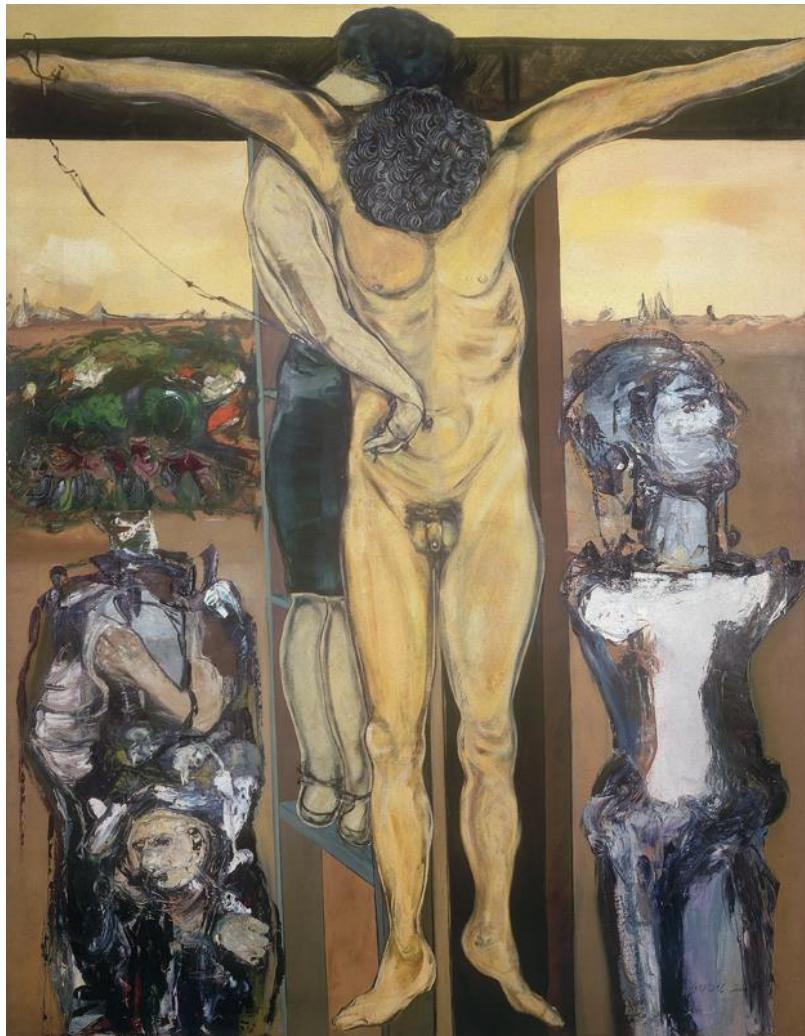


GENEALOGÍA DE LA ESTÉTICA DEL CRISTIANISMO



CÉSAR SANTAFÉ

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN

- INTRODUCCIÓN 7

CAPÍTULO I

GENEALOGÍA DE LA ESTÉTICA DEL CRISTIANISMO 10

- GENEALOGÍA DE LA ESTÉTICA DEL CRISTIANISMO 11
- LA FORMA SIMBÓLICA DEL ARTE CRISTIANO 13
- EL SÍMBOLO EN LA ANTIGUA PERSIA 15
- EL SÍMBOLO EN LA ANTIGUA INDIA 16
- LA FORMA SIMBÓLICA EN EGIPTO 19
- EL SÍMBOLO EN EL ARTE GRIEGO 20
- CONCLUSIÓN 21

CAPÍTULO II

DESTRUCCIÓN DEL ARTE CLÁSICO 22

- *DESTRUCCIÓN DE LOS DIOSES POR SU ANTROPOMORFISMO* 23
- *CONCLUSIÓN* 28

CAPÍTULO III

MOMENTOS PRINCIPALES DE LA ESTÉTICA CRISTIANA 30

- *DIVISIÓN DE ACUERDO CON LOS INTERESES RELIGIOSOS, HUMANOS Y MUNDANOS.* 31
- *PRIMER MOMENTO DE LA ESTÉTICA CRISTIANA: CÍRCULO RELIGIOSO DEL ARTE ROMÁNTICO.* 33
- *EL ESPÍRITU DE LA IGLESIA* 35
- *SEGUNDO MOMENTO DE LA ESTÉTICA VISUAL CRISTIANA: LA ACTIVIDAD HUMANA* 36
- *IDEA DEL HONOR* 37
- *EL AMOR Y SU IDEAL SOMETIDO AL RENUNCIAMIENTO* 39
- *LA FIDELIDAD* 41
- *CONCLUSIÓN* 41

CAPÍTULO IV

TERCER MOMENTO DE LA ESTÉTICA CRISTIANA: DESAPARICIÓN DE LOS FINES ELEVADOS DE LA RELIGIÓN 44

- *TENDENCIAS QUE CONTRIBUYERON A LA DESTRUCCIÓN DEL ARTE DEL CRISTIANISMO* 45

- PRIMERA TENDENCIA: LA ENERGÍA EXTERIOR DEL
CARÁCTER INDIVIDUAL 45
- SEGUNDA TENDENCIA: LA EXAGERACIÓN DEL
ESPÍRITU CABALLERESCO 48

Pág.

- TERCERA TENDENCIA: LA IMITACIÓN DE LA NATURALEZA Y
LO REAL 50
- CONCLUSIÓN 52

CAPÍTULO V

EL DOGMA DEL PECADO ORIGINAL Y LA PROBLEMÁTICA RELIGIOSA 54

- *DISCUSIONES FUNDAMENTALES DE LA ESTÉTICA EN LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN* 55
- *LA IDEA DE LA RELIGIÓN* 58
- *LA ESTÉTICA* 60
- *CONCLUSIÓN* 63

CAPÍTULO VI

BREVE REFLEXIÓN SOBRE EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y EL DE EUROPA OCCIDENTAL 65

- *LA ENERGÍA SENTIMENTAL DEL EXPRESIONISMO Y SU RELACIÓN CON LA ESPERANZA SAGRADA DE LA ESTÉTICA RELIGIOSA CRISTIANA* 66
- *DEFINICIÓN DE EXPRESIONISMO* 71
- *CONCLUSIÓN* 72
- *UN BISTEC METAFÍSICO ALEMÁN* 73

CAPÍTULO VII

EL FUROR DIVINO SEGÚN MARSILIO FICINO 85

- EL SOPLO DIVINO, EL MÁS EXCELENTE SENTIMIENTO PARA
EL ARTE Y LA CRISTIANDAD 86
- FICINO Y EL HERMETISMO 90
- DESARROLLO HISTÓRICO DEL CONCEPTO “FUROR DIVINO” 91
- EL FUROR EN LAS ARTES PLÁSTICAS 92
- CONCLUSIÓN 93

CAPÍTULO VIII

EL CONCEPTO DE LA ESTÉTICA CRISTIANA EN LA EDAD MEDIA 95

- EL TRIUNFO DEL NEOPLATONISMO EN LA TEORÍA
ESTÉTICA CRISTIANA 96

- *CONCLUSIÓN* 102

Pág.

SEGUNDA PARTE

EL ARTE DE LA EDAD MEDIA	104
• PRÓLOGO	105
CAPÍTULO IX	
ARTE Y ARQUITECTURA EN LA EDAD MEDIA	108
• <i>ARQUITECTURA ROMÁNTICA</i>	109
• <i>UN POCO DE HISTORIA</i>	110
• <i>ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL ARTE MEDIEVAL</i>	110
• <i>EL INTERIOR DE LA IGLESIA</i>	117
• <i>PARTES CONSTITUTIVAS DE LA IGLESIA</i>	121
• <i>EL EXTERIOR DE LA IGLESIA GÓTICA</i>	122
• <i>TORRES</i>	126
• <i>ORNAMENTACIÓN</i>	126
• <i>CONCLUSIÓN</i>	127
CAPÍTULO X	
FRANCIA Y CRISTIANDAD EN LA EDAD MEDIA	129
• <i>PROYECCIÓN DE LA LITERATURA EN EL ARTE RELIGIOSO DE LA ÉPOCA FEUDAL</i>	130
• <i>CONCLUSIÓN</i>	132
CAPÍTULO XI	
ESCULTURA CRISTIANA	135
• <i>LA RELIGIÓN DE LOS CLÉRIGOS</i>	136
• <i>LA ESCULTURA CRISTIANA Y SU PRINCIPIO DE CONCEPCIÓN DEL DOLOR</i>	137
• <i>LA ESCULTURA ROMÁNICA EN FRANCIA</i>	140

• <i>CRONOLOGÍA DE LAS ESCULTURAS ROMÁNICAS</i>	141
• <i>ESCUELA DE BORGONA</i>	150
• <i>ESCUELA DE LANGUEDOC</i>	151
• <i>ESCUELAS SECUNDARIAS: POITOU, AUVERNIA, PROVENZA</i>	154
• <i>ORFEBRERÍA</i>	155
• <i>ESCULTURA GÓTICA</i>	157
• <i>CRONOLOGÍA DE LAS ESCULTURAS GÓTICAS</i>	157
• <i>CONCLUSIÓN</i>	165

Pág.

CAPÍTULO XII

LA PINTURA DEL RENACIMIENTO Y SU NEXO CON LA RELIGIÓN	166
• <i>EL ESPACIO ONTOLÓGICO DE LA PINTURA DEL RENACIMIENTO</i>	167
• <i>CONCLUSIÓN</i>	177
• <i>ANEXO</i>	181

CAPÍTULO XIII

KANT Y EL ARTE CRISTIANO	190
• <i>LA DOCTRINA DE KANT Y EL SIGNIFICADO ÉTICO DE LA BELLEZA EN EL ARTE</i>	191
• <i>DESARROLLO</i>	194
• <i>CONCLUSIÓN</i>	201

EPÍLOGO

• <i>EPÍLOGO</i>	204
------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

• <i>BIBLIOGRAFÍA</i>	207
-----------------------	-----

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo nace de la necesidad de compartir una inquietud existencial que me acompaña desde hace tres décadas: intentar comprender los fundamentos morales del dogma cristiano y su relación con la belleza del arte que lo ilustra. Para ello me propongo rastrear a través de la historia cuándo pintores y escultores lograron una elaboración mental por la cual, sin renegar del dogma, produjeron un arte liberatorio que ha sido considerado una de las más excelsas manifestaciones del espíritu humano.

El proyecto civilizatorio que han significado para la cultura occidental la doctrina y la fe cristianas está unido al anhelo perenne del hombre de hallar una religión de la salvación – anhelo aún no satisfecho integralmente-, y la mejor referencia de ese proceso de cruzada moral es la escenificación de los artistas, estudiada por la ciencia de la estética que, como todos sabemos, está íntimamente ligada a la cultura europea que ha sido la abanderada del pensamiento libre y la supremacía de la razón, y que en ese propósito ha llegado a estadios muy superiores a los alcanzados por otras culturas.

No obstante, a pesar de contar la historia del arte con una información vasta acerca de las obras y los artistas, cuyo mundo original de representación figurativa se acepta como un producto evolutivo de los descubrimientos de la visión; y también debido a que se ha ignorado la lucha interna de los pintores y escultores por dotar el lenguaje del arte de un acabado sistema de esquemas y recursos del diseño sin el cual no hubiéramos logrado un dominio de la configuración del mundo que nos rodea, los filósofos y científicos han desatendido el hecho de que esos grandes logros de la estética han sido posibles por el impulso moral del sentimiento humano, alimentado en gran medida por la doctrina cristiana.¹

¿Existe, acaso, una estética cristiana?² Esto es lo que trataremos de elucidar en este ensayo. No pretendemos, por supuesto, descubrir reglas o principios sistemáticos catalogados en

¹ Los filósofos materialistas de la historia no le dan crédito a la influencia moral del cristianismo en la efectividad de la belleza en el arte; niegan un desarrollo histórico de la ideología religiosa para el beneficio del arte y, en particular, a la Iglesia la consideran debilitada frente al automovimiento del arte. En otras palabras, asignan a la pintura la categoría de una auténtica guerrilla artística que se emancipó de los mandatos religiosos. Al respecto, Georg Lukács afirma lo siguiente: “Del mismo modo que en la Antigüedad la falta de una regulación teológica fue un importante factor ideológico del florecimiento del arte, así también lo fue en la Edad Media el robustecimiento de las fuerzas que fueron capaces de utilizar las vinculaciones iconográficas para sus propios fines estéticos y de eludir o romper la dirección teológica. El favor de esas circunstancias no se debe, pues, al poder de la religión, sino a la fuerza de la lucha liberadora del arte contra la religión”. Cfr. Lukács, Georg, *Estética 1*, Volumen 4, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 394.

