

TRAZOS DE ESTÉTICA MEDIEVAL

Miquel Seguró Mendlewicz
Universitat Ramon Llull (Barcelona)

RESUMEN

El presente artículo reseña las características fundamentales de la estética medieval. Con ello, pretende poner de manifiesto lo injustificado de las acusaciones de oscurantismo, a la par que reivindicar su relevancia para la historia general de la cultura. La estética medieval, asimismo, también nos ayuda a comprender mejor la manera de ver la realidad de una época que todavía hoy permanece excesivamente ignorada.

Palabras clave: orden, proporción, luz, simbolismo, unidad.

ABSTRACT

This article discusses the key features of the medieval aesthetics. Its proposal is to «clarify» how are unjustified the accusations of obscurantism, while claiming its relevance to the general history of culture. The medieval aesthetics also helps us to better understand the view of the reality of an era that still remains overly ignored.

Keywords: order, proportion, light, symbolism, unit

INTRODUCCIÓN

Desde el Renacimiento italiano no son pocos los que han definido la Edad Media como un mero interludio entre el glorioso pasado clásico y el resurgir de ese esplendor. De hecho, todavía hoy día es fácil detectar la supervivencia de dicha convicción en los que juzgan precipitadamente el Medioevo como una época de desastres, superstición e ignorancia. Sin embargo, el siglo XX ha sido testigo de un creciente interés por un periodo que comprende casi diez siglos y al que poco a poco se le va reconociendo un *status* propio. En este sentido, ha sido sobre todo la filosofía uno de los campos donde más esfuerzos se han vertido, lo cual ha permitido constatar cómo el desconocimiento de la Edad Media constituye no sólo un hiato cultural que acarrea la pérdida de insustituibles referentes, sino también un lastre que sesga toda la comprensión del pensamiento moderno posterior, inclusive el contemporáneo.

En este escrito queremos hacer nuestra esa actitud restauradora, centrándonos concretamente en un esbozo de los elementos fundamentales que integran la concepción artística del medioevo. Pues a pesar de que el pensamiento medieval destaque por la teología, la ontología (u onto-teología como diría Heidegger) y la metafísica especial o teología natural (como diría Wolff), también la antropología filosófica, la ética, la cosmología o la estética tuvieron cabida en los largos lustros que comprendió. De modo que si bien cabe reconocer que ciertamente no hubo a lo largo del Medioevo una reflexión estética sistemática y autónoma como tal (y de hecho no la habrá hasta bien entrada la modernidad), no puede decirse que no se dé un genuino y fecundo interés por lo bello «en sí».

Acercarse a la cuestión estética del Medioevo responde, pues, a la necesidad de atender en su globalidad un periodo histórico que, dentro de su complejidad histórico-cultural, constituye un punto de referencia clave para la comprensión de la génesis de las ideas —también las estéticas— que engendraron los posteriores movimientos culturales de la «vieja» Europa¹.

1. LA ESTÉTICA MEDIEVAL

En el Medioevo las fronteras entre los saberes se difuminan. Según se consideraba, éstos convergían (*uni-versitas*) en la verdad, de manera que a un mayor conocimiento le correspondía un mayor acceso a la verdad. De este modo, los programas pedagógicos medievales buscaban ante todo dotar del mayor número posible de «conocimientos», y así se estudiaba tanto gramática, retórica o lógica (*trivium*), como aritmética, geometría, música o astronomía (*quadrivium*). Sin embargo, bajo estos nombres genéricos también podían tratarse problemas relacionados con el mundo de las emociones, la ética, la biología o la medicina.

Es en este marco educativo donde hay que contextualizar los estudios sobre las artes. No hallamos, en efecto, estudios exhaustivos sobre ellas en general², lo cual no excluía, sin embargo, que sí hubieran tentativas intelectuales que pensaran las coordenadas mínimas de «corrección» de alguna en particular, como por ejemplo, la mencionada *música*.

Ya los albores de la época medieval fueron testigo de algunas reflexiones sistemáticas sobre el fenómeno musical. Entre las que hubo, cabe destacar la de San Agustín (s. IV-V), quien recogiendo los fundamentos de la sabiduría clásica —sobre todo platónica— entendió que la música es más que nada «el arte de modular bien»³, donde «modular» significa mover con corrección⁴, concluyendo por ello que la música es movimiento en orden⁵. Encontramos ejemplificado con ello uno de los conceptos clave para el mundo intelectual medieval, el *orden*, «una característica entitativa» de los objetos que sólo se expande a través de las artes precisamente porque el mundo así viene constituido. Por eso, también la armonía, tan íntimamente relacionada con la música, es concebida como el fundamento de un «buen» orden, ya que viene previamente inscrita en lo más íntimo de la creación. Quizás por ello entendió San Bernardo (s. XII), abad del monasterio de Claraval, que el punto de partida para toda reflexión artística debía ser la música⁶.

Asimismo, puesto que la música mostraba «especularmente» la realidad ordenada de lo creado, suponía una fructífera vía para escapar del desasosiego que la «apariencia» mundanal ocasionaba en los espíritus «puros». En este sentido, cabe destacar la fascinación que a Boecio ésta siempre le produjo, pues partiendo del «descubrimiento» de la armonía numérica (Pitagórica) encontró precisamente en la música (uno de los ejemplos más perfectos de dicha armonía numérica) una salida a la zozobra que la mera fenomenicidad del mundo le ocasionaba. Desde estas breves referencias, pues, es comprensible por qué para el medieval el mundo se constituía como una bella música⁷, y que por eso, «al igual que en la música, también en otras artes, la belleza» consistía «en la armonía, en el conjunto de las sencillas proporciones (...)»⁸.

1 Como inmejorable introducción al tema que aquí apuntamos, véase KRISTELLER, P.O., *Renaissance Thought and its Sources*, New York, Columbia U. Press, 1979 (Trad: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, F.C.E., 1979).

