, a un nivel ontológico, la *claritas* es el expresarse del elemento formal en cuanto ha

⁴³ ECO, U.: op. cit. p. 144.

⁴⁴ Ídem. p. 148.

⁴⁵ Ídem. p. 149.

⁴⁶ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. III... op. cit., p. 322.

constituido el organismo. La inteligencia disfruta de tal belleza, *por su «talidad»* porque se ha expresado ontológicamente según su disposición natural (según su «legalidad»). Por eso la *claritas* es claridad ontológica de por sí en el organismo que es susceptible de convertirse en claridad estética cuando una *visio* se especifica en ella y capta tal conveniencia orgánica⁴⁷:

Unumquodque dicitur pulchrum secundum quod habet claritatem sui generis, vel spiritualem vel corporalem et secundum quod est in debita proportione constitutum.

Decimos que algo es bello porque posee la claridad propia de su género, espiritual o corpórea, y porque está construido conforme a proporciones adecuadas⁴⁸.

Bruyne anota como es imposible dejar de observar que la doctrina general de las condiciones de la belleza, característica del siglo XIII, es contemporánea a los esfuerzos de la escultura gótica hacia un equilibrio perfecto en el que cada individuo sea representativo de un tipo, sin a la vez sacrificar su idiosincrática personalidad. Es la dialéctica entre la estatua-signo (conceptual) y la estatua-retrato (de lo real en su individualidad); la tensión en la semiosis simbólica entre su carácter alegórico y la realidad metafísica que lo sustenta y que expresa algo que, de suyo, es inefable⁴⁹.

No es fácil atribuir estas tres notas o características a la belleza de forma exclusiva. Más bien, diríamos imposible. La *proportio* y la *claritas* está, para santo Tomás, contenidas en la *ratio* del bien, y de suyo, se podría decir que incluso pertenecen más a éste que a la belleza, ya que ésta los poseería en cuanto se encuentra ligada al *bonum*. También la proporcionalidad y la luminosidad son rasgos de la verdad, pues todo conocimiento ¿no es acaso siempre una cierta proporción? ¿La belleza no añade acaso al bien la referencia cognoscitiva, que debe contener también la proporción? Por ese motivo la belleza también es luminosa, porque su cognoscibilidad es traducible en términos de luz: la belleza es tan gemela del bien como de la verdad⁵⁰.

¿Tendríamos que concluir que son inútiles por ambiguas estas tres características? No deberíamos. Las tres características corresponden a la belleza, es innegable. Pero el Aquinate nos dice que no exclusivamente. Y es que la *proportio*, *integritas* y *claritas* no pueden ser pensadas como aspectos sensibles de los objetos, sino como principios generales que con aplicados *análogicamente*. Si los trascendentales *unum*, *verum* y *bonum* está presentes en todo ente, análogamente, en todo ente estarán presentes los rasgos que caracterizan tal posibilidad trascendental, que son las tres notas propuestas: la posibilidad de referirlas a la verdad, la belleza o el bien se ve posibilitada precisamente por el carácter trascendental del ente que las posee⁵¹. Pero no es posible distinguir la belleza del bien o la verdad mediante un hipotético *test* en el que se mire la corrección o no de estas tres notas distintivas. Ello habría sido un absurdo para el Aquinate por las razones indicadas. Si queremos ser capaces de fundamentar algo así como una «capacidad para captar la belleza», entonces, debemos volver la mirada de nuevo a la capacidad cognoscente. La cosa está ontológicamente predispuesta para ser bella, pero para poder predicar tal belleza es necesario la *visio* estética que es un *acto de juicio* que fundamenta el conocimiento estético con igual complejidad que el conocimiento intelectual, ya que se refiere al mismo objeto: la realidad sustancial. La *visio* implica afirmación de la

⁴⁷ ECO, U.: op. cit. p. 150.

⁴⁸ *In divina Nomina*, 302 a [en TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. 2...op. cit. p. 272]

⁴⁹ BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, Vol. III... op. cit., p. 324-25.

⁵⁰ YARZA, I.: op. cit., p. 55.