² A propósito de la separación entre religión y arte, muchos estudiosos de la estética han puesto en duda la existencia del arte cristiano; lo que les interesa del arte es la puesta en escena de unas imágenes que narran acontecimientos religiosos pero que están tan distantes de la doctrina cristiana que no comprometen la lucha liberadora del arte con los supuestos de la leyenda bíblica. Transcribo

documentos de filosofía medieval o, incluso, en el Nuevo Testamento evangélico o en revisiones continuas de la Reforma y la Contrarreforma católicas que acompañaron las revoluciones artísticas de los dos mil años de estética del mundo occidental. Por el contrario, indagaremos las causas que revaluaron la idea de la nobleza trágica y triunfante del guerrero griego y romano, iconos del poder del Imperio romano y de la cultura clásica excluyentes de las necesidades y anhelos de un conglomerado humano no aristocrático.

En la búsqueda del concepto de felicidad los artistas cristianos y no cristianos debieron crear un corpus de valores estéticos que se opusiesen, así fuese con resentimiento, como lo dijo Nietzsche, a esa belleza feliz de los “bien nacidos”. Esta inversión de la mirada obliga a crear artificios para construir un concepto de felicidad; y uno de ellos, el preclaro, el arte de la sublimidad como llamó Hegel al arte romántico, busca emancipar el pensamiento de la pasividad, el amor y la esperanza de la religión cristiana.³

El método utilizado aquí para la indagación de esta genealogía estética consiste en validar los hechos de la historia del arte de acuerdo con la narración lógica que de ellos ha hecho un solo autor, en este caso concreto G.W.F. Hegel, y luego confrontar dicha narración con el análisis retórico del lenguaje. El resultado ha constituido una verdadera sorpresa y un despertar en la valoración de la filosofía estética porque, por un lado, la dialéctica lógica de Hegel parte de un individuo que se representa la historia de acuerdo con la unidad absoluta incondicionada del sujeto pensante (es decir, no es trascendental, como Kant); y, por el otro, el objeto histórico está limitado por la naturaleza moral del método hegeliano, lo que significa, en otras palabras, que Hegel moraliza cuando escribe su *Estética*.

Esto no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que todo juicio emitido por un filósofo está ligado a una teoría de la representación elaborada por él; teoría de la representación que se sustenta, a la vez, en una teoría del conocimiento. Verificaremos las conclusiones de la *Genealogía de la Estética del Cristianismo* según las leyes de la psicología interpretativa de la historia, que nos dice que no podemos obtener un conocimiento objetivo de la historia, aunque sí un concepto problemático de ella. El concepto estético favorable de

una cita de Georg Lukács acerca de una entrevista del escritor católico León Bloom, que nos ilustra este aspecto: “El arte -escribió León Bloom en una página célebre- es el habitante primitivo y parásito de la piel de la primera serpiente. De ella tomó la soberbia orgullosa y el poder de sugestión. El arte se basta a sí mismo como un Dios... El arte es desobediente para con la adoración, se resiste a obedecer y no hay voluntad de hombre que pueda obligarle a arrodillarse ante el altar... Quizás haya excepcionalmente desgraciados que sean artistas y cristianos, pero no hay arte cristiano”. Cfr. Sobre un texto de León Bloom: extracto de J. Maritain, *Art Scolastique*, París, 1920, p. 221. Cita de Georg Lukács, *Ibíd*, Obra citada, p. 420.

³ Históricamente situó la *emancipación* del arte cristiano en la Edad Media, en donde la mediación simbólica de la pintura significa la liberación del cristianismo frente al poder de la filosofía clásica. El concepto político del Estado griego es denunciado por Hegel como que no alcanza un sentido de libertad (Hegel, 1987, 488); es razonable pensar que Sócrates es condenado a beber la cicuta porque está empeñado en enseñar un concepto del *ser libre* inaceptable para la filosofía griega; tampoco lo es para el Imperio romano. Entonces, la estética cristiana es emancipatoria en el sentido de que convierte la relación cristianismo-fe en reflejo de la liberación del espíritu. A partir del siglo XVII veremos que el cristianismo y su estética ya no son razón de ser de la cultura, sino un elemento entre otros de las realizaciones culturales. En la segunda parte de este ensayo estudiaremos la pintura del Renacimiento como un arte que está más cercano del medioevo que de la época moderna: ¡en eso radica su categoría revolucionaria!

Hegel con respecto a la influencia de la moral cristiana lo funda en la doctrina religiosa propicia a los intereses artísticos, tanto más cuanto señala que el amor y las necesidades del hombre son los contenidos de la fe inherentes a la creatividad, y la primera encarnación de la libertad.

CAPÍTULO I



ENEALOGÍA DE LA ESTÉTICA DEL CRISTIANISMO

El siguiente texto tiene por objetivo indagar las condiciones históricas que produjeron la estética cristiana y sus relaciones con la religión desde la tradición primitiva oriental. El pensamiento religioso no se opone necesariamente al racional o filosófico; sin embargo, hay profundos pensadores religiosos que rechazan esta realidad. No obstante, si bien es cierto que en relación con la ética el cristianismo ha suscitado y continúa suscitando tantas disensiones y luchas fanáticas, desde el punto de vista de la estética podemos considerar que la materia, los temas y motivos del arte cristiano deben deslindarse de consideraciones metafísicas o teológicas.

La unidireccionalidad del planteamiento de este ensayo coincide con el punto de vista de la estética del cristianismo entendida como representación conceptual de un estado superior del espíritu, y se sustenta en los estudios de la filosofía de la religión de G.W.F. Hegel, quien planteó un determinismo evolutivo del espíritu para sustentar su idea de evolución de la belleza sublime, tal como describió la estética del cristianismo. Pero no compartimos su concepto de muerte del arte, que propuso como condición determinante de su evolución.⁴ Recurrimos a su método de interpretación histórico-religioso porque es uno de los elementos más profundos de su filosofía negativa, y con el cual enfrentó la necesidad de fundar con valores objetivos una filosofía estética desligada de prejuicios metafísicos.

Analizaremos a continuación un concepto clave de la estética de Hegel que apoya nuestra reflexión sobre la genealogía de la estética del cristianismo: es el planteamiento de la caracterización de la moral en los personajes de las esculturas griegas y egipcias, cuyo artificio consistió en mostrar tres tipos de situaciones según la acción que se plasmó en la obra: a) situación indeterminada; b) situación determinada no seria; c) situación seria y verdadera: la colisión.

En la primera categoría Hegel incluye las obras de la escultura religiosa antigua, la mayoría de las cuales muestran posiciones inmóviles; por tanto, el concepto o argumento de tales creaciones está ligado al hieratismo.

Las esculturas de la segunda categoría traslucen la noción de divinidad íncita en el corazón del hombre, que se refleja en una especie de libertad que mana de ellas y que asociamos con nobleza, excelencia, perfección, porque el principio moral y divino les insufla vitalidad.

La tercera categoría amplía el foco del arte a una situación seria, pues está relacionada con un conflicto o colisión. Literalmente, Hegel no le reconoce a la escultura helenística -es decir, la que prefigura la muerte del arte clásico- carácter serio y, apartándose de ella,

⁴ El concepto de **Muerte del Arte** en Hegel se ubica en la idea de continuidad histórica, lo que ha dado en llamarse historicismo, que lleva implícita en su posición determinista una forma de progreso cognitivo y también material, en el que el arte se aproxima a una forma de pensamiento tan elevada que ya los escollos de orden técnico (nos referimos al lento proceso de dominio de la realidad alcanzado a través de la especialización de la visión) no entrañarán el incremento de tecnologías de equivalencia perceptiva en la experiencia artística, sino que el arte entra en un estado transitorio de despliegue de cierto tipo de sabiduría, esto es, de filosofía.

abraza la poesía y el teatro y las define como las únicas artes capaces de llegar a este tercer nivel. “La colisión destruye esta armonía. El problema del arte en este caso consiste, por tanto, en hacer de suerte que la armonía reaparezca en el desenlace. Sólo la poesía es capaz de desenvolver esta oposición, sobre la cual gira el interés del arte trágico en particular”.⁵

Si observamos la iconografía del arte del cristianismo deducimos que la tragedia de Cristo-hombre introduce una imagen de potencia moral que lleva el espíritu de Dios-Cristo a la plenitud del ideal de lo absoluto. Y en esta conceptualización el centro de la representación artística cristiana se ubica en la noción hegeliana de colisión en oposición a la idea de divinidad de la tradición judía y a la mitología de las religiones anteriores. Porque las ideas de unidad y universalidad no se puede plasmar en el arte oriental, mientras que en la iconografía cristiana, con su concepción de un solo Dios-hombre, aparece ese ideal de unidad (lo uno) y se representa la universalidad en la concepción plástica de los atributos del principio divino.⁶

Al comparar el arte cristiano con el arte clásico tardío concluimos que, en relación con el cuerpo humano, difieren sustancialmente en el ideal de belleza. Mientras que en la belleza griega el alma es inescindible de la forma corporal, en el arte cristiano el espíritu se abstrae de esta forma ideal del cuerpo y empieza a participar de las necesidades y de las miserias de la condición mortal. El concepto de Dios no es extraño a las condiciones de la vida mortal, y aparece el amor como el ideal o manifestación de la esencia divina en la estética cristiana; en otras palabras, el amor divino es el trasfondo del arte religioso del cristianismo. Sin embargo, cuando el artista pretende interpretar la evolución divina y reproducir en sí mismo la historia eterna de Dios aparece una representación religiosa, y este arte debe reconocer su insuficiencia: la representación de los sufrimientos que hacen soportar la violencia y las crueldades, y todo lo que sabemos sobre la renuncia y los sacrificios voluntarios, etc., se vuelve el fin para que el espíritu se glorifique.

“Estos asuntos son peligrosos para el arte. El sentido de la belleza se ve así fácilmente herido. En efecto, el carácter individual de los personajes debe estar más intensamente desarrollado aquí que en la historia de la pasión de Cristo, el sello de la debilidad humana más marcado.”⁷

La paradoja de esta estética está en que representa una corporalidad humana que anhela plasmar los destellos de la divinidad, y con la figura de Dios, que aparece con rasgos humanos, condensar todos los elementos accidentales y particulares de la existencia

⁵ Hegel, G. W. F., *Estética*, Tomo I, Prólogo y traducción de Charles Bénard, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p. 179.

⁶ Según Ernst Cassirer, “si los grandes reformadores religiosos quieren ser escuchados y comprendidos no sólo tienen que hablar el lenguaje de Dios sino también el del hombre. Los grandes profetas de Israel ya no hablaban sólo para su propia nación, su Dios era un Dios de justicia y su mensaje no estaba restringido a un grupo especial; predicaban un nuevo cielo y una nueva tierra. Lo realmente nuevo no es tanto el contenido de esta religión profética sino su tendencia interna, su sentido ético. Uno de los milagros mayores a realizar por todas las religiones superiores consistía en desarrollar otro carácter, su interpretación ética y religiosa de la vida basándose en el rudo material de las concepciones más primitivas, de las supersticiones más groseras”. Cfr. Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*. Ed. Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión en Colección Popular, Bogotá, 1993, p.158.

⁷ Hegel, G.W.F., obra citada, p. 353.

exterior y finita. Esto hace imperioso acoger unas normas visuales para poder expresar elementos de belleza ajenos al arte clásico.

Incluso los artistas que han querido representar la persona de Cristo con los cánones clásicos han caído en el mal gusto, porque esas cabezas y bellas formas, aunque muestran seriedad, calma y dignidad, no expresan la espiritualidad en su más alto grado; son tan sólo el estereotipo de una belleza puramente ideal. Y justamente este apego a la forma se ha constituido en un lastre para el despliegue de la habilidad, el sentido y el talento del artista.

Si un estado anímico como la felicidad no puede reflejarse fielmente en el arte clásico, y si la historia de la Pasión es la exaltación del sufrimiento, del dolor y de la muerte, entonces, menos aún puede representarse la angustia de Cristo torturado con los lineamientos de la belleza griega.