2 Véase, De BRUYNE, *La estética medieval*, Madrid, Visor, 1994, p. 144.

3 Véase, De Musica I 2,2 (*Obras Completas de San Agustín XXXIX*, Madrid, B.A.C., 1988).

4 Véase *Ibid.*, I, 2, 3.

5 Véase *Ibid.*, I, 3, 4.

6 Véase Von SIMSON, Otto, *La catedral gótica*, Madrid, Alianza Ed., 1991, p. 60.

7 Véase ECO, U., *Art i bellesa en l'estètica medieval*. Barcelona, Ed. Destino, 1990.

8 Véase TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética. II La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, p. 137.

El autor ofrece numerosos textos donde se aprecia que, en efecto, los autores medievales concibieron la música como arte supremo y modelo de proporción (pp. 139-146).

En otras palabras, puesto que el mundo es «orden», tanto la composición musical como la artística en general debían concebirse estructuralmente de forma similar⁹, es decir, en estricta analogía de proporción con el *cosmos*.

a) El Fundamento de lo Bello

Así pues, y aunque —reiteramos— no haya ninguna teoría estrictamente estética en la Edad Media europea (es decir, sobre el gusto), el arte «también» participaba del sistema conceptual del mundo medieval, por lo que «también» debía estar «absolutamente» fundamentado. En este orden de cosas, cabe recordar que la combinación de elementos cristianos y clásicos proporcionaba a los intelectuales de la época suficientes herramientas conceptuales para responder relevantemente a las cuestiones que se planteaban, como así lo refleja, por ejemplo, la mencionada jerarquía de los seres, que es de origen fundamentalmente (neo)platónico, o también la concepción negativa del placer, que el medieval entendía como algo egoísta y «meramente» sensible¹⁰.

Sobre esto último, sin embargo, cabe decir que si lo sensible es en general fuente de mal (pecado), es evidente que lo bello no podrá residir en última instancia en la percepción fenoménica del objeto, por eso al medieval le parecía insoslayable plantear no sólo metafísica (trascendentales) sino incluso teológicamente¹¹ la cuestión de lo bello y la belleza como tales.

Al respecto, hay que señalar ante todo que para un pensador medieval el mundo está, en general y en contra de los tópicos, preñado de luz¹². En este sentido, cabe hablar también aquí de herencia platónica en la interpretación «cristiana» de lo bello, pues sin ello no podría entenderse, por ejemplo, que para Dionisio Areopagita (s. V-VI) el Universo fuese una cascada de resplandecientes bellezas, todas ellas remitentes a la Belleza suprema¹³. Y es que en general todo «teólogo» cristiano se nutría de lo mejor del platonismo para ofrecer una cosmovisión conceptualmente sólida a la par que —sobre todo— comprensible para sus semejantes.

Con todo, era también ese mismo Universo, a través de la excesiva presencia del mal que atestiguaba¹⁴, una de las mayores dificultades para la plausibilidad de esta concepción del mundo. Son conocidas al respecto las «herejías» desarrolladas a lo largo de los siglos XI y XII que postulaban la existencia de dos Infinitos —uno «bueno» y otro «malo»— en lucha. En este contexto, a la escolástica del s. XIII se le «encargó» la tarea de erradicar tales ideas, y así los intelectuales del momento, tomando a San Agustín como punto de partida, afirmaron la dependencia del mal con respecto al bien, porque el mal no tiene «ser»¹⁵, ya que ontológicamente hablando el *bonum* (como también el *pulchrum*) y el *esse* se identifican¹⁶.

9 Véase, Von SIMSON, op. cit., p. 62.

10 Véase, *Ibid.*, p. 152. Vemos aquí la impronta del platonismo más «ortodoxo». Cabe recordar que no siempre el aristotelismo gozó de buena reputación en la Edad Media ya que en algunos casos puso en severos aprietos a la dogmática cristiana (averroísmo). En todo caso, en la mayoría de las ocasiones será el platonismo el principal punto de partida para las reflexiones estéticas medievales.

11 Hans Urs Von BALTHASAR llevó a cabo una sugerente interpretación de la metafísica del ser en el medioevo, centrada en Pseudo DIONISIO y en Sto. TOMÁS, en la que afirmó el ser como reflejo de la belleza de Dios («gloria»). Véase *Gloria. Una estética teológica, vol. IV. Metafísica, Edad Antigua*, (Madrid, Ed. Encuentro, 1986), *Vol. V. La metafísica moderna* (Madrid, Ed. Encuentro, 1988).

12 Véase ECO, op. cit., p. 35.

13 Véase PSEUDO DIONISIO, *Los nombres divinos*, 704 A.

14 Véase NEMO, Philippe, *Job et l'Excès du Mal*, Paris, Grasset, 1978.

15 Véase, paradigmáticamente, a Santo TOMÁS DE AQUINO cuando afirma: «*Respondeo dicendum quod necesse est dicere quod omne malum aliquiditer causam habeat. Malum enim est defectus boni quod natum est et debet haberi. Quod autem aliquid deficiat a sua naturali et debita dispositione, non potest provenire nisi ex aliqua causa trahente rem extra suam dispositionem, non enim grave movetur sursum nisi ab aliquo impellente, nec agens deficit in sua actione nisi propter aliquod impedimentum. Esse autem causam non potest convenire nisi bono, quia*

Por eso, «*si lo bello es una propiedad estable de todo el ser, la belleza del cosmos se basará en la certeza metafísica y no en un sentimiento poético de admiración*»¹⁷. Es decir, que para el medieval la belleza hay que pensarla como una categoría trascendental anclada en el ser. Posteriormente, en el s. XIII, San Buenaventura dio un paso más y jerarquizó los trascendentales del ser (unidad, verdad, bondad y belleza) en una común y esplendorosa pivotación de todos ellos en lo bello¹⁸.