⁵¹ Ídem. p. 56.

aprehensión de una relación: la conciencia de los fines, idoneidad y «legalidad» con la que la forma se comporta ante la materia. La *visio* estética no es intuición, es *discurso* sobre la cosa. El gozo de la visión es un gozo libre porque lejos de aspirar apetitivamente (*bonum*) admira la perfección de la cosa. Las cosas bellas *visa placent*, pero no en una contemplación kantiana desinteresada y compuesta de un juego no resolutivo del entendimiento, sino precisamente en el gozo del esfuerzo de su resolución satisfactoria, en el que el apetito se aplaca en la consideración intelectual de la cosa gracias a la potencia cognoscitiva⁵².

Empero, con todo lo argüido no podemos dejar de preguntarnos: ¿Consideró santo Tomás la belleza como un trascendental del ente? El Aquinate no dedica ninguna *quaestio* de forma autónoma a la belleza; es más: no andaríamos muy errados si afirmásemos que la cuestión de la belleza *per se* es un tema marginal en su obra. No encontramos en toda su producción literaria un solo aserto en donde se afirme que la belleza sea una propiedad trascendental. Sin embargo la mayoría de los estudiosos y exégetas modernos de la obra tomista han tenido a bien considerar de una u otra forma que la trascendentalidad de la belleza es un problema fundamental en su obra. Gilson habla de un «trascendental olvidado», pero lo cierto es que Maritain, Eco, von Balthasar... la mayoría de los grandes medievalistas que se ocupan de este problema han admitido con más o menos cautela el estatuto trascendental de la belleza en la filosofía tomista. Jan Aertsen, reconocido exégeta de la obra del Aquinate y de la temática de los trascendentales afirma que existe una objeción obvia y de peso ante tales aseveraciones: si la belleza fuera un trascendental central para Tomás ¿por qué la omitiría en la exposición más completa que hace de los trascendentales, en el *De veritate* q1 a1? Lo cierto es que, sorprendentemente, la mayoría de los estudiosos no prestan atención a esta objeción, y los que lo hacen afirman que esa tabla no agota todos los valores trascendentales, y que si no se incluye la belleza no se incluye en dicho listado es porque su valor es reducible a uno de ellos, a saber, el bien⁵³.

Estoy de acuerdo con Aertsen en que el argumento no es muy convincente, pues el estatuto trascendental exige una convertibilidad con el *ser*, manteniendo una autonomía conceptual que no pueda reducirse a otro trascendental:

La estética como una disciplina filosófica independiente se planteó en el siglo XVIII. Fue sólo en ese periodo post-medieval cuando se desarrolló la tríada verdad-bien-belleza. Este desarrollo alcanza su culminación en Kant. En el proyecto de sus tres *Críticas*, la belleza adquiere un lugar igual e independiente junto a la verdad (*Razón pura*) y el bien (*Razón práctica*). En la investigación que se realiza sobre Tomás, existe la tendencia –inspirada por Jaques Maritain–, de proyectar el desarrollo hacia el pasado. Así, se le da a la belleza una importancia que nunca tuvo para el propio Tomás, por el deseo de desarrollar una estética filosófica basada en principios escolásticos⁵⁴.

El juicio es, sin duda, severo. Pero lo cierto es que la apelación al desarrollo «triádico» y a su fundamentación kantiana, aunque sería muy discutible en bastantes aspectos, guarda un gran momento de verdad. Da la ligera sensación que muchos de los modernos exégetas que tratan del asunto de la trascendentalidad de la belleza acaban por subsumir bajo categorías y conceptos de la estética moderna que resultarían terriblemente estancos e inadecuados para un medieval. Utilizar herramientas metodológicas heredadas de la disciplina estética para

⁵² ECO, U.: op. cit. p. 150-51.

⁵³ AERTSEN, J.: *Medieval Philosophy and The Transcendentals* [ed. al cast.: *La filosofía medieval y los trascendentales. Un estudio sobre Tomás de Aquino*, trad. de M. Aguerri y M^a I. Zorrosa, Pamplona: EUNSA, 2003, p. 324-25.

⁵⁴ AERTSEN, J.: *Medieval Philosophy and The Transcendentals*...op. cit. p. 342.

entender mejor ciertas afirmaciones es algo totalmente legítimo. Pero pretender que esos autores estuvieran realizando una especie de «uso primitivo» de ellos es caer en anacronismos y capitular ante el hecho de intentar entender su pensamiento, optando por la vía fácil de sustituirlo a conveniencia.