LA FORMA SIMBÓLICA DEL ARTE CRISTIANO

Hemos hablado en términos generales sobre el ideal de la estética cristiana tal como se presenta a nuestra vista. Este ideal es el concepto verdadero o absoluto de Dios, y puesto que es inaprensible para nosotros, debemos conformarnos con interpretarlo con las formas particulares del arte. Por tanto, ellas son inherentes al valor absoluto y el arte pone al descubierto este ideal. Según lo dicho, el ideal necesita de la forma sensible para poder ser intuitivo. De aquí se deduce que el arte no es capricho sino virtud interior que desenvuelve la idea.

Ahora bien, la idea se concreta en formas que tienen un contenido, por lo cual de la perfección de la forma depende la fidelidad de la idea. Por ello Hegel habla de la imperfección de la forma artística en el sentido de la imperfección de la idea, lo cual implica que primero hay que definir el fondo y luego hallar la forma más adecuada para su fiel representación. Desde este punto de vista, para Hegel el arte romántico, o del cristianismo, como lo califica, excede en su espiritualidad infinita las anteriores expresiones simbólicas de otras culturas y se eleva por encima del mundo visible. En el arte clásico, por ejemplo, la idea se sintetiza, para los sentidos y la imaginación, en la representación de la individualidad corporal; y en el arte simbólico anterior al griego y al cristiano la unidad mística entre forma e idea⁸ se resuelve de forma diferente.

Estudiaremos el concepto de símbolo proveniente de la cultura oriental que influyó el arte cristiano y cómo este concepto, estrechamente ligado con la teología, caracterizó la sublimidad estética del arte religioso del cristianismo. Según dice Gadamer en su interpretación de Hegel, en el nacimiento del símbolo en Persia se trasluce una fantasía

⁸ Ernst Gombrich cita a Friedrich Creuzer para resaltar la oposición entre el sentido clásico del arte y la concepción mística del símbolo: "...al simbolismo de este carácter lo llamamos místico (...) o bien, lo simbólico se limita a sí mismo... en esta moderación alcanza lo más difícil. En cierta medida puede hacer sensible lo divino... con fuerza irresistible arrastra hacia sí al hombre que lo contempla, y necesariamente irrumpe, como el espíritu universal, en nuestra alma. Es exuberancia fluyente de ideas vividas que en él se engendran; y aquello hacia lo que aspira la razón unida al entendimiento, en una consecución sucesiva, él lo logra aquí, en unión con los sentidos, todo en un instante". Cita de Ernst Gombrich en su libro *Freud y la psicología del arte*, Ed. Barral, Barcelona, 1971, p. 84-85.

panteísta en la que no hay una conciencia racionalista, que tuvo su origen en Oriente y se nominó con la palabra *simbólica*⁹.

Hegel dice que la simbólica es el comienzo del arte y el precursor del concepto moderno de símbolo (*verkunst*) y desde su raíz en Oriente nos lleva por diversos caminos al ideal clásico griego –intermediarios, transiciones, analogías-. Podemos, con ello, detectar la diferencia entre el concepto antiguo de símbolo y el actual. El primero está emparentado con el carácter de sublimidad del símbolo ordinario, porque es incapaz del desarrollo libre y medido de la forma que se da en el mundo real; y he ahí su índole que excede al realismo pues es desmesurado en la medida que adopta representaciones equívocas y oscuras, de grandeza, rareza y fantasía.

En cierta medida el símbolo tenía entonces un paralelo con el concepto moderno de sentido y expresión, porque funde una idea y una forma sensible, y se diferencia de los signos del lenguaje porque acude a una representación natural, no arbitraria o convencional. Aquí el león es el símbolo del valor; el círculo, de la eternidad; el triángulo, de la Trinidad.

Pero estos símbolos son por lo común ambiguos y vagos, pues la forma no delimita con precisión la idea. Por ejemplo, el león no es solamente valeroso sino que algunos de sus rasgos llevan a otras extrapolaciones -como sucedió en el cristianismo, en el cual el león también representó a Cristo-. Devienen estos símbolos, por tanto, en formas enigmáticas y misteriosas, particularmente propias de una época de la historia del arte oriental caracterizada por sus creaciones extraordinarias en monumentos y emblemas que ostentan un temperamento desmesurado en oposición a la belleza y el equilibrio clásicos.

Las imágenes simbólicas de la antigua Persia, de la India, de Egipto, tan extrañas para nosotros, nos conturban por lo esotéricas y por su infortunada pretensión de trascender la forma sensible para penetrar su sentido más extenso y profundo. Sus enigmáticas figuras trascienden cualquier intento de explicación racional y nos mueven a preguntarnos si acaso hay pobreza en la concepción o si, por el contrario, fue necesario apelar a lo fantástico y a lo grotesco porque su representación no aspiraba a quedar por debajo del objeto de la idea religiosa.

No nos vamos a detener en lo que pudo comprender en su extensión el símbolo en el dominio entero de la mitología. Nos interesa indagar en qué momento el arte cristiano retoma esta forma particular del arte. “Lo que en este punto nos importa es que asistimos al origen mismo del arte. Al mismo tiempo, observamos la marcha progresiva del símbolo, los grados por los cuales se encamina hacia el arte verdadero. Cualquiera que sea el lazo estrecho que une la religión y el arte, tenemos que considerar el símbolo solamente desde el

⁹ “Hegel piensa que lo inadecuado de la simbólica (la inadecuación) está en la falta de relación entre la finitud de la apariencia y la infinitud del espíritu. Sin embargo, Hegel enseña la medida histórica que hay en ese concepto (simbólica), y piensa que el arte pertenece como totalidad al pasado, precisamente porque como totalidad es simbólico. Aquí no hay una mediación conceptual como sucedió posteriormente con el cristianismo, “toda vez que el cristianismo y la penetración especulativa por el concepto filosófico han traído al mundo una nueva y más entrañable forma de verdad”. Cita de Hans Georg Gadamer, *La dialéctica de Hegel, Cinco ensayos hermenéuticos*, Ed. Cátedra, 5ª edición, Madrid, 2000, p. 116.

punto de vista del arte mismo. Abandonamos a la historia de la mitología la parte religiosa.”¹⁰

EL SÍMBOLO EN LA ANTIGUA PERSIA

Hegel observa en las obras de arte de esta civilización un intento fallido de desligar la mitología de los objetos naturales. Esta forma de arte no logra, según él, una concepción pura que concrete una unidad de perfección entre fondo y forma.

La imperfección del símbolo en el concepto del principio divino en el arte en general se observa en la irreflexión inconsciente del culto al hombre real que es adorado como Dios, tal como sucede con el del Dalai Lama en el Tibet. En otras religiones se adora al Sol, a las montañas, a los ríos, a la Luna y a los animales. Esta sujeción del símbolo a los objetos naturales caracteriza, podríamos decir, una amalgama mística en la que está claro cuál es la forma y cuál el contenido.

Por ejemplo, en el Zend-Avesta, la religión de los antiguos persas, vemos el espectáculo de esta unidad entre Dios y la naturaleza. En la religión de Zoroastro (o Zaratustra) la luz es Dios mismo; ella se opone a las tinieblas que encarnan el elemento impuro, el mal y el principio de muerte. Igualmente, el adorador del fuego busca extender a todos la pureza física y moral que ese elemento simboliza. Debido a que estas manifestaciones religiosas no incluyen las danzas simbólicas que imitan el curso de los astros, no existe arte propiamente dicho. Hay, sí, una cierta poesía que supera las groseras imágenes de ídolos de otros pueblos, y ese culto a la luz expresa algo bello que se acerca a la concepción de un bien supremo y de verdad, aunque de manera vaga pues no hay una idea profunda unida a una forma nueva que se concrete en una verdadera obra de poesía y arte. Podemos caracterizar este primer tipo de símbolo irreflexivo como la unidad del principio invisible y de los objetos visibles y, por tanto, “para llegar a la forma simbólica propiamente dicha es preciso que la distinción y la separación de los dos términos aparezcan claramente representados. Esto es lo que tiene lugar en la religión, el arte y la poesía de la India en el *simbolismo de la imaginación*”.¹¹

El símbolo en la antigua India

Hasta aquí hemos indagado acerca del simbolismo *irreflexivo* de la cultura persa y lo hemos analizado como una unidad mística que se caracteriza por la sujeción del símbolo a los objetos naturales. Ahora estudiaremos el simbolismo reflexivo de la religión hindú, cuya base es la comparación o alegoría y que se constituye en un elemento de transición hacia la simbólica cristiana.

Esta cultura, caracterizada por una imaginación fermentada y agitada, revela una importante tentativa del espíritu humano por buscar un simbolismo depurado, pero sus ideas sobre Dios son abstracciones vacías y las formas que lo representan, ancladas en el mundo sensible, devienen en imágenes grotescas en las que se plantea también una oposición entre la idea y la forma. Tal vez con Hegel aparece una primera apreciación sobre el concepto de historia del pueblo indio, y aunque hoy es insostenible esta tesis, él dice que los hindúes jamás tuvieron el sentido claro de las personas y de los hechos.

¹⁰ Hegel, G.W.F., obra citada, p. 224.

¹¹ Ídem, *ibídem*, p. 228.

Doscientos años después no podríamos emitir tal juicio y, sin embargo, mostraremos un planteamiento de Michel Foucault que corrobora dicho sentido histórico, pues señala la relación de las palabras con las cosas introducida por el signo lingüístico y confrontada con un tipo de representación histórica mítica generada por el imperio del signo visual. Es decir, dos formas de escritura que determinan el futuro de los pueblos y que aparecieron casi simultáneamente entre los pueblos cantores y los pueblos dibujantes.¹²

Para mostrar lo impropio del juicio de Hegel y, a su vez, la pertinencia de su narración histórica, es justo aclarar que el relato histórico es un discurso impuesto al pasado y, por tanto, pretende encontrar los elementos poéticos de la naturaleza de los hechos, es decir, narrativos, y tales sucesos pueden haber ocurrido de manera diferente a como los historiadores dicen que ocurrieron. Lo que nos interesa saber es qué posición adquieren en el discurso histórico las falacias introducidas en la forma especulativa de Hegel, y también la inversión crítica que podamos hacer para demostrar dichas falacias. De hecho, aunque algunos historiadores pretenden ajustar los métodos de investigación a los aspectos técnicos de la argumentación, como lo ha señalado David Hackett Fischer,¹³ es imposible escribir un discurso histórico sin incurrir en una serie de falacias lógicas; sin embargo, esto no significa que por contener un gran número de falacias debemos desecharlo. Lo que demuestra este autor es que el análisis retórico de un trabajo histórico exige un método lógico para abordar el discurso, y dice que la retórica es importante para establecer una relación analógica entre la figuración trazada por la imagen literaria en la trama histórica y su verdad como representación histórica.¹⁴

¹² “Cuando un pueblo no posee más que una escritura figurada, su política debe excluir la historia o, cuando menos, cualquier historia que no sea pura y simple conservación. Allí, en esa relación del espacio con el lenguaje, se sitúa, según Volney, la diferencia esencial entre Oriente y Occidente. Es como si la disposición espacial del lenguaje prescribiera la ley del tiempo; como si su lenguaje no llegara a los hombres a través de la historia, sino que, a la inversa, no llegaran a la historia más que a través del sistema de sus signos. En este nudo de la representación, de las palabras y del espacio (las palabras representan el espacio de la representación y se representan, a su vez, en el tiempo) se forma, silenciosamente, el destino de los pueblos”. Cita de Michel Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 117.

¹³ Fischer, Hackett, David, *Historian’s fallacies: toward a logic of historical thought*, Nueva York, Harper & Row, 1970. “Este autor catalogó todos los tipos de falacia que podían encontrarse en los discursos históricos, desde las más técnicas hasta las más especulativas. El objetivo de Fischer era lograr que los historiadores dedicaran más atención a los aspectos técnicos de la argumentación. Lo que demostró fue la imposibilidad de escribir un discurso histórico sin incurrir en una serie de falacias lógicas. ¿Significa, entonces, que por contener un gran número de falacias los trabajos de los historiadores deberán ser desechados? Obviamente no; lo que se necesita es un análisis retórico de dicho trabajo. La lógica del discurso histórico es la retórica”. Cita de Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p.159.