La cuestión de lo bello, pues, es abordada desde la certeza de que se trata de un *cierto* saber «en sí» inteligible desde la estructura racional humana. Así, el resultado de la especulación teórica realizada por los bajomedievales dio como fruto una identificación de la belleza con una «objetiva» y palpable proporcionalidad. Como hemos visto, dado que el mundo se entendía como el orden jerárquico realizado por el intelecto divino¹⁹, la belleza también debía quedar relacionada con el orden y la proporción²⁰. Con todo, cabe reseñar una sutil diferencia de fundamento entre lo bello y la belleza, pues así como lo bello se relaciona con la causa formal de los objetos, la belleza responde más bien a la adecuación de esta forma con el exterior²¹.

Cerramos de este modo el círculo iniciado con nuestra reflexión sobre la música. Decíamos que su esencia residía en la justa proporción de sus partes, porque para el medieval (ya lo apuntamos con Boecio) el número deviene uno de los símbolos del orden más perfectos (de hecho, podemos hablar de un auténtico logicismo simbólico lingüístico —en tanto que *signo*—, como lo demuestra el hecho que los tratados medievales nos delaten la aspiración de las artes por alcanzar un estatus de matematicidad geométrica²².) Así, cada objeto queda «encuadrado» en unas leyes concretas y en unos espacios establecidos, siendo la proporción la conquista de esas leyes y determinaciones, y, por lo tanto, algo cuantitativo²³. Por eso también las artes, en la medida en que trabajan con objetos, debían regirse por la proporción.

b) Ontología de la luz

A la *ontologización* de la belleza, que quedaba así —platónicamente— unida a la verdad, le siguió una ontologización de la luz²⁴. La Biblia, punto de referencia ineludible para el me-

nihil potest esse causa nisi in quantum est ens; omne autem ens, in quantum huiusmodi, bonum est». *Summa Theologiae*, I, q.49, a.1 («Responderemos, que es necesario admitir que todo mal tiene una causa bajo algún concepto. Porque el mal es la carencia de un bien, que debe tenerse naturalmente. Pero que un ser carezca de su natural y debida disposición, no puede provenir sino de alguna causa, que lo lleva fuera de esa su natural disposición: así un cuerpo grave no se mueve hacia arriba, si algo no lo impulsa; ni un agente falta en su acción sino a causa de algún obstáculo, que se lo impida. Por otra parte no puede convenir sino al bien el ser causa: porque nada puede ser causa, sino en cuanto es ente; y todo ente como tal es un bien»).

16 Véase TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I q. 5, a1, ad.2 y ad.3; ECO, op. cit., p. 39. Hay que subrayar de nuevo que tal identificación —neoplatónica— se hallaba, de algún modo, ya en el pensar del «maestro referente», pues para Platón hay una confluencia —*trinidad*— del Bien, lo Bello y lo Sabio en lo divino (*Fedro* 246e: «*Y lo divino es bello, bueno y sabio y otras cosas por el estilo*»).

17 Véase ECO, op. cit., p. 41.

18 Véase *Ibid.*, p. 46.

19 Véase De BRYUNE, op. cit., pp. 177-179.

20 Véase COOMARASWAMY, op. cit., p. 35.

21 Véase *Ibid.*, p. 45. Sin embargo, parece que DIONISIO no postulaba tal diferencia, pues para él la Belleza y lo Bello se fusionan en lo Uno [*«La Bondad atrae hacia sí todas las cosas, por dispersas que estén, pues es Fuente divina y principio de unidades»*, 700 A, (*Los nombres divinos*, en *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1996, p. 299; *«el Bien-Hermosura, que es el principio más principal de todas las cosas y fin más que perfecto»*, 708 A (*Ibid.*, p.304)] En todo caso, sí deja claro que la Divinidad es la causa eficiente, final y ejemplar al unísono. Véase para mayor detalle COOMARASWAMY, A.K., *Teoría medieval de la belleza*, Barcelona, Ed. Tradición Unánime, 1987, pp. 12ss.

22 Véase ECO, pp. 69-70.

23 Véase ECO, op. cit., pp. 70-71.

24 Véase Von SIMSON, op. cit., p. 71.

dieval, proporcionaba suficientes coordenadas para justificar un mayor protagonismo de la luz en sus reflexiones. Ya el relato bíblico de la Creación le da primicia creatural en el orden cosmológico «pronunciado» por Dios (Gn 1, 3). También el Prólogo joánico hace especial hincapié en ello (Jn 1, 4-9), y de hecho el propio Evangelio de San Juan reconoce al Cristo no sólo como «*el camino, la verdad y la vida*» (Jn 14, 6) sino también como «*la luz del mundo*» (Jn 8, 12). Todos estos argumentos «escriturísticos» eran, pues, suficientes para que el medieval exaltara la luz como lo más alto.

Pero además también hay que tener en cuenta la influencia pagana. De nuevo el punto de partida fue San Agustín, quien otorgó dentro de su cristianismo neoplatonizado un relevante papel a la Luz inteligible que ilumina el intelecto²⁵. Siguiendo tanto a Platón como al mencionado Evangelio del «discípulo amado», el de Hipona postuló la Luz como fundamento último de la realidad, y así, aunque el principio continuaba siendo el «Sol» platónico de las ideas²⁶, éste venía expresado desde los parámetros del Dios Creador y Redentor cristiano.

El también mencionado Dionisio no fue sólo el inmediato receptor de estas ideas sobre la luz sino que sus escritos aportan, además, la original *unión* de la luz con el otro elemento ya referenciado, el orden. De este modo, en ellos se habla de Dios como una «identidad» entre armonía —*consonantia*— y luminosidad —*claritas*—²⁷. Aunque eso sí, de todo lo creado mantuvo el Areopagita que lo superlativamente²⁸ analógico a Dios era la luz en la criatura.