Esperamos que, aceptando esto, no desdibujemos la precedente exposición de santo Tomás ni la de todo el ensayo. A estas alturas, no debería sorprendernos la afirmación de Aertsen. Quizá, el presente trabajo pueda verse como una gran glosa o apostilla hacia el significado esta afirmación asevera; hacia la cautela que debemos guardar a la hora de hablar de una «estética medieval» y a intentar comprender cuales son las ideas, sentimientos, conceptos e intuiciones que pasaron por la cabeza de los sujetos medievales cuando sus labios pronunciaban la palabra *pulchrum*, desde luego un concepto amplio, abarcador y lleno de matices que está profundamente intrincado en la estructura ontológica y de significado del universo: lo bello para el medieval no es sólo un artefacto artístico, una acción, o una visión epifánica. Lo bello representa la expresión de una jerarquía y cósmica de sentido donde se encuentra el hombre cara a cara con su destino sobrenatural; un universo donde todo está en su lugar, donde no sobra nada y siempre «salen las cuentas»⁵⁵. ■

⁵⁵ ECO, U.: op. cit. p. 92.

CONCLUSIÓN

Llegamos a este alto en el camino (pues la travesía es, de algún modo, infinita) y se exigen ciertas conclusiones, sobre todo en lo referente a las intenciones del presente trabajo y a su correcto o fallido cumplimiento. Nosotros hemos intentado, por la presente, ofrecer una reconstrucción sumaria (que ya de suyo siempre emanará cierta artificialidad) que nos ayude a comprender la problemática de belleza en el contexto del pensamiento medieval. Dudé, para ser honestos, en incluir en el título del presente trabajo, la palabra «estética», y al final, como se puede apreciar, quedó sin figurar en él. Ello no supone rehusar de lo que tal palabra significa, sino tomar conciencia de lo reducido y excesivamente disciplinar en lo concerniente a su significado. La belleza en la Edad Media es un problema filosófico, teológico en el que está incumbido lo terreno y lo supraterrano: en el que de lo que se habla es de la existencia y su significado, del mismo sentido del hombre y de todo el cosmos. Espero que sea comprensible, que el problema de la relación arte-belleza, en este contexto, no es que se ignore, es que se ve supeditado y palidecido por otro que se ve con evidencia mucho más importante. Ello no ha sido óbice para que se haya tratado de establecer una visión en la que, a nuestro juicio, se haga más justicia a la consideración de las artes y la naturaleza, que no quedaron simplemente subordinadas a moralismos y utilitarismos didascálicos. Y que si así fue, debe matizarse en qué sentido lo hicieron en vez de sustituir tal matiz por un tópico historiográfico.

Tampoco es menos cierto que a lo largo de los capítulos hemos utilizado de continuo palabras, conceptos y expresiones fruto de un inventario moderno con el que los medievales en su «sano juicio cristiano» jamás hubieran aceptado. De ahí la reconstrucción: del hecho de que tengamos que utilizar una pesada maquinaria artificiosa que, tras un mover y remover de engranajes arroje un diáfano resultado al que el medieval casi llegaba espontáneamente. A eso lo llamamos comprender, y es, a fin de cuentas, una de las mayores tareas que el saber filosófica, a nuestro juicio, debería proponerse. Si en un ejercicio de emoción intelectual hubiésemos sustituido esa espontaneidad por la nuestra propia en un intento de librarnos de la «tecnicidad aparatosa» poco vívida y demasiado académica, quizá el resultado hubiera sido un pensamiento más orgánico, más insuflado de potencia filosófica. Pero deberíamos poner en duda que, lo que hubiéramos conseguido, más bien que intentar comprender el pensamiento medieval, habría logrado sustituirlo por otro nuevo. Esto desde luego es mucho más «sencillo», más fácil y puede que estimulante. Pero académicamente sería una deshonestidad el subirse a hombros de gigantes, cuando lo correcto en el ejercicio de comprensión sería, en nuestra bajeza, seguir caminando «a ras de suelo» al lado de ellos.