¹⁴ “Contrariamente a lo que han pensado hasta ahora los filósofos de la historia -e incluso los propios historiadores-, las diferencias primordiales entre relatos históricos rivales no residen ni en haber adoptado diferentes concepciones metodológicas o epistemológicas, ni siquiera en sostener diferentes compromisos ideológicos o en haber elegido diferentes técnicas de narración. Lo que los distingue y lo que los hace irreconciliables es el diferente acto POÉTICO, precrítico y constructivo por el cual cada historiador prefiguró el campo histórico y lo construyó como un dominio sobre el cual, ahora sí, aplicar su concepción ideológica, sus creencias epistemológicas o sus preferencias narrativas”. Cita de Verónica Tozzi en la introducción al libro de Hayden White *El Texto histórico como artefacto literario*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 12. Hayden White reflexiona si el mundo se

En consecuencia, lo que podemos interpretar en la *Filosofía de la Religión* de Hegel y en la *Estética* es su interés por posicionar el ideal supremo de la ética fundado en la razón (el Estado), y en este propósito, desde el punto de vista práctico, liga ambas historias en el mundo inteligible de la moral. Para lograr dicho objetivo no puede basar la moral en el mundo de los fenómenos que aparecen a nuestros sentidos. Por tanto, es lógico que Hegel construya su historia de la religión rastreando la búsqueda de la trascendencia por parte del hombre, y luego oriente el pensamiento legítimo en una pugna contra el panteísmo.

En la India antigua el carácter de su simbólica, y la religión que con ella se corresponde, son producto de una imaginación que no puede escindirse de la contradicción de mostrar el ser universal ligado a las formas más innobles del mundo sensible. Sabemos que para Hegel el ser universal es la representación ética de la razón que se da en el espíritu positivo, cosa que no encuentra en el hinduismo. Y en cuanto a la ley de generación de los seres, en esta religión da lugar a las representaciones más obscenas; el pensamiento se abandona a las quimeras más extravagantes y monstruosas que pueda concebir la imaginación, en paralelo con sus teogonías y cosmogonías, en las que domina la concepción primitiva de la generación natural y no espiritual.

Al contrario de la teogonía de Hesíodo, en la concepción del hinduismo se vislumbra con frecuencia un trasfondo moral que escapa al círculo de las divinidades naturales. Aquí oteamos la negación de un arte que nos entrega un estado de belleza sublime. No obstante, la poesía hindú brinda escenas de la vida atractivas y grandiosas, de natural inocencia en el amor y rebosantes de nobleza, aunque la religión y el arte, en cuanto a las concepciones fundamentales del espíritu, no logran separarse de lo sensible.

Hegel habla de una amalgama permanente de lo absoluto y lo finito en la concepción de Brahma, abstracción del ser de extremado idealismo, puesto que al estar privado de forma real y de personalidad, predispone la mente al más exótico naturalismo que atribuye divinidad a los objetos naturales y a los animales. “La divinidad aparece bajo la forma de un hombre idiota, divinizado porque pertenece a una casta. Cada individuo, porque ha nacido en esta casta, representa a Brahma en persona. La unión del hombre con Dios es rebajada al nivel de un hecho simplemente material.”¹⁵

presenta a la percepción en la forma de relatos bien hechos, o son formas representadas sin cronología, sin comienzo o fin. En el caso de la narrativa de la historia el deseo del escritor asume su coherencia imaginaria propia y la narración consiste en dar a los acontecimientos reales la forma de relato. Es lícito preguntar, entonces, argumenta Verónica Tozzi: “¿Cuál es la función cultural del discurso narrativo?” La respuesta la encuentra en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* de Hegel: sólo hay necesidad de narrar y mostrar la coherencia y clausura de una serie de acontecimientos cuando existe un sujeto social que exige legitimación, esto es, un sistema legal (el Estado) en contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de una narración. La íntima relación entre ley, historicidad y narrativa es desvelada a través de este recorrido histórico por la historia de la historiografía. En suma, White deriva el carácter ficticio de la narrativa a partir de un relato en el que muestra 1) la contingencia de la asociación entre historia académica y expresión narrativa; y 2) el carácter fundamentalmente moral de esta alianza, es decir, que la asociación está motivada por la búsqueda de legitimación que presenta un sujeto social”. Cfr. White, Hayden, *Ibíd.*, p. 27.

¹⁵ Hegel, G.W.F., *Ibíd.*, p. 230.

LA FORMA SIMBÓLICA EN EGIPTO

En el arte egipcio y en sus monumentos identificamos el verdadero símbolo. Es propio de este arte la emancipación y la negación del aniquilamiento que signaba las culturas anteriores (Asia Menor, Frigia, Fenicia); negación que lleva a glorificar la muerte y el sufrimiento y la aniquilación de la naturaleza sensible. Egipto representa un estado de existencia superior porque esta civilización concibe con lo absoluto un nuevo culto que aparece en todas sus concepciones y en sus monumentos.

Mientras que en la expresión artística persa hemos visto la confusión que cunde cuando la imaginación intenta en vano lograr la identidad entre el fondo y la forma, en la religión hindú es patente la separación de ambas entidades, es decir, la abstracción, y es un paso adelante en la emancipación del espíritu que porfía en liberarse de la forma material que lo amarra. Pero en Egipto, y pese a que su relación con la naturaleza divina no es algo nuevo, la noción de muerte y resurrección es el principio más elevado y constituye un triunfo del espíritu. Esto nos explica por qué la forma física en el arte pierde su valor propio y se debilita el lazo entre la forma y la idea..., se apacigua la ebullición de lo fantástico. En comparación con lo anterior, ahí encontramos el verdadero carácter del símbolo.¹⁶

Es patente en el arte egipcio una afirmación de la idea en la imaginación; sabe regularse a sí mismo y revela una simbología más precisa en la calma y razón de las cualidades del principio divino, expresadas en su real analogía con los diversos momentos de la vida: el nacimiento, el crecimiento, la muerte y el renacimiento. Lo fantástico da paso a una tendencia figurativa que expresa patentemente cómo la forma ha sido elegida para expresar ideas profundas.

El emblema es un recurso superior de la imaginación que subordina la forma a la idea. Un ejemplo de combinación emblemática lo encontramos en la expresión más abstracta del número. “El simbolismo de los números desempeña un gran papel en el arte egipcio. Los números sagrados se repiten sin cesar en las escaleras, las columnas, etc. Son después figuras simbólicas trazadas en el espacio, las vueltas del laberinto, las danzas sagradas que representan los movimientos de los cuerpos celestes. En grado más alto se coloca la forma humana, ya modelada con mayor perfección que en la India. Un símbolo general resume la idea principal: es el Fénix, que se consume a sí mismo y renace en sus cenizas.”¹⁷

Puede argüirse que hubo mitos anteriores a los egipcios que pueden identificarse como una transición a la idea de la muerte y de la resurrección; pero en el Egipto simbólico, esto es, en los problemas planteados por el arte egipcio, se muestra un pueblo verdaderamente

¹⁶ Ernst Gombrich nos dice que “lo que aquí interesa al psicólogo es la tentativa, llevada a cabo entonces, de cimentar filosóficamente la fe en la profundidad de este simbolismo. Marsiglio Ficino, el filósofo neoplatónico más influyente del Renacimiento, escribe que el hecho de que los sacerdotes egipcios escribiesen sobre misterios divinos con imágenes y no con letras, obedece a motivos profundos, pues el conocimiento de Dios no procede, como el nuestro, del proceso paulatino del conocimiento racional, sino de una contemplación unitaria e incambiable”. Cfr. Gombrich, Ernst, obra citada, p. 80.

¹⁷ Hegel, G.W.F., *Ibidem*, p. 234-35.

artista. Incluso, desde la perspectiva de las necesidades perceptivas de una cultura, muchas formas de su arte se convierten en un tormento de representación simbólica, tal vez debido a que el espíritu aún no ha encontrado un lenguaje claro e inteligible, y esto se evidencia en sus monumentos que permanecen misteriosos y mudos. La idea de la muerte se mantiene en la presencia de lo invisible que se perpetúa en los espacios físicos y en el dogma de la inmortalidad. La pirámide, por ejemplo, es la envoltura de un objeto místico, de un cuerpo humano figurado en su arte cuya voz interior no resuena desde el alma, cargado de gravedad, sin movimiento y sin vida.

Este enigma de sus esculturas ha intrigado siempre a los estudiosos y es el testimonio de los esfuerzos vanos del espíritu para comprenderse a sí mismo. La Esfinge encierra un enigma que se propone como problema fundamental de la religión y de la filosofía.

EL SÍMBOLO EN EL ARTE GRIEGO

El perfeccionamiento de la estética griega es una reacción contra la simbólica anterior de las religiones y del arte orientales. Los dioses griegos derivan de las teogonías de pueblos aledaños, es decir, son divinidades ajenas. Sin embargo, el préstamo de estas formas no fue óbice para que ellos idearan otras, y su aporte original fue reelaborar el contenido y los atributos de estas deidades extranjeras, marcadamente en el aspecto moral que reviste su teogonía. Por tanto, su nota sobresaliente fue trascender los cultos y símbolos que consideraban groseros. Por ejemplo, esa marcada característica religiosa oriental relacionada con la fecundidad de la naturaleza animal es relegada a un segundo lugar; más aun, la nota predominante del panteísmo heleno es la degradación del reino animal. Se sacrifican los animales, se practica el politeísmo y la caza sagrada, como lo vemos en las gestas de los héroes, en particular en los trabajos de Hércules. “Algunas de las fábulas de Esopo tienen el mismo sentido; las *metamorfosis* contadas por Ovidio son también mitos desfigurados o fábulas convertidas en burlescas, pero cuyo fondo, que permanece intacto y fácil de reconocer, contiene la misma idea.”¹⁸

Los griegos consideraban indigno de los dioses mayores el culto a la forma animal, y la representación simbólica del principio generador en la naturaleza se relega a divinidades inferiores. En fin, la concepción religiosa que exalta los instintos animales tuvo para los griegos la connotación específica de alegorizar la satisfacción de las pasiones de la naturaleza sensual. Júpiter protagoniza leyendas como las de Dánae, Europa, Leda y Ganímedes, en las cuales la naturaleza humana se muestra dominante y supera las barreras morales, avasalla lo espiritual trascendente. Utilizando el sarcasmo, Circe transforma a los hombres en puercos. Los mitos de Pan, Sileno, los Sátiros y los Faunos y Centauros exaltan el rapto de la humana naturaleza por los sentidos. “De este modo, el carácter que presenta la forma animal, en el arte clásico se encuentra cambiado en todos los respectos: se usa para designar el mal, lo que en sí es malo o despreciable, las formas de la naturaleza inferior al espíritu, mientras que en otra parte es la expresión del bien y de lo absoluto”.¹⁹

CONCLUSIÓN

¹⁸ *Ibidem*, p. 292.

¹⁹ *Ibidem*, p. 189.

Hemos señalado de manera sucinta los estados graduales de las religiones que antecedieron al cristianismo, y hemos hablado sobre la estética que esta religión alentó. En la Grecia antigua el arte apareció no como reproducción de la naturaleza, sino como la creación del espíritu individual de un hombre libre que tiene conciencia de sí mismo y un pensamiento claro, y que no se halla limitado por insuperables técnicos. “Pero en la idea del arte clásico está contenido el principio de su destrucción, que debe conducirnos a un mundo más vasto: el mundo romántico.”^{20*}

CAPÍTULO II

*D*ESTRUCCIÓN DEL ARTE CLÁSICO

²⁰ *Ibidem*, p. 189. *Existe una paradoja manifiesta en la belleza clásica de los dioses griegos: por un lado, se colocan por encima de la propia existencia corporal, en su plenitud de perfección plástica y, por otro, el espíritu parece enteramente absorbido en la forma sensible. De aquí surge el concepto de Hegel que plantea el principio de destrucción, latente en la oposición expuesta en este estado de belleza, pues es la tristeza que ataca a los hombres la que los exaspera dentro de una calma eterna. Esto quiere decir que a pesar de tanta belleza, la inhumanidad acompaña a estos seres y, puesto que no pueden llegar a la alegría y el goce propios de un ser humano, su paz divina los aleja de lo humano, lo que refleja en ellos una indiferencia por todo lo que es mortal y pasajero y marca así una distancia entre la realidad sensible y la grandeza moral.

DESTRUCCIÓN DE LOS DIOS POR SU ANTROPOMORFISMO²¹

La caída del arte clásico se precipita porque la representación de los dioses se ciñe solamente a lo agradable y lo gracioso, y se abandona el anhelo de alcanzar el ideal en el más alto grado. Como consecuencia, sus deidades están exentas del aura de severidad que se asocia con la divinidad, lo cual no enriquece en medida alguna al hombre puesto que no hay un concepto que lo eleve por encima de la individualidad. El creyente ansía un concepto nuevo de divinidad única, incontaminada de las pasiones humanas y arquetipo de la grandeza, la dignidad y la belleza.