Dentro de esta corriente neoplatónica debemos mencionar todavía otros dos nombres relevantes. En primer lugar, Grosseteste (s. XII-XIII), obispo de Lincoln, quien desde el primer momento afirmó que la belleza es la adecuación del objeto consigo mismo, convirtiéndose la identidad en la proporción por excelencia. De ahí extrajo la Identidad Primera, es decir *Dios*, que debe ser simple por esencia (causa ejemplar) y origen fontal de la vida y toda luz (causa eficiente). Consecuentemente, si Dios es fuente y origen, nosotros, las criaturas, somos sus *emanaciones*²⁹. No podemos entrar a valorar las consecuencias que se derivan de afirmar una *creación* o una *emanación* de lo finito, sobre todo en lo que concierne a la radicalidad originaria del ser creatural, pero en todo caso, para lo que nos atañe aquí es importante notar que para Grosseteste la luz ostenta también primicia ontológica en la acción de Dios, pues ella misma es fuente de orden, proporción y conocimiento³⁰.

En segundo lugar debemos referirnos a San Buenaventura, para quien la luz era el principio de toda belleza y de toda creación corporal³¹. Según él, es a partir de la luz que se crea toda la realidad del pigmento terrenal y celestial. No obstante, y siguiendo el estricto dualismo neoplatónico de los mundos, este importante referente franciscano diferenció la luz accidental de la substancial. Así, mientras la primera se refiere a lo corporal, y por lo tanto se determina y remite accidentalmente a un substrato (aristotelismo), la segunda posee en sí misma una fuerza creadora, generadora y, podríamos decir, redentora (platonismo)³².

En conclusión, estas lacónicas referencias son suficientes para dar cuenta de la importancia que la luz tenía para el mundo cristiano-neoplatónico medieval, cuya relevancia ontológica última residía en ser el fundamento de toda verdad, belleza y orden³³. No en vano, sólo a partir

25 Véase *Soliloquios* 1, 1, 3.

26 Véase ECO, op. cit., p. 77.

27 Véase COOMARASWAMY, op. cit., p. 13.

28 Véase VON SIMSON, op. cit., p. 73.

29 Véase ECO, op. cit., p. 81.

30 Véase VON SIMSON, op. cit., p. 71. Puede leerse al respecto el Libro VI de *La República* donde se compara lo *bueno* con el *conocimiento* y con el *ser* y se concibe «la luz del sol» de la Idea como fuente de crecimiento y de nutrición intelectual y espiritual.

31 Véase *II Sentencias*, 13.

32 Véase ECO, op. cit., pp. 82-84.

33 Véase ECO, op. cit., p. 84. Quizás el mejor sintetizador de todo lo dicho sea Santo Tomás, pues de su obra se desprende que la luz *de Dios* es «algo» substancial *al propio Dios* (COOMARASWAMY, op. cit., p. 56).

de esta aseveración podrá uno atisbar las razones del porqué de muchas tipologías artísticas del medioevo.

c) Lo divino, lo simbólico y el don

El breve recorrido seguido hasta el momento nos ha dado noticia de la importancia que para la concepción medieval del arte tenían la proporción, la luz y el número. A ello hay que sumar ahora otro elemento, el de la *simbolicidad* del arte.

Partiendo de la afirmación paulina de nuestra parcial visión del mundo (*1 Co* 13, 9), el hombre medieval interpretaba el «mundo» a través de signos suprasensibles, iconos y manifestaciones heráldicas de la realidad de Dios³⁴. La divinidad habla, y lo hace en primer lugar a través del mencionado orden jerárquico del universo. En efecto, el medieval entendía que, dado que el mundo era una concatenación de causas y efectos, la imbricación de los sucesos remitía a una verdad fundamental: la vida es una «gran cadena del ser»³⁵. Por ello, todo lo que se da en la realidad debía ser visto como un signo a interpretar, tanto para lo bueno como para lo malo.

El símbolo remite, en su máxima expresión, a Dios, la Realidad Inefable, y aun sabiendo el medieval que nunca alcanzaría un acceso completo a la visión de lo Divino (recordemos que Dionisio afirmó que Dios es una gran tiniebla para el saber³⁶), se impuso en la época una confianza en la razón que desembocó en la idea escolástica de la racionalidad cognoscitiva de Dios³⁷ (puntualizando que se refiere a un saber acerca de la existencia del Primer Ser y no a su esencia). Aunque cabe recordar también que ya a partir de Juan Escoto Erígena (s. IX) se había reclamado una lectura simbólica en paralelo de lo real. De este modo, y al igual que el mundo era entendido como una manifestación grandiosa de Dios a través de las causas primordiales y eternas³⁸, debía descifrarse también en las Sagradas Escrituras el sentido simbólico de sus contenidos.

El escenario que acabamos de esbozar podría sugerir la existencia de un conflicto entre los partidarios de una u otra tendencia. Sin embargo, lo dicho sobre el simbolismo no colisiona con el inherente optimismo medieval sobre las posibilidades de la razón, pues para éstos la razón humana es, en última instancia, finita. Como ejemplo, podemos hacer referencia a la cuarta vía que Santo Tomás de Aquino sistematizó como «manera» de acceder a Dios en base al concepto de ser participado de la criatura. Dado que la vía hundía sus raíces en la filosofía platónica³⁹, el Aquinate entendió que desde la asunción graduada de la realidad se tenía la posibilidad de conocer a Dios partiendo de las perfecciones experimentadas a través de las criaturas⁴⁰ (atribución). Pero asimismo, dado que el conocimiento quedaba siempre en los confines de lo finito, resultaba por ello esencialmente inadecuado para comprender lo Absoluto (proporcionalidad y consecuente eminencia). Luego aquel posible exceso racionalista de la escolástica queda temperado con la modestia que conlleva asumir lo *humano* —esto es, lo imperfecto— de nuestras aseveraciones sobre lo Absoluto⁴¹.