Por ello, si en algún momento se ha cometido anacronismo o se ha utilizado algún concepto abusivamente, no ha sido con intención de insuflarle ninguna nueva vida a nuestros ojos. Ha sido un fallo y un error en nuestra labor hermenéutica y como tal deberá ser aceptado. Porque no ha sido el objetivo del presente trabajo el «jugar al juego de las reactualizaciones». Ha sido nuestro objetivo acercarnos a los medievales, y no pretender que ellos se arrastren hacia nosotros. Con ello tampoco se pretende desacreditar (¡con qué autoridad!) ciertos trabajos en la línea de un Maritain o un von Balthasar, que pretenden pensar, por caso, escolásticamente neo-tomistamente. Ellos realizan el paso del «cómo pensaban los medievales» al «cómo debemos pensar nosotros». Y no hay ninguna «falacia

humeana» en querer emprender tal proyecto, siempre que se explicita que precisamente lo que se está haciendo es eso y no intentar presentar nuevas ideas bajo la pátina de «lo que ellos dijeron», o pretender que «ellos» digan cosas que de ninguna manera dijeron.

Otra cosa es, que reflexionando sumergidos en el ambiente medieval, de nuevo salgamos al presente y preguntemos de nuevo por la belleza, pues como dice Eco, nosotros no somos «uno de los suyos», estamos en un aquí y ahora que difícilmente se escapa a una visión del horizonte futuro y del suelo que pisamos. Indudablemente las conclusiones, como siempre que aumentamos el *ratio* de la comprensión, son enriquecedoras. Y teniendo en cuenta y siendo conscientes de todos los anacronismos y artificiosidades en las que se caerá inevitablemente, siempre puede intentarse emprender alguna reflexión con la esperanza de que pueda ser pertinente. Hagamos una prueba.

§

Quid est ergo pulchrum? Si nemo ex me quaerat, scio; si quarenteri explicare velim, nescio [«¿Qué es la belleza? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé»]. Esta paráfrasis a la expresión que san Agustín utilizó para referirse al problema del tiempo puede servirnos igualmente a nosotros para expresar la profunda problemática tratada. Volvamos, por un momento fugaz, a nuestro experimento mental del «espectro de la belleza». Hemos podido comprobar como el pensamiento medieval recorrió, a lo largo de los siglos, casi todas las variantes posibles que colman dicho espectro: desde la fruición subjetiva de un carácter objetivo, las afecciones del alma, la contemplación que aplaca el ánimo, el emanar de una belleza objetiva hacia el ser de todo lo ente, etc. Lo importante, es hacer notar, como llegado cierto momento, constataron que la importancia del asunto tratado no residía en el «hueco del espectro» en el que uno se colocaba, sino en la posibilidad misma de la existencia de dicho espectro. Ellos no se preguntaron (no hubieran visto ningún sentido en tal cuestión): «¿Existe la belleza? ¿Es la belleza real?». Pero podemos intuir que, de haberse realizado tal pregunta, su respuesta hubiera sido indubitablemente afirmativa. Y, lo cierto, es que el individuo moderno lo entiende. Lo comprende porque mira con nostalgia (una arrogancia adulta que disfraza de una nostalgia de la infancia perdida) un universo rebosante de significado en el que la respuesta afirmativa era una respuesta totalmente coherente, y hasta necesaria.

Lo que pasó después es una larga historia, y no es menester ahora relatarla. Pero cualquier persona medianamente interesada conoce este cuento: la belleza se irá alienando cada vez de una forma más estrecha al campo del arte. Es curioso: el arte insuflará toda la enorme energía vital, simbólica y metafísica de la belleza, para convertirse en Arte. Y la Belleza a su vez, por una extraña ley de «la conservación de la energía» se desinflará como un globo roído, y pasará a ser, simplemente belleza. El campo de las «Bellas Artes» quizá estuvo sentenciado a muerte desde el mismo día de su nacimiento. Eso nadie lo sabe. Quizá sólo nosotros como hijos históricos, que ante la llegada de lo que Danto llama «vanguardias intratables¹» del siglo XX, hemos sido testigos de cómo esa unión entre belleza y arte se vería totalmente desgajada. La literatura filosófica que se ha hecho de tal suceso se salda con un río de tinta que todavía sigue aumentando. Pero la mayoría de las veces la lechuza de Minerva emprendió el vuelo

¹ Ésta y las siguientes paráfrasis las tomo de DANTO, A.: *El abuso de la belleza*, Barcelona: Paidós, 2005, p. 223.