Esta decadencia de los dioses griegos se acentúa dado que, como los mortales, están sujetos a la *necesidad* y el *destino* que son el sino de los mortales. Atados a esas imperfecciones, por lógica son objeto de una representación antropomórfica y, por tanto, los sentidos no están supeditados a una idea o a una moral. Para los griegos sus divinidades no son objeto de contemplación o de culto. El cristianismo irrumpe, por tanto, como el camino para construir un Dios espiritual, infinito, absoluto, arquetipo de la moral, de la justicia, de la bondad...

Surge con Hegel una teoría histórica que otorga un principio de emancipación al cristianismo, con lo que no cuentan las otras doctrinas. Dice Hegel que no es en el mundo de la imaginación en donde su estética ha de suplantar la mitología griega, sino en el campo de la historia, pues este combate entre los antiguos y los nuevos dioses se define con el advenimiento de un hombre entre los hombres que plantea a la humanidad una lucha seria que será capitalizada por el arte y la poesía: “Los dioses del arte clásico no existen más que en la imaginación; no han sido a la vez carne y espíritu.”²²

Para Hegel, Cristo fue un Dios encarnado entre los hombres, y frente a este hecho inédito el arte queda muy por debajo de la religión porque no hay imaginación que alcance tal estado de sublimidad. Por esta razón, comparados con este Dios las divinidades griegas no son adversarios en ningún sentido, pues no compiten con Él en el terreno de la historia. Por tanto, si Cristo es un hombre histórico según Hegel,

²¹ Theodor W. Adorno nos dice que la plástica clásica griega, según la tesis tradicional, nos muestra al individuo de una manera ideal porque el arte de la escultura, según la filosofía, no podía confiarse a la manifestación realista del cuerpo. Esta expresión ideal se redujo posteriormente a un proceso de individualización en la época helenística y, posiblemente, el clasicismo griego anterior no tuvo experiencia de tal cosa. “Por eso las estatuas clásicas miran con sus ojos vacíos que más bien producen un terror arcaico en lugar de esa irradiación de noble sencillez y callada grandeza que unos tiempos sensibles proyectaron sobre ellas”. Cfr. Adorno, Theodor, W., *Teoría estética*, Ed. Orbis, Barcelona, 1983. P.213.

²² Hegel, G.W.F. *Estética*, Tomo I, Prólogo y Traducción de Charles Bénard, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p. 321.

no se puede dar una lucha seria en el campo simbólico, y la oposición y el combate no pueden ser concebidos por el arte y la poesía.

No se puede tampoco afirmar que la mitología pagana sea más propicia al arte que la creencia cristiana, porque el cristianismo tiene su poesía y su arte propios, y todo paralelo aquí es superficial. Mientras el antropomorfismo es la expresión del politeísmo de bellas divinidades con forma humana, la razón cristiana, entendida con el concepto de un Dios como espíritu y como ser infinito, alimenta un arte con ideas y sentimientos que el arte antiguo es incapaz de satisfacer. Ahora bien, es preciso decir que el misticismo y el ascetismo son formas exageradas del principio cristiano; pero el trasfondo de esta religión es muy favorable al arte. En el campo de la escultura el arte antiguo ha sido muy inferior al arte cristiano, pues aquel está desprovisto del concepto platónico de mostrar los sentimientos del alma según el estado gracioso; y en general el cristianismo supera en toda su ideología al paganismo.

Los estudios sociológicos que pretenden indagar sobre las causas externas de la decadencia del arte griego señalan entre ellas los vicios de una sociedad en la cual el individuo está supeditado a las necesidades del Estado; en consecuencia, se le desconocen sus derechos y el ciudadano lucha por independizarse para alcanzar sus propios sueños, lo que finalmente se traduce en la ruina del Estado. Es decir, hay un egoísmo generalizado que unido a su expresión política más deleznable, la demagogia, mina poco a poco la sociedad. Antes del cristianismo los filósofos atisban ya la idea superior de libertad en un Estado duramente reglamentado. El hombre se repliega en sí mismo y toma conciencia de sus actos. Sócrates incuba esta idea, y en los últimos años de la república, en Roma las almas enérgicas experimentan este antagonismo y este apartamiento de la sociedad.

En el arte romano este anhelo libertario e individualista se manifiesta en una particular forma de rebeldía que no es la oposición entre la razón y la realidad. Surgen, así, la sátira, la ironía y la comedia como una válvula de escape para protestar contra los males de una sociedad cuya denuncia abierta es una temeridad. En Grecia ya se habían manifestado estos sentimientos, como lo relata Aristóteles, pero con un discurso burlesco y festivo aunque sereno y mesurado.

Cuando el arte cristiano entra en colisión con el ideal griego es patente la ruptura entre forma e idea, porque ambas entidades no pueden soportarse mutuamente. En el ideal del arte clásico la forma y la idea se identifican perfectamente, y esto, como lo hemos visto, es un concepto evolucionado frente a los desarrollos simbólicos de las culturas orientales anteriores; es decir, hay en él una conjunción entre la individualidad espiritual y la forma corporal. Podemos decir que en la antigua transición del arte simbólico al griego no solamente se transforma el carácter de la relación sino también el de los elementos; y en el cambio del arte clásico al romántico, es decir, al del cristianismo, el fondo también se compone de pensamientos abstractos, mas no es una abstracción irracional en la cual las mitologías animales y el apego a las divinidades naturales son las notas que

dominan la conciencia, sino que el espíritu se enriquece aquí con un sentimiento de libertad y de independencia. El avance de la cultura clásica es un esfuerzo del pensamiento para trascender una forma anticuada y superar un mundo que no le conviene ya.

Sin embargo, el curso de la forma clásica a la romántica no se da en un solo paso, sino que precisa de unos cuantos siglos de evolución en los que el mundo romano incide en la definición de una nueva abstracción. Por un lado está el hombre que se oculta a la realidad sensible y se concentra en sí mismo, y por otro lado el individuo que, aislándose de la sociedad y del estado dominante, se condena a una existencia abstracta. Desde el final del arte bello el recurso moral que le queda al individuo, en oposición a un mundo que se le aparece malo y corrompido, es la seriedad y la reflexión; “atrincherado en su sabiduría intolerante, fuerte y confiado en la verdad de sus principios, se coloca en oposición violenta con la corrupción del tiempo.”²³

En los antecedentes del arte romántico encontramos una forma de expresión irónica caracterizada por el tono burlesco, como una reacción que el sentimiento de la virtud motiva en el ciudadano ante el espectáculo del vicio y de la locura. Esta forma de humor mordaz, que se conoce como *sátira*, ha sido difícil ubicarla en las teorías del arte, porque no produce ni verdadera poesía ni verdadera obra de arte, que es aquella inspirada por el desborde del goce interno que produce el sentimiento de la belleza libre. La entenderemos, entonces, como una forma de transición entre el arte clásico y el arte romántico.

El dominio de la sátira no fue propio de Grecia, el país de la belleza clásica, sino de Roma, porque la nota característica de los romanos no era precisamente la sobriedad y templanza en las costumbres, inmersos en el sacrificio de la individualidad que se consagra al Estado como una virtud política que no deja respirar la sensibilidad interior y, por tanto, se constituye en una barrera que impide la expresión del arte verdadero. Los romanos recibieron y aprendieron de los griegos la pintura, la escultura, la poesía épica, lírica y dramática. “Los romanos no pueden reivindicar como propiamente suyas sino las formas del arte inicialmente prosaicas, el poema *didáctico*, por ejemplo, con trasfondo moral, y dan a sus reflexiones generales los adornos puramente exteriores del metro, de las imágenes, de las comparaciones, de una bella dicción y una retórica elegante. Pero hay que colocar ante todo la *sátira*. El disgusto que inspira a la virtud el espectáculo del mundo, tal es el sentimiento que trata de expresarse muchas veces en bastantes declamaciones vacías”(21).

Horacio, por ejemplo, en sus epístolas y sátiras, nos pinta un vivo retrato de las costumbres de su tiempo y de todas las tonterías que tenía a la vista. Aunque sus bufas son finas y de buen gusto, no logra la verdadera alegría poética y se limita a ridiculizar lo malo. En el discurso de la historia y de la filosofía hay un tono semejante. Salustio, Tito Livio, Tácito se levantan contra la corrupción de las

²³ Hegel, G.W.F., *ibídem*, p. 326.

costumbres, se mofan del antropomorfismo, y argumentan un arte que expresa el desacuerdo entre la conciencia humana y el mundo real sin abandonar sus postulados. Esta cosmogonía posibilita el nacimiento del arte cristiano que ha de suceder a la época romana. Al respecto Hegel dice: “El espíritu debe ser concebido como lo *infinito* en sí, lo *absoluto*. Ahora bien, aun cuando no permita a la realidad *finita* subsistir frente a él como verdadera e independiente, no puede seguir siéndole hostil. La oposición debe ceder el puesto a una nueva conciliación y al ideal clásico debe suceder otra forma del arte, cuyo carácter es la *subjetividad infinita*.”²⁴

El arte romántico se caracteriza por dar forma a una idea que constituye su fondo o contenido, inscrita en un principio nuevo de revelación de una verdad superior a la del arte anterior, cuya impotencia ante los enigmas de la naturaleza no le permitía elevarse por encima de ella y alcanzar la espiritualidad.

El arte clásico también había ofrecido un aspecto enteramente opuesto al anterior, pues en él el espíritu constituye el fondo de la representación, que no es indeterminada, superficial, sino que alcanza el más alto grado de perfección al realizarse el feliz acuerdo entre la forma y la idea que se combinan en una de las más hermosas manifestaciones del espíritu. Con todo, estas representaciones, amén de su rigor formal, son solamente eso: bellas. El espíritu cristiano, que predica y experimenta el gozo de la naturaleza infinita y de la libertad al abandonar las amarras con el mundo sensible y encontrar la verdadera armonía en su naturaleza íntima, supera esta barrera del clasicismo griego.

La ruptura con el ideal griego significa el advenimiento del espíritu absoluto de Dios, síntesis de la armonía total entre forma e idea. Desde la época primitiva del arte cristiano el pensamiento ya no se deja absorber por la belleza de la forma corporal; es más, el dogma religioso considera que el cuerpo es incapaz de representar esta esencia y alienta la búsqueda de un valor de belleza espiritual que reside en el fondo del alma. Se proscribió, así, el énfasis en la subjetividad y su imperfección; se piensa en otra forma de conciliar el concepto divino con la naturaleza humana, que descarta representar todo lo que sea finito y particular, y se toma distancia del movimiento natural que arrastra a todos los seres a las fases sucesivas de nacimiento, crecimiento, ruina y renovación. Lo que irrumpe aquí es una concepción de infinitud expresada en un Dios único y por tanto sin sujeción a un panteón jerárquico cuyas relaciones estaban dominadas por la ciega necesidad.

En el campo del arte esa versión dogmática de negación del cuerpo fue rebatida por los artistas con el expediente de que si Cristo fue Dios hecho carne, también su cuerpo era digno de representación. “Es propio de la esencia de lo absoluto realizarse, y su desarrollo ofrece por primer resultado el mundo visible. Al propio tiempo, manifestándose así en el mundo, no se revela como el ser único, el Dios celoso frente al cual la naturaleza y el hombre no son sino nada. Se manifiesta en

²⁴ *Ibíd.*, p.329.

ellos como su alma y su principio de vida. En vez de permanecer encerrado en las profundidades de su esencia, abre sus tesoros y los esparce en la Creación. Presenta así un lado por el que es accesible al arte y susceptible de ser representado.”²⁵

La personalidad artística encuentra su verdadera expresión en el mundo de la libertad. Ya no se busca en la naturaleza la realización de lo absoluto, ni siquiera en sus más altas expresiones -el sol, el cielo, las estrellas...-, ni tampoco en los héroes ni en sus gestas. Se apela al derecho superior de acudir para ello a la existencia humana, pues es el hombre la verdadera manifestación de Dios. Como individuo, en su vida interior el ser humano posee un valor infinito.

El Dios hombre es el ideal fundamental de la representación del arte romántico: la historia de Cristo, de su Madre y de sus discípulos, así como de todos los personajes en que el Espíritu Santo reside, en los que la divinidad se manifiesta. Esta religión busca que el hombre pueda elevarse a Dios, y para tal fin debe tomar el hombre a Dios como modelo. Aunque para Dios es justo renunciar a su naturaleza finita pues para él esta realidad humana es la nada, y por esta muerte el hombre alcanza la vida real.