34 Véase ECO, op. cit., p. 86.

35 Véase *Ibid.*, p. 88. También p. 111.

36 Véase *Teología mística*, 1001 A.

37 Véase ECO, *Ibid.*, pp. 94-96.

38 Véase *Ibid.*, pp. 97.

39 Clásico al respecto es el estudio de MONTAGNES, B. (Véase *La doctrine de l'analogie de l'être d'après Saint Thomas d'Aquin*, Louvain, Publications de l'Université de Louvain, 1963), que muestra como en las obras de mayor síntesis tomista (ambas *Summa*, *De Potentia* o *el Compendium Theologiae*) opta el Aquinate por una analogía de atribución de signo netamente platónico (pp. 80ss).

40 Esta idea se contraponen a la concepción emanantista de la realidad. Para mayor estudio véase GONZÁLEZ, Ángel L., *Ser y participación*, Pamplona, EUNSA, 1984.

41 Véase TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae* III, 3, 3 in c.

En cambio, dicha metodología metafísica sí nos manifiesta positivamente que la realidad física puede ser una puerta, un camino⁴², para llegar a Dios. Una «transitabilidad» que, sin embargo, fue matizándose a lo largo de los siglos posteriores hasta el punto de mudar completamente de sentido. En efecto, la historia de las ideas del medioevo tardío seguirá por planteamientos que resaltarán la particularización de cada uno de los objetos, alejándose del universal al que todos ellos remiten⁴³. Así lo testimonia el nominalismo de Guillermo de Ockham, que comprendió la existencia como lo individual, de manera que el *ser* (como lo *no-ente*) se agota en la totalidad de *cada* entidad⁴⁴. Además, Dios «habita en una luz inaccesible» (1 Ti 6,16), por lo que en última instancia queda fragmentada toda posible concatenación de causas y efectos. El universo se presenta ahora, por lo tanto, como algo dinámico, mutable y plural, quebrándose así aquella poética idea de la jerarquía, unicidad y «simbolicidad» del mundo⁴⁵.

Con todo, puede decirse que en la mayor parte de la época medieval el *juego* simbólico fue considerado una nota esencial de la idiosincrasia de lo real. De hecho, sin esa convicción no se podría fundamentar la posibilidad de conocer a Dios por medio de las criaturas, en el sentido que efectivamente el mundo físico *sugiere* la divinidad.

Por otro lado, si eso era posible es porque en el fondo para el medieval el mundo físico tenía precisamente esa *función*. Damos así con otra idea rectora de toda esta concepción estética: la funcionalidad de sus propósitos. Este aspecto, de importancia capital, afectaba a las concepciones que sobre el arte, la realidad y el artista se tenían en la época. Para ejemplificarlo, detengámonos brevemente en ver cómo eso afectaba a éste último.

En primer lugar, cabe decir que el medioevo parece anticiparse *de alguna manera* a la idea romántica del artista como aquél que posee un don de Dios. Según vemos, éste aloja en su interior un *daimon*, algo que le asemeja al genio (*gignere*, «engendrar») y que precede a la razón⁴⁶. Así, el artista extrae las formas de la naturaleza como un sabio y las plasma en la materia, transformándola por medio de la técnica aprehendida. Para llevar a cabo este proceso, el artista debe apoyarse en las leyes de la geometría, inmutables y eternas para, primero, conocer la realidad y, luego, reproducirla en la materia inerte. Es decir, que solamente acudiendo a la naturaleza, depositaria de esas leyes, puede hallar lo fundamental de la realidad. Por ello, si bien el artista se asemeja a la divinidad, pues se inspira espontáneamente para concebir, en última instancia se aleja de ella en tanto que sólo transforma (*apariencia*) lo ya dado, es decir, no crea propiamente (el *ser*).

Aun así, dice San Buenaventura que el artista se ve cercado por una de las más «peligrosas» tentaciones del saber: la búsqueda de la gloria y el placer propio. Por ello, siempre debe reconocerse a sí mismo como un simple eslabón de la gloria divina y por lo tanto como mero transmisor de ella⁴⁷. He aquí la clave hermenéutica a la que hacíamos referencia.

Ahora bien, dado que el artista tiene un papel funcional también el arte deberá responder en última instancia a este patrón. De este modo, por ejemplo, teniendo en cuenta que el artista *conoce* la naturaleza para después plasmarla, el arte deviene una herramienta «útil» para adquirir nuevo conocimiento (aunque se trate ciertamente de un conocimiento relativo y «conjeturoso»)⁴⁸. El arte se asume, pues, como una técnica que reporta a lo físico aquello a lo que tiende el espíritu, lo eterno y lo bello, es decir, lo Divino. Por ello, y pese a la esencial imper-

42 Véase *Ibid.*, I, 13, 2, ad 3.

43 Véase ECO, op. cit., p. 124.

44 Véase *Tractatus de Principiis Theologiae* (*Tratado sobre los principios de Teología*, Madrid, ed Aguilar, 1985, p. 49).

45 Véase GARIN, E., *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 29-31.

46 Sobre la figura del artista, véase DE BRUYNE, op. cit., pp. 170-182.

47 En la Edad Media se consideraba que el dominio técnico aportaba prestigio, pues era útil para la realización de la obra de arte. Véase DE BRUYNE, op. cit., p. 213.

48 Véase DE BRUYNE, op. cit., p. 170.

fección del arte, puede decirse que el arte tiene una finalidad de algún modo cataquética, condicionante desde el cual se comprende la exigencia del artista para producir algo *útil* para la instrucción.