antes del ocaso. Con una cierta mentalidad positivista, que por otra parte quizá nunca remitirá por nuestra propia condición, algunos animaron una base ontológica de «progreso artístico» a tales vanguardias. Era «lo que tocaba». «Había que avanzar». Pero el mito del progreso artístico es eso. Un simple mito. Sin embargo no es menos cierto que el mito «es ya ilustración». La conclusión fue que la belleza para el arte es, siempre fue una mera opción, jamás una condición necesaria. Creo que la mayoría de los medievales hubieran estado *mutatis mutandis* de acuerdo con tal afirmación. Ellos no desarrollaron, por caso, «estéticas de lo feo» o «estéticas de lo sublime». En realidad no desarrollaron «estéticas» de ningún tipo. Pero, y sin querer caer en comparaciones anacrónicas: basta con leer a Orígenes y su exaltación de la fealdad de Cristo, o a san Buenaventura, para observar que los medievales tenían muy presente la fealdad en el *ars*. Basta con acercarse, no sólo a los escritos místicos de germanos o hispanos, sino al mismo san Agustín y su neoplatónica belleza inabarcable o al Pseudo-Dionisio y la extrañeza simbólica de «la divinidad como pantera o león», para percatarse de que la importancia de lo sublime se encuentra, sin ser llamado de tal manera, no sólo en la Edad Media, sino en las mismas entrañas cavernarias de aquel sujeto que, todavía preocupado de su instintiva supervivencia, ya dirigía una intranquila y algo apocopada mirada hacia el negruzco cielo estrellado. El logro u originalidad de la estética ilustrada y posteriormente romántica, en este sentido, es haber explicitado tal «problema», conceptualizándole y otorgándole una denominación que pasó a ser la de «lo sublime». No pretendo caer en un arrogante *nihil novum sub sole* (pues supongo que el filohelénico, por ejemplo, podría aducir razones parecidas a su vez respecto de la Edad Media) sino que tales constataciones están orientadas a advertir que se dijeron y pensaron cosas que no deberían ser pasadas por alto en un estudio riguroso sobre lo que para el mundo occidental ha significado la belleza, o la reflexión filosófica que la ha rodeado.

Por otro lado, afirma Danto, que fuera de la «cáscara ontológica», la denuncia de las «vanguardias intratables» fue ante todo un movimiento esencialmente político. La belleza concierne sobre todo a la esfera de los valores. A la esfera de la humanidad; de seres-que-están-ahí y que, sorprendentemente, tienen conciencia de su ser conscientes. Vuelvo a Danto. Kant se asombraba del cielo estrellado y la ley moral dentro de nosotros, pero no se percataba de que ambas cosas palidecen ante el hecho de que él, sujeto-Kant, fuese consciente de ellas, de ese universo fuera-dentro totalmente irrepresentable y posiblemente, también ininteligible. Esta afirmación tiene mucho interés. Pero precisamente porque le da aún más valor filosófico al problema de la belleza. Porque la belleza, al contrario que en arte, «no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, es un valor». El hecho de disociarla del arte, quizá fue un paso liberador para la disciplina artística, es indudable. Pero no solucionó ningún problema para la belleza. La pregunta ¿Es real la belleza? se nos revela tan absurda como la de ¿son reales los valores? ¿Nuestras intenciones o creencias? El hecho de afirmar que la belleza «no estaba en la cosa» sino en nuestra mente/alma/conciencia no debería verse como la refutación final que tanto se ha venido predicando. Ojalá tales constataciones, si son aceptadas, puedan percibirse como una suerte de «giro copernicano» de lo bello que ayude a abrir nuevas perspectivas sobre un elemento que, seamos o no capaces de dilucidar, es esencial para nuestras vidas.■

BIBLIOGRAFÍA

A. ABREVIATURAS

CSEL	<i>Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum</i>
P. L.	<i>Patrologiae cursus completus, serie Latina</i>
P. G.	<i>Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca</i>
S. Th.	<i>Summa Theologiae</i>

B. FUENTES

AGUSTÍN AURELIO (*SAN AGUSTÍN*) (354-430):

—, *Confessionum [Las confesiones]*, trad. al cast. de Agustín Uña Juárez, 1ªed., Madrid: Tecnos, 2006 (5ª ed., 2012), 597 pp., Los esenciales de la Filosofía.

—, *Obras completas de san Agustín*, edición bilingüe, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1946.

ALCUINO DE YORK (*ALCUINUS TUROLENSIS*) (c. 730-804):

—, *De rethorica et virtutibus*, en HALM, C. (ed.): *Rethores latini minores*, Leipzig: Teubner, 1863, 657 pp.