Paradójicamente, en el arte cristiano se representa la idea absoluta de Dios acudiendo a elementos clásicos, pero con una visión nueva en cuanto a su concepción de la naturaleza y del mundo físico.

Por un lado, el hombre está auténticamente imbuido de lo que cree, y vivifica en el más alto grado el reflejo de Dios en los objetos del arte; aunque debe aceptar que su arte es incapaz de revelar el fondo del dogma. En tal sentido, por ejemplo, simboliza la muerte mediante la imagen del sufrimiento, extraña a las representaciones del arte griego que alegoriza el desgarramiento de la muerte en sus esculturas guerreras, pero de las que no fluye el sentimiento de espanto y el terror de la iconografía cristiana. Y esto es comprensible porque para los griegos la muerte era el fin natural de la vida sin ninguna connotación trascendental.

Por otro lado, en la representación de las formas sensibles el arte cristiano no teme ya admitir en su seno lo real con sus imperfecciones y defectos; lo feo es, incluso, más importante que lo bello, que era el ideal del arte griego. Todas las fases de la vida humana - la humanidad en sí misma- son materia inagotable de las representaciones del arte. Como consecuencia de esto el arte se aparta de la obsesión por lo bello, de esa cualidad que insufla el soplo divino a la materia, hace a todos los objetos argumento de su representación. Así, a pesar de su carácter adjetivo, las cosas se humanizan de tal forma que se puede aludir con ellas al sentimiento más vivo, enérgico y profundo de la personalidad humana o de la subjetividad. El único canon que este arte exige, en concordancia con la nueva fe, es que se reflejen en los objetos artísticos los sentimientos del alma.

“Pero en el punto más alto de su desarrollo, el arte sólo expresa el espíritu, la espiritualidad pura, invisible. Se siente que trata de despojarse de todas las formas materiales, de lanzarse a una región superior a los sentidos, en que nada hiere la

²⁵ Ibídem, p. 335.

vista, en que ningún sonido vibra ya en el oído. Así puede decirse, comparando en este concepto el arte antiguo con el moderno, que el rasgo fundamental del arte romántico o cristiano es el elemento *musical*, en poesía el acento *lírico*. Este resuena en todas partes: aun en la epopeya y en el drama y en las artes figurativas este carácter se hace sentir como un soplo del alma y una atmósfera de sentimiento.”²⁶

CONCLUSIÓN

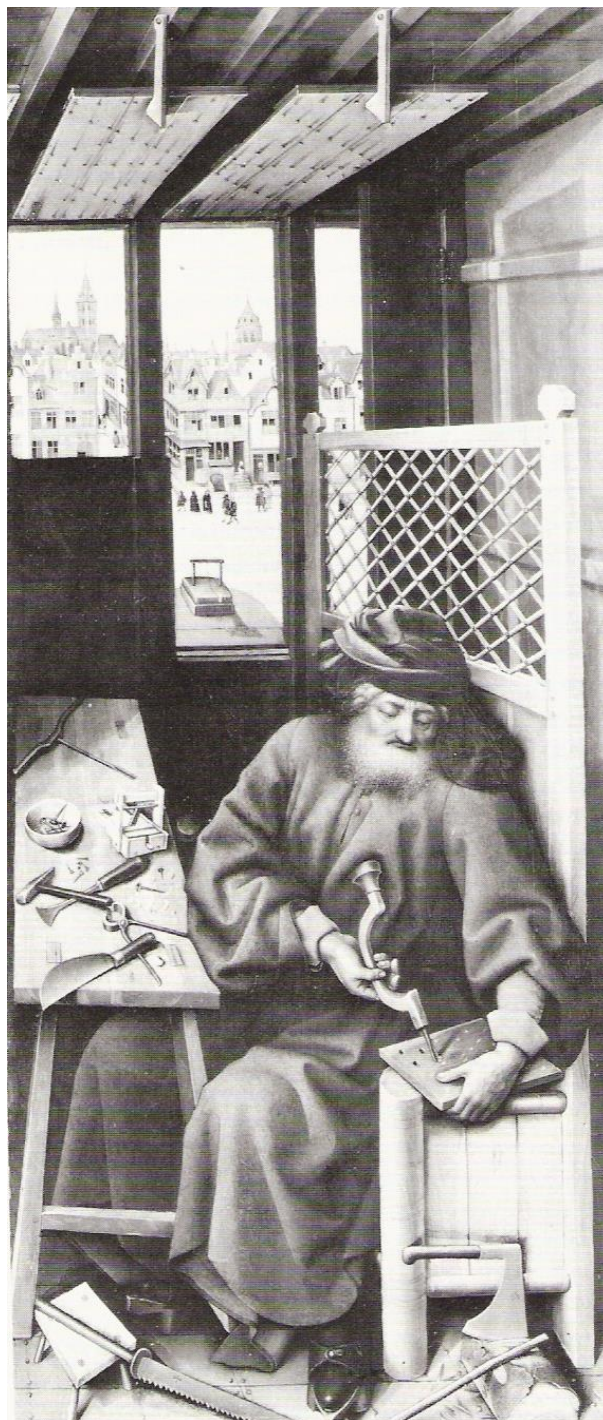
Es importante señalar en esta concreción del *realismo* en el arte cristiano (en cierta etapa de su desarrollo tardío, s. XV) la condensación simbólica de la espiritualidad en las pinturas de objetos cotidianos que simbolizan los fenómenos religiosos; ellas poseen un valor muy significativo como representantes de lo inconsciente colectivo que hoy llamamos libido y que en el cristianismo era entendido como el reino de Dios, y hemos de ver la procedencia de dicho placer en la representación pictórica. Por tanto, el mundo doméstico aporta los objetos que constituyen los conceptos de pureza o de presencia milagrosa y “estos símbolos, sean religiosos o profanos, presuponen el desarrollo del realismo, es decir, la representación del mundo como tal mundo, como espectáculo hermoso y fascinante en el que el hombre descubre sus propios horizontes y su libertad de movimientos.”²⁷

²⁶ *Ibíd*em, p. 340.

²⁷ Schapiro, Meyer, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía. El cristianismo primitivo y la Edad Media*, Ed. Alianza Forma, España, 1979.

Figura 1.

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection: Flamenco, hacia 1420 – 1430, ratablo de Mérode, del Maestro de Flémalle (Robert Campin), ala derecha del tríptico, *José en su taller de carpintero*.



CAPÍTULO III

*MOMENTOS
PRINCIPALES DE LA
ESTÉTICA CRISTIANA*

DIVISIÓN DE ACUERDO CON LO INTERESES RELIGIOSOS,

HUMANOS Y MUNDANOS

Los siguientes son los momentos principales del arte romántico: 1) La vida de Cristo; 2) La actividad humana; 3) La expresión de la libertad. En el primer momento, la temática del arte religioso es la vida de Cristo, de su familia, de sus amigos, y su muerte y resurrección. En esta época, los primeros mil quinientos años del arte religioso, se da la pugna entre el concepto griego de finitud y el anhelo cristiano de acercarse al valor absoluto de Dios y trascender la naturaleza existencial. Prima en este periodo la representación de Cristo como manifestación del espíritu divino, para lo cual se apela a los sentidos, y resalta la expresión del cuerpo de Cristo como arquetipo de espiritualidad. En la estética griega, por el contrario, aunque el cuerpo es considerado la mayor fuente de belleza de sus dioses, estos no están revestidos de la abstracción de la divinidad absoluta; por el contrario, participan de la colisión de las pasiones humanas y lo divino se subsume en lo finito. En consecuencia, la formalidad y gravedad de la naturaleza divina, distintivos del arte griego desde antes del helenismo, no superan el carácter de lo gracioso, por lo cual la contemplación de estas creaciones no imbuje el ánimo del hombre griego del respeto que debería merecerle la representación de la divinidad, puesto que no fluye de ellas ese algo indefinible que lo mueva a elevarse por sobre la humana finitud.

En el segundo momento del arte cristiano alcanza su plenitud una concepción del individuo que cifra la plenitud del señorío y la bonhomía en la posesión y despliegue de virtudes como el honor, el amor, la fidelidad, la bravura, los nobles sentimientos y el cumplimiento a ultranza del deber, es decir, los ideales de la caballería romántica. En este punto hemos de señalar una diferencia esencial entre la moral del arte antiguo y la del arte caballeresco: en las obras del arte clásico griego las interpretaciones de los objetos reales en la escultura, al igual que las descripciones de los poetas en los epigramas y en las creaciones de la poesía lírica, así como las representaciones artísticas, las ideas se sustentan en sentimientos profundos con los cuales se identifican las pasiones de los personajes, o los dominan. Así, los poemas de Homero, las tragedias de Sófocles y Esquilo tienen un tejido esencialmente pasional que en sentido positivo, es decir, de conformidad con el espectador, evocan un hecho mágico en el que un conjunto de divinidades concitan la imaginación de los artistas. En cambio, el carácter moral religioso cristiano que conlleva a representar a Dios de manera sensible obliga, en este segundo momento del arte religioso, a revestir las creaciones artísticas de un espíritu de humildad y de sacrificio que se traduce en virtudes enteramente opuestas a las mitológicas que exornan a los héroes con acciones insólitas y creaciones ideales.

El tercer momento del arte cristiano se caracteriza por la emancipación formal del artista con respecto al aspecto espiritual; es una actitud de independencia de la fe que se traduce en la ruina de este arte. “Desde este momento se revela para la

inteligencia humana la necesidad de crearse, si quiere comprender la verdad, formas más elevadas que las que el arte es incapaz de ofrecerle.”²⁸

La muestra más clara de la destrucción del arte romántico de la caballería es la novela posterior a los libros que la exaltan y a la novela pastoril. En cierto sentido, el argumento de estas novelas no difiere mucho de las anteriores, pero sus situaciones y personajes diversos y extraordinarios se trasladan a la vida burguesa en la cual la imaginación crea un ideal que supera las convenciones sociales, las leyes y los intereses positivos. Sus temas alimentan, ante todo, el corazón de jóvenes y mujeres pues su propósito es distraer el alma y alejarla del fastidio de la vida cotidiana.

Hemos dicho que la necesidad de apelar a formas visuales para figurar a Dios hombre, y las circunstancias religiosas que acompañaron este impulso, forzaron a los artistas cristianos a elaborar leyes de la imagen visual que les permitieran estructurar elementos de “colisión” que la escultura griega estaba en incapacidad de representar. Esta cortapisa del arte clásico, que se manifiesta en su escaso interés por la espiritualidad, es capitalizada por el arte cristiano que se ve atraído por las preocupaciones del hombre de carne y hueso. Concepción que va madurando con los siglos hacia un realismo que, en tiempos de Hegel, y en particular en la novela, se concreta en algo que ya se venía perfilando desde el Renacimiento italiano, y es la representación en el arte de la vida común y la imitación de la naturaleza. En otras palabras, hay una escisión de un sistema espiritual con relación a un sistema de lo material, y el alma se retira de todo lo que encierra el mundo exterior. Esto conduce al arte a representar esta existencia peculiar en la expresión natural por excelencia.

La realidad se vuelve un tema en sí mismo que se expresa en todas las manifestaciones de la vida: lo más grande y lo más pequeño, lo más elevado y lo más bajo, lo moral y lo inmoral cobran igual importancia. Podemos decir que el realismo surge como una consecuencia del desenvolvimiento subjetivo del individuo y no como manifestación de un principio general y absoluto de la personalidad clásica. Por otro lado, los objetos de la representación adquieren un valor accesorio y ello declara la ruina del arte romántico. “Porque, de un lado, lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito”.²⁹

PRIMER MOMENTO DE LA ESTÉTICA CRISTIANA: CÍRCULO RELIGIOSO DEL ARTE ROMÁNTICO

Comenzaremos estudiando el desarrollo del primer momento de la estética cristiana, que gira alrededor de la vida de Cristo, y lo confrontaremos con el arte

²⁸ Hegel, G.W.F., *Estética*, Tomo 1, Prólogo y Traducción de Charles Bénard, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p.341.

²⁹ Hegel, G.W.F. obra citada, p. 403.

religioso griego, en el cual la belleza ideal es inescindible de la forma humana, a la cual se pretende purificar de todos los accidentes de la existencia real. Los dioses inmortales son solitarios y extraños a las condiciones de la vida mortal, y refugiados en el Empíreo guardan prudente distancia de la humana existencia. El Dios cristiano, por el contrario, se hace hombre y participa de las miserias y de los sufrimientos de la humanidad.