Es decir, el arte no es verdadero en sí mismo⁴⁹ y sólo es *bueno* si se ciñe a las leyes de lo eterno a través de la geometría y a los cánones de belleza⁵⁰. En este sentido, aquella posible semejanza detectada en lo que concierne al concepto de artista en el mundo medieval y en el del romanticismo palidece de tal modo en lo que se refiere al «status» del arte como tal que hasta puede afirmarse que en ello hay más que una «cierta» contraposición.

2. LA ESTÉTICA DE LAS CATEDRALES

A continuación, quisiéramos ilustrar el breve esbozo estético realizado a través de una referencia a los edificios religiosos, pues en tanto que portadores de las características fundamentales mencionadas, enfatizan visiblemente los patrones conceptuales reseñados.

Ciertamente las catedrales siempre han despertado fascinación por su incomparable hermosura. Sin embargo, muchos no repararán en que la importancia de la catedral estriba fundamentalmente en el *reflejo* que nos ofrece de una concepción del arte, de una cosmovisión y de un modelo de sociedad. Así, y al hilo de lo recientemente expuesto, hay que reconocer, en primer lugar, que la arquitectura de las catedrales se desarrolla según un esquema previo que busca sugestionar el camino de los fieles hacia una evocación de Dios. Por eso, todos los elementos que la constituyen están dispuestos para cumplir esa función, estando todas sus partes a expensas de la totalidad simbólica buscada⁵¹.

Que la catedral refleja un modelo de pensar la realidad se aprecia, por ejemplo, en la relación directa que Erwin Panofsky establece entre la estructura de la *Summa* tomista y la propia elaboración arquitectónica del edificio. Según este autor, la división por partes de la *Summa* tiene su paralelismo en la geométrica realización de la catedral, una correspondencia totalmente sinfónica con el espíritu de la época, pues todas las artes respondían en el Medievo a la necesidad de clarificación y de sistematización que establecía el intelectualismo del tiempo⁵². Eso no excluye, en este sentido, que la iglesia gótica también tuviera su razón de ser en la necesidad básica de hallar el «cielo» en la tierra (nos referimos a la idea de «Ciudad de Dios», con su jerarquía, su magnificencia y su belleza), pues de lo que se trataba, a través de la arquitectura, es de armonizar la experiencia religiosa vivida⁵³.

Pero además, la iglesia propiciaba, en tanto que espacio de culto (templo), el diálogo entre la Jerarquía y el resto del Pueblo⁵⁴, lo cual obligaba al clero a tener que procurar un buen despliegue de imagería catequética. Se explica así por qué las imágenes del recinto se disponían a lo largo de los muros de las naves, creando una impresión cromática que poco tenía que ver con la actitud meramente «decorativa» con la que muchos de los curiosos admiran hoy el patrimonio artístico de las iglesias.

Dado que la sociedad medieval vivía en una continua interpretación simbólico-religiosa de la cotidianidad, «*la vida entera estaba tan empapada de religión que amenazaba borrarse*

49 Véase *Ibíd.*, p. 182.

50 Véase *Ibíd.*, p. 183.

51 Véase VON SIMSON, *op. cit.*, pp. 28-29.

52 Véase PANOFSKY, Erwin, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Ed. La Piqueta, 1986, pp. 31-43.

53 Véase *Ibíd.*, pp. 31-32.

54 Véase al respecto la obra de GAOS, José, *Historia de nuestra concepción del mundo*, México, F.C.E., 1992, pp. 30-33.

a cada momento la distancia entre lo sagrado y lo profano»⁵⁵. Algo que no debería interpretarse sólo como la presencia continua de lo sagrado en lo ordinario, pues también, inversamente, muchas veces se profanaba la vida eclesial y los momentos del culto. Las fiestas más sagradas se vivían, en ocasiones, de una manera muy desenfadada (entre comida, bebida y juegos de cartas), y no por querer enfrentarse a la autoridad de la Iglesia, sino como consecuencia, como decimos, de una rutina social que imbricaba lo religioso en lo cotidiano⁵⁶.

Precisamente porque la vida religiosa estaba profundamente presente en la intimidad social, muchas de las representaciones gráficas servían para reprimir esas actitudes y «vicios» mencionados⁵⁷. Sería reduccionista, empero, hacer converger en ello todo el fondo artístico de los templos, pues sin duda era la sistematización «histórica» y narrativa de la vida, como un decurso temporal y lineal narrativo-espiritual esencialmente cristiano, lo que vertebraba en última instancia tales «sucesiones» gráficas⁵⁸. Se buscaba ante todo impresionar al fiel para llevarlo por el «buen» camino.

Por otro lado, las luchas por el control de los diferentes espacios de poder en las ciudades, que recordemos crecían al mismo ritmo que los gremios, «obligó» a la Iglesia a impulsar este emblemático edificio con tal de asegurar su propio espacio, y para lo cual no escatimó ningún esfuerzo. Por eso la catedral, que ciertamente respondía en primer lugar a esa necesidad de mostrar poder y prosperidad, permitió que los postulados estéticos primordiales del medioevo antes expuestos se «solidificaran», pues lógicamente el edificio debía construirse de *alguna* manera. De este modo, el protagonismo de la luz, la armonía de la proporción o la riqueza del simbolismo serán características fácilmente reconocibles dentro de su estructura fundamental.