ARISTÓTELES (384-322 a. C.):

—, *Metafísica*, trad. al cast. de Tomás Calvo, 1ª ed., Madrid: Gredos, 2011 (3ª ed., 2013), 587 pp., Biblioteca Básica Gredos vol. 200.

DIONISIO AEROPAGITA, PSEUD. (Siglo I):

—, *Obras completas*, ed. de Teodoro H. Martín, 1ªed., Madrid: BAC, 2002 (3ª reimp., 2014), 285 pp., Clásicos de espiritualidad, nº 21.

JUAN ESCOTO ERIÚGENA (800/815- c. 870):

—, *De divisione naturae*, trad. al cast. de F. J. Fortuny, Barcelona: Planeta, 1996.

PLATÓN (c. 427-347 a. C.):

—, *Diálogos* (10 Vol.), trad. de C. Eggers Lan y otros, Madrid: Gredos, 1986.

PLOTINO (205-270 a. C.):

—, *Enéadas* (3 Vol.), trad. al cast. de J. Igal, Madrid: Gredos, 1982-1998.

TOMÁS DE AQUINO (1225/1226-1274):

—, *De Ente et Essentia* [trad. al cast. de Eudaldo Forment, Pamplona: EUNSA, 2002, 287 pp.]

—, *Summa Theologica*, 5 Vols., Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1965.

c. ESTUDIOS

AERSTEN, J. A.: «Beauty in the Middle Ages: A Forgotten Transcendental» en *Cardinal Mercier lecture*, Lovaina: Universidad Católica de Lovaina, 22 de Febrero de 1990, pp. 68-97.

—, *Medieval Philosophy and The Transcendentals* [ed. al cast.: *La filosofía medieval y los trascendentales. Un estudio sobre Tomás de Aquino*, trad. de M. Aguerri y M^a I. Zorrosa, Pamplona: EUNSA, 2003, 464 pp. Colección de pensamiento medieval y renacentista, n^o 52].

BALTHASAR, URS VON, H.: *Herrlichkeit*, (7 Vol.) Einsiedeln: J. Verlag, 1961 [ed. al cast.: *Gloria: una estética teológica*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1985].

BODEI, R.: *Le forme del bello*, Bologna: il Mulino, 1995 [ed. al cast: *La forma de lo bello*, trad. de Juan Díaz de Atauri, 1^a ed., Madrid: Antonio Machado S. L., 1998 (2^a ed., 2008), 172 pp., La balsa de la Medusa, Léxico de estética, n^o 91.]

BRUYNE, E. DE.: *Estudios de estética medieval*, (3 Vol.), dirigida por Ángel González Álvarez, Madrid: Gredos, 1958, Biblioteca Hispánica de Filosofía, n^o 17-19.

CASTRO, S. J.: *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca/ Madrid: Editorial San Esteban- Edibesa, 2005, 276 pp., Horizonte Dos Mil- Textos y Monografías, n^o 30.

—, « ¿Para qué el arte en tiempos de miseria? Arte y religión» en *Angelicum: pedioricum trimestre pontificae studiorum universitatis*, n^o 81, 2004, pp. 153-168.

—, «Tomás de Aquino y el arte de la nada» en *Angelicum: pedioricum trimestre pontificae studiorum universitatis*, n^o 83, 2006, pp. 631-641.

—, «Ideas estéticas de santo Tomás» en *Ciencia Tomista*, tomo 137, n^o 441, Enero-Abril 2010, pp. 63-83.

—, «Aproximación tomista al arte como lugar de diálogo entre Cristianismo e Islam» en *Ciencia Tomista*, tomo 135, n^o 436, Mayo-Agosto, 2008, pp. 377-386.