En esta aproximación del hombre a Dios, y como manifestación ideal del amor, la religión se centra en la vida, la pasión y la muerte de Jesús, que ha cumplido el mandato de su divino Padre de sacrificarse por la humanidad. La sacra familia se exalta en el amor maternal de la Virgen, y la Iglesia es la manifestación de este amor en la humanidad. La Iglesia preside y convoca la sociedad de los fieles y vela por su retorno a Dios, para lo cual debe primero morir a la vida terrenal. El martirio, el arrepentimiento, la conversión, los milagros, las leyendas..., son todos temas del arte religioso cristiano derivados del trasfondo esencial del dogma, y como hemos visto la estética cristiana pugna en vano por aprehender el concepto de lo absoluto, pues en este aspecto el arte es siempre inferior a la fe.

El arte cristiano busca plasmar en sus concepciones el ideal religioso que lo inspira, esto es, la realización del amor divino en el alma del hombre, y para fundamentar su representación formal parte del principio seminal de la creencia cristiana: Dios es hombre y se ha hecho carne. El Verbo ha logrado el milagro por antonomasia y el Dios hombre, en quien se conjuga la armonía entre la naturaleza divina y la humana, es el modelo que ha de imitar todo hombre.

“En este respecto, el arte proporciona a la imaginación, para la manifestación de Dios, el espectáculo de una forma particular y real. Reproduce en un cuadro vivo los rasgos exteriores, la persona de Cristo, las circunstancias que han acompañado su nacimiento, su vida, sus sufrimientos, su muerte, su resurrección y su ascensión a la diestra de Dios. Así la manifestación visible de Dios, que es un suceso irrevocablemente pasado, se perpetúa y renueva incesantemente por el arte.”³⁰

En busca de esa inasible aspiración el arte cristiano se apropia de los rasgos del hombre real y los reviste de un halo de belleza del cual están exentas las producciones del clasicismo griego, pues todos los elementos accidentales y singulares inseparables de la existencia exterior y finita convocan el interés del artista, que halla en ellos una rica fuente de espiritualidad y de los más variados sentimientos, y provisto de los medios técnicos necesarios despliega su habilidad en las más sencillas y en las más complejas ejecuciones, pero en todas ellas insufla a sus figura la vida del espíritu.

La vida de Cristo ofrece innumerables e inspiradores motivos, uno de cuyos momentos supremos es el sacrificio de su existencia carnal que se consume con su pasión y muerte en la cruz. En contraposición con el arte clásico en que el suplicio de la muerte era algo que reñía con su concepción de la belleza, el arte cristiano

³⁰ Hegel, G.W.F. *Ibidem*, p.345.

halla en esta dolorosa manifestación un rico venero para exaltar la grandeza y la santidad extremas del sacrificio sublime del Dios encarnado.

Hay un recurso de composición en estas obras que potencia su contenido espiritual: algunas veces el artista integra en sus creaciones a los discípulos de Cristo, hombres sencillos a quienes el mensaje del Carpintero de Galilea convoca a su alrededor. Hay en estos personajes una conjunción de sentimientos con los de su Maestro que crea un ambiente de armonía espiritual. Por el contrario, en otras ocasiones, para exteriorizar los sentimientos de ferocidad y barbarie en oposición a la santidad suprema del Nazareno, acompaña Su figura de la de sus enemigos que lo ultrajan y crucifican, y la insania impresa en las fisonomías de tales sujetos resalta su fealdad, un rasgo desconocido en la concepción de la belleza clásica griega.

De otra parte, aspectos cenitales del dogma como la resurrección y la ascensión del Señor, que podríamos calificar como un punto de transición en la naturaleza divina, entrañan para el artista cristiano una marcada dificultad de representación. “Ahora bien, se presenta en este punto una dificultad capital, particularmente para las artes figurativas; porque de un lado, es el espíritu lo que se trata de representar en sí mismo, en su naturaleza íntima y profunda; y al mismo tiempo, es el espíritu absoluto con su carácter infinito y universal, identificado con la persona de Cristo, y elevado por sobre la existencia humana. Esta infinitud y esta profundidad espirituales deben, sin embargo, revelarse a los sentidos en formas exteriores y corporales”.³¹

En un principio el arte cristiano no se preocupó por representar el espíritu absoluto, dado que este concepto superior no es propio de la manifestación de lo bello y no puede separarse de la forma sensible y de la apariencia visible. Sin embargo, el sentimiento del amor, que significa reconocerse y poseerse verdaderamente, empieza a ser motivo de inquietud del artista religioso cristiano, quien porfía por darle forma en sus creaciones, pues por el amor el hombre se acerca a lo absoluto, el fin supremo de la existencia.

Este sublime sentimiento bulle en el interior del individuo, que no halla mejor simbolismo para expresarlo que el corazón, sus palpitaciones, la alegorización de su ritmo... Todo esto, reflejado en la mirada, en la voz, en la forma externa del cuerpo, en los rasgos fisonómicos de Dios hombre, fue para el primitivo artista cristiano el mejor expediente a que pudo acudir para representar la categoría terrenal de la forma más elevada del Espíritu. Dios es amor por excelencia y el Jesucristo representado en el arte es consustancial a la naturaleza divina. Su muerte como corolario de la expiación de nuestro pecado ancestral, no es argumento del arte cristiano, que por el contrario, nos lo muestra como un sacrificio absoluto de Sí mismo.

³¹ *Ibidem*, p.348.

Por su parte, el amor maternal de la Virgen es la más elevada manifestación del amor no sensual, y trasluce un goce íntimo, una felicidad absoluta. Dicho sentimiento que refleja por antonomasia la iconografía de la *Madonna* es tan real y vívido en la imaginería mariana que incluso en determinada época de la religión fue considerado lo más elevado y santo del culto.

Un motivo recurrente de este primer arte cristiano es el de los discípulos de Cristo, de las mujeres y hombres que lo siguieron y de quienes a El se unieron, aunque, desde luego, fueron muy otros los lazos que caracterizaron el amor de la Virgen por su divino Hijo.

EL ESPÍRITU DE LA IGLESIA

Un tema fundamental de la representación religiosa cristiana es la glorificación del individuo a través de la institución terrenal de la Iglesia, que predica la epopeya del Dios hombre como una historia de renunciaciones y sacrificios; en consecuencia, el hombre que los soporta encarna el ideal del verdadero cristiano. El arte se nutre de este martirologio, pero en los rasgos y en la mirada de sus protagonistas, pese a las torturas de la carne, es patente el triunfo sobre el dolor para alcanzar la satisfacción íntima del sentimiento del espíritu divino. Pero mientras la pintura cristiana resalta magistralmente la victoria del espíritu sobre la carne, cuando la escultura pretende seguir el mismo canon, choca por el exceso físico.

En este orden de ideas, la conversión interior es tema al que se apela en muchas producciones del arte; ella significa el arrepentimiento y el enaltecimiento de la fuerza interior en la voluntad, que implora y triunfa sobre el mal. Tal es el caso de la Magdalena, que es, quizá, arquetípico de este género. En el arte italiano, y ajustándose en un todo a las reglas pictóricas, hay variadas y magistrales representaciones de este pasaje evangélico, en las cuales la pecadora vierte lágrimas de dolor por haber amado mucho.

En este estadio temprano del arte cristiano, caracterizado por la búsqueda de argumentos para la expresión plástica del dogma, la milagrería ocupa un lugar especial. Estos sucesos, que subvierten el orden natural de las cosas, son una manifestación por excelencia de la acción divina, y el artista religioso plasmó con singular belleza, la sobrecogedora admiración que causan estos hechos sobrenaturales. No obstante, de acuerdo con lo señalado en un apartado anterior, en muchos de estos casos el arte visual, al no estar morigerado por la razón, hace que estas manifestaciones de la divinidad caigan en lo absurdo e insignificante. “La emoción religiosa, la fe, la conversión, en sí mismas, pueden ofrecer todavía interés; pero sólo la parte interna de la representación es lo que, en lo exterior, puede chocar al buen sentido y a la razón”.³²

³² *Ibidem*, p.355.

SEGUNDO MOMENTO DE LA ESTÉTICA VISUAL CRISTIANA: LA ACTIVIDAD HUMANA.

Cuando el hombre cristiano abandona ese anhelo de santificación interior, del cual es prototipo el anacoreta que vive sumergido en la vida contemplativa, de espaldas a la mundana realidad, surge la responsabilidad humana que se preocupa más por las cosas de este mundo. La religión ya no capitaliza los intereses de los hombres. Esto no significa que el individuo haya declinado la propensión natural del espíritu que ansía elevarse por sobre la prosaica existencia, pero sí que sus intereses se cifran ahora en aspectos connaturales de la personalidad humana, con énfasis en el honor, el amor y la fidelidad. Y es que estos valores, en sentido estricto, no son de orden moral o virtudes preconizadas por ninguna doctrina o ideología religiosa, pues, inscritos en el corazón humano desde siempre, surgen como regla de vida en un estadio avanzado del desarrollo social.

El honor, por ejemplo, más que un sentimiento que mueve al hombre a defender su reputación, o a mostrar bravura ante el enemigo, es una afirmación de la inviolabilidad del individuo. El amor, igualmente, ya no es la emanación del amor supremo, que induce al hombre a querer y a desear lo mejor para todas las criaturas, sino ese algo indefinible que lleva al hombre a apasionarse por una mujer. Por su parte, la fidelidad queda desprovista de su énfasis moral y no se inscribe en la búsqueda del bien general de la sociedad, sino que se predica de un objeto particular y para provecho personal de su propietario.

Honor, amor y fidelidad son sentimientos que exalta la caballería y caracterizan la transición del misticismo religioso a la vida mundana. En el arte, por supuesto y en la poesía principalmente, se refleja estéticamente esta trilogía y las ideas que ella representa. Y esto es así porque la expresión plástica se presta para conciliar acertadamente los ideales del alma con los hechos de la vida.

“Como estas relaciones se derivan de las leyes mismas de la naturaleza, no pueden convenir ya a este misticismo religioso que tiende a borrar la parte natural de los afectos humanos y propicia la práctica de virtudes enteramente opuestas: la humildad, el sacrificio de la voluntad humana y de la independencia personal”.³³

Por tal razón, en el mundo caballeresco el concepto de libertad personal ya no es compatible con la resignación y el sacrificio, y hay una concepción nueva del individuo que en medio de la sociedad puede desplegar su personalidad con nobleza y guiado siempre por la nueva concepción que revisten el honor, el amor y la fidelidad. Todo esto es motivo de un arte que se diferencia del anterior porque no sigue ningún tipo o forma consagrados.

Producto de esta libertad surgen personajes poéticos dotados de un género particular de heroísmo que se relaciona con el amor, el honor, la bravura y la

³³ Ibídem, p.361.

fidelidad. El caballero debe, entonces, recorrer los caminos y, lanza en ristre, “desfacer entuertos” como paladín de estos sentimientos capitales.

Si la heroicidad en el mundo antiguo glorificaba la fuerza física y la destreza corporal, en la Edad Media priman en esta manifestación el honor caballeresco y la fantasía. El caballero andante debe superar todo tipo de azares y obstáculos y arriesgar su propia vida para llevar a cabo su romántico cometido. Y toda esta institución de la caballería está nimbada de un halo de misticismo que refrenda el valor de la gesta personal.

El arte que se enraíza en este tipo de manifestaciones se da tanto en Oriente como en Occidente. Con respecto a la poesía occidental, el espíritu que se repliega en sí mismo considera que la vida está signada por el Destino y que hay un mundo superior: el mundo de la Fe. En Oriente, por su parte, no se ve la necesidad de representar a Dios sensiblemente y la religiosidad apela, entonces, a la contemplación poética o mística y glorifica el objeto en las delicias del amor, la calma y la felicidad.

IDEAL DEL HONOR

La idealización del honor que llegaba al extremo de anteponerlo a la misma vida, fue un motivo enteramente nuevo en el arte que buscaba expresar en sus creaciones el espíritu de la caballería, pues en el arte clásico heleno la ofensa que se infligía a los héroes no afectaba la opinión que tuvieran ellos de sí mismos, pero sí lo que tocara con sus bienes materiales. Al respecto, recuérdese el pasaje homérico que narra cómo Aquiles montó en cólera cuando Agamenón quiso birlarle el premio por su hazaña, y cómo el incidente se zanjó cuando Agamenón accedió a devolverle la parte del botín que le correspondía, pese a que en el ínterin ambos héroes se hubieran injuriado del modo más grosero.