Sin embargo, y dado que lo primordial era la utilidad espiritual a que el recinto debía responder, rápidamente se planteó bajo qué circunstancias y conveniencias debía de llevarse a cabo la decoración de sus partes⁵⁹. Dijimos al principio que el medioevo se regía por una voluntad de *universidad*, y en este sentido la catedral no fue una excepción. Así, dado que la arquitectura, la escultura y la pintura se citaban interrelacionadamente en un mismo espacio, todos los elementos presentes debían responder al mismo criterio ideológico-estético establecido. Consecuentemente, el conjunto debía mostrarse bajo una unicidad «total» que afectaba a todas sus particularidades, por eso tan importante era hallar una resolución satisfactoria para los pórticos como para las decoraciones de miniaturas o, incluso, para la situación geográfica⁶⁰.

a) Contención y simbolismo

Catequesis y *utilidad* debían ser, pues, los puntales de toda construcción gótica. En este sentido, el abad Bernardo de Claraval advirtió repetidamente que la suntuosidad de algunas construcciones cluniacenses chocaba frontalmente no sólo con los ideales de austeridad y pureza monacal, sino también con esta función catequética de la iglesia⁶¹. De este modo, sus convicciones insuflaron nuevos ideales ascéticos y místicos a la estética de las iglesias que conllevaron la supresión de toda representación escultórica y figurativa. Como contrapartida, se

55 Véase HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Ensayo, 2001, p. 208.

56 Véase *Ibid.*, pp. 211-218.

57 Véase GAOS, op. cit., pp. 29-30.

58 Véase *Ibid.*, p. 22.

59 En este mismo sentido, aunque con dispar conclusión, reflexiona PANOFKY [véase, op. cit, pp. 58-60], pues la existencia de refinamientos en los acabados de los arbotantes no responde, según dice, a ningún «racionalismo estético-simbólico».

60 Véase ECO, op. cit., pp. 115-116.

61 Véase VON SIMSON, op. cit., p. 64.

llevó a cabo un ensalzamiento de lo simbólico, sobre todo aquél que representaba a la *divinidad* (el círculo) y a lo *pecaminoso* (el número 2)⁶², expresado, eso sí, en consonancia con la sobriedad requerida por el abad. De esta manera, el uso de las formas geométricas más simples fue rápidamente asumido como el mejor modo de expresar esa pureza espiritual.

De hecho, ya el arquitecto medieval se ayudaba de un módulo geométrico que repetía de forma poligonal para facilitar el complejo proceso de la construcción gótica, por lo que no fue difícil que se acogieran de buen grado las «exhortaciones» formalistas de Bernardo. Con ello, el arte de la construcción pasaba a transitar por los parámetros del artificio geométrico⁶³, algo que confirió a la forma como tal (abstracción) preeminencia estética. En este sentido, habría que perfilar si dicha proyección matemática del arte pudo suponer un preludio a los ideales perspectivistas del Renacimiento, pues si bien sería exagerado querer buscar antecedentes de la perspectiva en estas consideraciones matematizadoras (entre otras cosas porque carecen del punto de fuga, elemento indispensable para cualquier perspectivismo), no lo es tanto el reconocer en ambos un mismo espíritu matemático dominante.

Por otro lado, que las ideas austeras de Bernardo calaran con tanta profundidad sólo se explica por la *autoritas* de la que gozaban tanto las Sagradas Escrituras como la jerarquía de la Iglesia en las conciencias de aquel tiempo⁶⁴. Así lo atestigua, por ejemplo, el que muchos templos tomaran como referencia las medidas y la geometría del Templo de Salomón descritas en el Antiguo Testamento, ya que, si el templo gótico debía ser la ciudad terrena del Cielo y el reflejo —simbólico— de la jerarquía divina, ¿qué mejor que tomar la Revelación como referencia para ello?

La iglesia debía mostrar la realidad divina, es decir lo único y lo inmutable, a través de las dos únicas armas que poseía: *una* liturgia y *una* expresión material. Así, venía «exigido» en primer lugar el establecimiento y la afirmación de unos cánones básicos que permitieran unificar las vías del significar —y, consecuentemente, de comprender— de los contenidos representados⁶⁵. Por eso debió otorgarse un mayor espacio propio al platonismo, entendido ahora también como *metafísica del arte*, pues no sólo se trataba del molde conceptual de mayor prestigio y reconocimiento sino sobre todo de la «herramienta» hermenéutica más socorrida para cualquier expresión conceptual. Con todo, no hay que perder de vista que el eje de todo ello lo constituía el primado del efecto visual, ya que si la iglesia debía llevar el fiel a Dios, en tanto que reflejo de la jerarquía celeste, eso significaba que la catedral era ya en sí misma símbolo de lo divino.

Buen ejemplo de esto nos lo da la Escuela de Chartres y su doctrina especulativa sobre el arte⁶⁶, que como el resto de movimientos que se dieron a lo largo del segundo cuarto del s.XII —en este caso en tierras galas— se erigió fundamentalmente sobre la perspectiva agustiniana-platónica de lo bello. Según los chartrianos, la matemática era el eslabón que entrelazaba el mundo material con el mundo de Dios⁶⁷, y dado que ese nexo de unión era real, el recurso a «los números» y sus relaciones debería permitir en última instancia desentramar los misterios de la Creación. De este modo, el tratado cosmológico platónico —*Timeo*— cobró suma im-

62 Véase *Ibid.*, pp. 65-70.

63 Véase *Ibid.*, pp.36-41. Para corroborar estas tesis el autor hace referencia a unas reuniones de arquitectura celebradas en 1391 (p. 41).

64 Véase PANOFISKY, op. cit., p. 64.

65 Véase VON SIMSON, op. cit., pp. 28-32. Al respecto también TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1990, p.86.

66 Contrariamente a lo dicho, dice PANOFISKY [op. cit.] que «una planta se piensa, existe en tanto que planta y no en tanto que copia de la idea de planta (...) de ahí que la idea pueda ser mejor demostrada a partir de la creación que a priori» (p. 23).

67 Véase VON SIMSON, op. cit., p. 49. Nótese sobre lo dicho la influencia de la estética musical agustiniana.

portancia, pues precisamente establece que el cosmos ha sido ordenado por un demiurgo que obra *desde y por* la matemática⁶⁸. Dios quedaba así definido como *artífice* del cosmos observable, por lo que éste, además de ser fiel reflejo de la belleza primera, es también el espejo intelectual de la divinidad (ejemplarismo)⁶⁹.