- , «El placer estético en Tomás de Aquino» en *Ciencia Tomista*, tomo 132, n° 427, Mayo-Agosto, 2005, pp. 225- 236.
- COPLESTON, F.: *A History of Philosophy Vol. II.- Mediaeval philosophy. Augustine to Scotus*, Londres: Burns and Oates Ltd., 1952 [ed. al cast.: *Historia de la Filosofía 2.- de S. Agustín a Scoto*, ed. de Manuel Sacristán, trad. de Juan Carlos, G. Borrón, Barcelona: Ariel, 1971, 582 pp., Colección Convivium.
- ECO, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milán: Editorial Fabbri, 1987 [ed. al cast.: *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. de Helena Lozano Miralles, 1ª ed., Barcelona: Random House, 1997 (3ª ed., 2013), 265 pp. Colección Filosofía, n° 236.]
- , *Storia della Bellezza*, Milán: Bompiani, 2004 [ed. al cast.: *Historia de la belleza*, trad. de María Pons Irazazábal, 1ª ed., Barcelona: Random House, 2004 (2ª ed., 2013), 438 pp.]
- FUMAGALLI, M., BROCCIERI, B.: *L' estetica medievale*, Bologna: il Mulino, 2012 [ed. al cast: *La estética medieval*, trad. de Juan Antonio Méndez, Madrid: Antonio Machado S. L., 2012, 142 pp., La balsa de la Medusa, Léxico de estética, n° 188].
- GILSON, É.: *La philosophie au Moyen Âge*, 2ª ed., París: Payot, 1952 [ed. al cast.: *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, trad. de Arsenio Palacios y Salvador Caballero, 1ª ed., Madrid: Gredos, 1958 (2ªed., 2007), 764 pp.
- , *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid: Rialp Ediciones, 1981, 397 pp.
- , *El tomismo: introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino*, trad. al cast. de Alberto Oteiza Quirno, Buenos Aires: Desclée de Brouwer, 1951, 582 pp.
- HERVÁS-GÁLVEZ, MARÍA M.: *El bien según Felipe el Canciller. La Summa de bono en el contexto de la recepción aristotélica*, Pamplona: Ediciones EUNATE, 1995, 224pp. Colección Acta Philosophica, n° 12.
- LE GOFF, J., TRUONG, N.: *Une histoire du corps au Moyen Âge*, París: Liana Levi, 2003 [trad. al cast.: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, 1ª ed., Barcelona: Paidós, 2005 (2ª reimp. 2014), 167 págs, Colección Orígenes, n° 49.
- PANOFSKY, E.: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, [Idea: contribución a la historia de la teoría del arte], trad. al cast. de Mª Teresa Pumarega, Madrid: Cátedra, 2013, 278 pp., Cuadernos de Arte Cátedra, n° 51.
- PIÑERO M., R.: *Teorías del arte medieval*, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2000, 131 pp.

PRADIER S., A.: *La luz en la estética medieval*, dirigida por Dr. Ricardo Piñero Moral, Universidad de Salamanca: Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia; Área de Estética y Teoría de las Artes, 2006, 265 pp.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, trad. al cast. de J. M^a Sousa, 1^a ed., Barcelona: Serbal, 2000 (2^aed. 2008), 590 pp., Cultura Artística, n^o 3.

RODRÍGUEZ G., A.: *La arquitectura de los jesuitas*, Madrid: Edilupa Ediciones, 2002, 121 pp.

SEGURÓ M., M.: «Trazos de estética medieval» en *Revista Española de Filosofía Medieval*, n^o 15, 2008, pp. 137-148.

TATARKIEWICZ, W.: *Historia estetyki [Historia de la Estética]*, (3 Vol.), trad. al cast. de Danuta Kurzyka, 1^a ed., Madrid: Akal, 1989 (3^a ed., 2007), Arte y Estética, n^o 15-18.

YARZA, I.: *Introducción a la estética*, Navarra: EUNSA, 2004, 225 pp.

D. OTRAS FUENTES DOCUMENTALES

DICCIONARIOS

—, *Diccionario manual Griego-Español*, 1^a ed., Barcelona: Vox, 1967 (12^a ed., 1998), 711 pp.

—, *Diccionario Latino-español/ Español-latino*, 21^a ed., Barcelona: Vox, 1997, 715 pp.

—, FATÁS, G.; BORRÁS, G. M.: *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, 1^a ed., Madrid: Alianza, 1988 (4^a ed., 2012), 391 pp.

—, MAGNAVACCA, S.: *Léxico técnico de filosofía medieval*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005, 849 pp.

BIBLIAS (ANTIGUO Y NUEVO TESTAMENTO)

— *Biblia de Jerusalén*, trad. al cast. de M. Revuelta y L. Aguirre, 1^a ed., Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967 (4^a ed., 2009), 1891 pp.