Hemos dicho también que la geometría se convirtió en expresión pura de la «forma». Ahora se comprende mejor el porqué, pues en efecto, si el primer principio no remitía como tal a «algo» físico sino que era definible sólo como una entidad supraterránea y metafísica (en sentido aristotélico, no kantiano), eso no debía alejarse mucho de lo que se entendía por el εἶδος platónico. Y ya sabemos que la geometría para Platón era uno de los estudios más importantes que debían realizarse previamente a la adquisición del arte de la Dialéctica, la auténtica ciencia del ser⁷⁰. De este modo, el arte adquirió una creciente envergadura conceptual e intelectual que se tradujo en una paulatina notabilidad intelectual en el panorama filosófico del momento. Sin embargo, reiteramos que eso no debería llevarnos a establecer un monopolio de lo eidético en la comprensión de lo artístico, pues con ello menospreciaríamos el tremendo impacto que lo puramente físico producía en la mirada del medieval. No en vano se ha subrayado el carácter *experiencial* de la intuición artística de la época⁷¹.

b) La figura del arquitecto

Se puede decir, en suma, que lo primordial para la Escuela de Chartres fue la matemática y la consiguiente concepción de Dios como artífice del mundo, característica que nos conduce precisamente al último punto que queremos tratar: la figura del arquitecto.

La estética medieval, dijimos, considera al artista como portador de unas cualidades que debe poner al servicio de la comunidad y de la transmisión de la verdad evangélica. Consecuentemente, parece que lo más lógico sería concebir al arquitecto bajo estos mismos parámetros. Sin embargo ello no fue exactamente así, principalmente porque la figura del arquitecto no aparece como tal hasta el s. XIII. El dato histórico es importante, pues en esa época el *matematicismo platonizante* ya reinaba en lo más alto del olimpo estético, de manera que pareció más ajustado ver al artista como un «científico» del arte, o, lo que es lo mismo, como matemático y geómetra de la realidad⁷². Aunque esta sumisión a lo «científicamente» objetivo nos pueda parecer algo degradante, hay que recordar que para el medieval sólo Dios compasea la realidad⁷³. En todo caso, lo cierto es que la consideración del arquitecto es superior a la del pintor, pues el primero reúne todos los valores estéticos en uno solo, mientras que el segundo es más bien un artesano del color⁷⁴. Con todo, no debemos olvidar que tanto *arquitecto* como *pintor* desarrollaban, al igual que el arte en general, una función dentro de todo un engranaje dispuesto fundamentalmente para el servicio de la catequesis religiosa.

68 Véase *Timeo* 53a-53b.

69 Véase DE BRUYNE, op. cit., pp. 177-178.

70 Véase *La República* 526e-527b.

71 Véase TATARKIEWICZ, *Historia...*, op. cit., pp. 219-220. El autor encuentra aquí un precedente de la modernidad estética.

72 Véase VON SIMSON, op. cit., p.51.

73 Si acaso el arquitecto (en tanto que erige un edificio) pueda ser visto como tímido reflejo «diferencial» de *eso* divino («tímido» porque sólo crea Dios).

74 Véase *Ibíd.*, p.31.

CONCLUSIÓN

Nuestro breve recorrido ha puesto de manifiesto que cualquier reflexión sobre lo que el hombre entiende por lo bello, la belleza y el orden, revela principalmente los fundamentos culturales y cosmovisionales en los que dicha comprensión se desenvuelve. De hecho, sólo si se da una convergencia en unos criterios estéticos unificados, derivados de esa ontología fundamental, puede explicarse la homogeneidad que se aprecia en cada una de los periodos artísticos.

Con todo, podría pensarse que lo extenso del periodo y las sinuosas y cambiantes situaciones (políticas, económicas, sociales e intelectuales) que en el periodo Medieval se produjeron son elementos suficientes para impedir esa «necesaria» homogeneidad de sus ideales estéticos. Pero nada más lejos de la realidad. La Edad Media, y en concreto su estética, se nos presenta con tal «*excepcional uniformidad*» que sólo la «*lucha iconoclasta que dividió a los hombres de los siglos VII-IX*»⁷⁵ podría, si acaso, argüirse como elemento disonante. Porque en esencia, como afirman paradigmáticamente San Agustín y Santo Tomás⁷⁶, el alfa y omega de la cuestión estética se resume en que las cosas agradan porque son bellas, y son bellas porque tienen orden y proporción.

Por otro lado, hemos visto el significativo *rol* que tenía la Luz, en tanto que reflejo de la divinidad, así como el del Símbolo y el de la Ciencia matemática, en tanto que expresión de esa divinidad. Por ello, a pesar del peso del prejuicio heredado del optimismo ilustrado-renacentista que proyecta lo medieval como un mundo oscuro y tenebroso, la estética nos da suficientes elementos para erradicarlos y reivindicar la «inteligencia» de una época que, además, fue precursora y vehiculadora de todo tipo de influencias filosóficas e intelectuales⁷⁷. Es responsabilidad nuestra, pues, no caer precisamente en aquella superstición prejuiciosa de la que pretendidamente esos mal denominados «medievales» eran víctimas.

Miquel Seguró Mendlewicz
 Facultat de Filosofia de Catalunya
 Universitat Ramon Llull
 C/Diputació, 231
 08007 Barcelona
 mseguro.fc@filosofia.url.edu

* Este artículo fue aprobado para su publicación el día 15 de Abril de 2008.

75 Véase TATARKIEWICZ, *Historia...*, op. cit., p. 300.

76 Véase ECO, U., *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1998 (1ª edic, 1970), pp. 152-153.

77 Véase *Ibid.*, pp.306-310.