Este nuevo concepto del honor plantea al artista cristiano una especial dificultad de representación, pues según sus presupuestos las posesiones del individuo están imbuidas de su propia personalidad, y la imagen que de él tienen los demás le merece capital importancia. Las cosas no son ya para el sujeto un reflejo exterior de lo que él cree ser, sino que entrañan un privilegio que comporta deberes como la fidelidad, el sacrificio, el actuar con equidad en los negocios y en todas las circunstancias de la vida en sociedad. Sin embargo, estos valores que se identifican con el honor no emanan de un cuerpo moral, sino que se basan en un código tácito que rige las relaciones entre los asociados. En tal sentido, se pueden cometer las acciones más reprobables en búsqueda de una restitución moral o material que ha sido arrebatada, y el actor puede ser aún considerado un hombre de honor. Para mantener esta categoría honorífica es necesario trazar un objetivo que sólo le incumbe al sujeto implicado, de suerte que el honor ordena el objetivo y el hombre se supedita por entero al cumplimiento de este mandato o de esta prohibición. Si acaso el motivo es doloso, el honor se desvanece porque se considera una inconsecuencia hacer de este mandato el norte de la conducta.

En la representación dramática el deshonor es un rasgo que caracteriza a una personalidad enteramente egoísta, y a los personajes que lo exhiben siempre se los muestra presos de intereses miserables y vanos que sirven de casuística a la trama por las lucubraciones a que se abandonan sus héroes en la escena. Sobre todo en el arte español es reiterativo este recurso que resalta cuando trata el tema de la fidelidad de la mujer y se regodea en estos aspectos hasta en las más nimias circunstancias.

“Ya la simple sospecha de otro, ya la posibilidad de semejante sospecha, aun cuando el marido conozca perfectamente su falsedad, llegan a ser cosas que hieren el honor. Si esto da lugar a colisiones, su desarrollo no puede satisfacerlos, porque no tenemos a la vista nada real y verdadero. En vez de las emociones profundas que nos hace experimentar una lucha necesaria, este espectáculo sólo produce un sentimiento de penosa ansiedad”.³⁴

El honor en esta época reviste una característica arbitraria pues se funda en las convicciones y pretensiones de cada individuo; porque las acciones humanas, cualquiera que sea su objeto, siempre son producto de una voluntad autónoma. Ella da paso a sentimientos ligados en un principio con el honor, tales como el orgullo y la altivez, y por esta razón surgen causas que eternizan las disensiones y las querellas. En la ofensa, por ejemplo, como en general en el honor, no se tiene en cuenta el objeto mismo de la deshonra sino el orgullo lesionado.

Este irrespeto de la subjetividad se da porque se considera vulnerado un ideal infinito que exige una reparación proporcional. Incluso el pago del deshonor puede conducir a escrúpulos de la susceptibilidad más refinada, puesto que para que haya reciprocidad en ese canje es necesario que el ofendido reconozca en el ofensor a un hombre de honor; por lo tanto, la conciencia de la libertad, cuando se adquiere el honor, es ilimitada, y el personaje portador de ese valor se convierte en héroe independiente, cuya idea de sí mismo constituye precisamente la esencia propia del hombre. Aquí observamos que la verdad moral no es apabullada por el deshonor, porque la personalidad libre no se preocupa del objeto de atropello que es accidental o insignificante.

EL AMOR Y SU IDEAL SOMETIDO AL RENUNCIAMIENTO

El amor se considera una identidad subjetiva opuesta al honor, porque en este último la reflexión supera al sometimiento y en él no es necesario que la voluntad se diluya en el otro, para así obtener una renuncia de la propia personalidad; esta renuncia de la propia personalidad de sí mismo se justifica en el amor, y la imaginación cumple el resto del propósito afectivo pues no concede valor a las cosas sino en relación con él. En los caracteres femeninos se presenta en el arte este abandono de sí, llegando a su más alto grado en donde la intelectualidad y la

³⁴ Ibídem, p.366.

moral se concentran en este sentimiento único. Ya hemos aludido, en comparación con el arte clásico, a la diferencia que existe entre el honor de la época caballerescas y la bravura heroica de la antigüedad; igualmente en el amor clásico no hay un carácter profundo y allí desempeña un papel subalterno, o no aparece sino desde el punto de vista del goce sensible.

“En *HOMERO* no se le concede mucha importancia; es representado en su forma más digna en la vida doméstica, en la persona de Penélope, o como la tierna solicitud de la esposa y de la madre de Andrómaca, o bien todavía en otras relaciones morales. Por el contrario, el lazo que une a Paris con Helena es reconocido como inmoral, y es la causa deplorable de todas las desgracias, de todos los desastres de la guerra de Troya”³⁵.

En las obras clásicas no existe la expresión del sentimiento interior en el amor, en comparación con las exigencias del arte moderno. El amor de Aquiles hacia Briscida es simplemente un capricho de un héroe hacia su esclava, y no ahonda en la expresión de una complejidad de afectos que le impriman seriedad y profundidad a la relación; Safo, gran escritor de odas en el lenguaje del amor, posee entusiasmo lírico que desemboca en fuegos que devoran y consumen el sentimiento, es puro goce sensible mas no llega a la elevación que constituye en el Medioevo el carácter infinito del amor; otro ejemplo lo observamos en las poesías cortas de Anacreonte, en donde el amor se presenta como un goce sereno sin tormentos infinitos y sin la absorción de la existencia entera en un sentimiento único. Dicho en otras palabras, en el arte clásico y en su alta tragedia no hay una idealización del elemento espiritual del amor, ni se conoce tampoco la pasión del amor en el sentido moderno. La Venus Médicis, dentro de la representación escultórica del amor, alcanza una perfección de las formas y una gracia plena; sin embargo no es un logro que se pretenda alcanzar en la escultura voluptuosa y sensible del milenio posterior. Igualmente se puede hablar de la poesía romana y su reflejo del relajamiento de las costumbres, cuando se extravía por el ardor y el desorden del goce sexual; esta destrucción se da después de la instauración de la república en donde el arte presenta el amor sin pretensiones de incitar un interés verdadero.

En la Edad Media, por el contrario, el amor ideal aparece unido en su imaginación ardiente con el sentimiento religioso. Petrarca y Dante inmortalizaron este amor bajo el cielo italiano, el primero dentro del ingenio y reputación de sus obras latinas, y el segundo en la inspiración de Beatriz mediante una concepción sublime, en la que le asigna con gran audacia a los hombres sus puestos en el infierno, en el purgatorio y en el cielo. Aunque con menos religiosidad Boccaccio expresa en sus novelas tan variadas el amor ligero, alocado, sin moralidad sustentado en las costumbres de su tiempo y de su país. También vemos variar en las poesías alemanas, francesas y españolas de esa época, unos tantos asuntos caballerescos del amor, que tocan desde la imaginación cándida y melancólica de los Minnesingers alemanes, hasta las imágenes sutiles de defensa de los derechos y de los deberes del honor, en relación con el amor en los españoles, y la galantería francesa cuya voluptuosidad poética hace gala de un sentimentalismo refinado que se analiza en largas reflexiones.

³⁵ *Ibidem*, p.370.

Dentro de los temas controversiales que se observan en el arte en la vida cotidiana moderna se incluyen las pasiones al lado del honor, y el amor suele crear una colisión en la cotidianidad de los seres, pues los intereses de la vida también hacen valer sus exigencias y sus derechos, obligando a los hombres a renunciar a todo lo demás para no entregarse a los excesos o desatinar el juicio.

Puesto que el amor y el honor se emparentan en la exigencia del sacrificio que implica tomar decisiones, es necesario entender que el deber no siempre le permite al individuo determinar su vocación amorosa; incluye también la religión en los corazones que a veces con generosidad impulsa al camino de la fe. El honor que está en el camino del deber, se emparenta con la moral en cuanto que, relativamente desde el nacimiento, le asigna al hombre su rango y su posición.

Los intereses morales del Estado, del amor a la patria, los deberes de familia, etc., generan una confrontación con el amor y son principios de gran valor en la representación moderna; por esta razón, el amor por derecho propio es algo imponente que crea un conflicto con otros deberes y otros derechos. A veces emancipa al sentimiento contra la autoridad o reconoce su superioridad frente a otros intereses o violenta el alma en esta contrariedad de la vida.

Ante todo en los dramas y las novelas de esa época Hegel ve con frecuencia las luchas exteriores arriba explicadas; lo terrorífico y lo repugnante, la perversidad y la grosería se oponen a la tierna belleza del amor. Es cierto que en la persecución del objeto amado el personaje despliega gran riqueza de buenas cualidades, como es el caso del ardor, la audacia o el valor y, sin embargo, en el fondo está incompleto porque se vuelve egoísta pues no responde a la naturaleza de perfección en el amor, y sólo aspira a encontrarse de nuevo en otro yo y a hacer participar su pasión. La preferencia del corazón está sometida a una voluntad puramente individual, y se presenta como algo arbitrario y accidental.

Los temas conflictivos amorosos no se legitiman como valores de una sociedad, sino en el accidente de un interés individual, y están llenos de sufrimientos del amor, de esperanzas truncadas, de tormentos, etc. Estos sentimientos son importantes para el amor y, sin embargo, en comparación con la legitimidad del honor que ha logrado en esta época, el hombre como individuo es el que con sus exigencias personales se opone a lo que por su carácter esencial debe ser reconocido y respetado.

LA FIDELIDAD

La fidelidad también hace parte del círculo de la vida social de la personalidad moderna; es el tercer sentimiento esencial que ha de señalarse en la expresión humana y artística de esta época. No nos referimos aquí a la fidelidad de la promesa en el amor, o la del ciervo que le cede al amo su independencia y su libertad individual; más bien significa el sacrificio de la persona a un príncipe y es el sentido moral principal que une a los miembros de esta sociedad y se convierte en la base de su organización.

El objeto particular de este vasallo está guiado por el honor en donde la sociedad aún no está constituida según el Estado moderno, sino por señorías feudales que le otorgan ventajas y derechos al caballero, con los cuales adquiere su independencia de acuerdo con el modo personal de sentir, y no se asume como un

deber propiamente dicho que el individuo tenga ante su superior, sino que se ejercita como una voluntad particular del súbdito.

La fidelidad también entra en pugna con la obediencia al señor, cuando los intereses personales del caballero no coinciden con los del príncipe; un hermoso ejemplo de esto lo encontramos en el poema del Mío Cid, al quitarle éste su apoyo militar al príncipe, pues considera que las actitudes de su amo no permanecen fieles así mismo, a su honor y a su interés; igualmente, entre los príncipes alemanes de la Edad Media, iba en contra de su carácter realizar algo fuera de su convicción o hacer una cosa por el interés general o el emperador.

“Así hay gentes que estiman tanto a la Edad Media sólo porque en efecto, en una sociedad semejante, cada cual se hace justicia a sí propio y es un hombre de honor, cuando sólo sigue su voluntad y su capricho; lo cual no puede ser lícito en un estado organizado y regularmente constituido”³⁶.

CONCLUSIÓN

Los temas principales que hemos estudiado en la *ACTIVIDAD HUMANA* de la estética del cristianismo son el honor, el amor y la fidelidad que constituyen la personalidad libre en el arte moderno, y están fuera de la religión propiamente dicha. Cuando hablamos de libertad individual nos referimos a hechos que tienen por fin inmediato al hombre y, sin embargo, son sentimientos que poseen relación con la religión cuyos temas incluyen, por ejemplo, las aventuras de los caballeros de la *TABLA REDONDA* en busca del Santo Graal. Ellos hacen parte de la poesía caballeresca, con elementos místicos y fantásticos, y buena cantidad de alegorías. El honor, el amor y la fidelidad pueden conservar su carácter íntegro y humano; sin embargo el vacío del alma no está lleno con este conjunto de relaciones subjetivas; la consecuencia posterior que desencadena este vacío se traduce en la destrucción del arte cristiano. Nos referiremos a la emancipación de la energía individual en el tercer momento importante de la estética del cristianismo; desde aquí surge la necesidad de encontrar una realización espiritual que permita desenvolver el anhelo interior en la representación artística. Sobre la relación de estas aventuras con el tercer momento importante nos ocuparemos en el próximo capítulo.

³⁶ *Ibidem*, p.381.

Figura 2.

La Pasión, La Muerte, El Martirio. De izquierda a derecha:

Andrea Mantegna, *San Sebastián*, 1457-1459, Viena, Kunsthistorisches Museum.

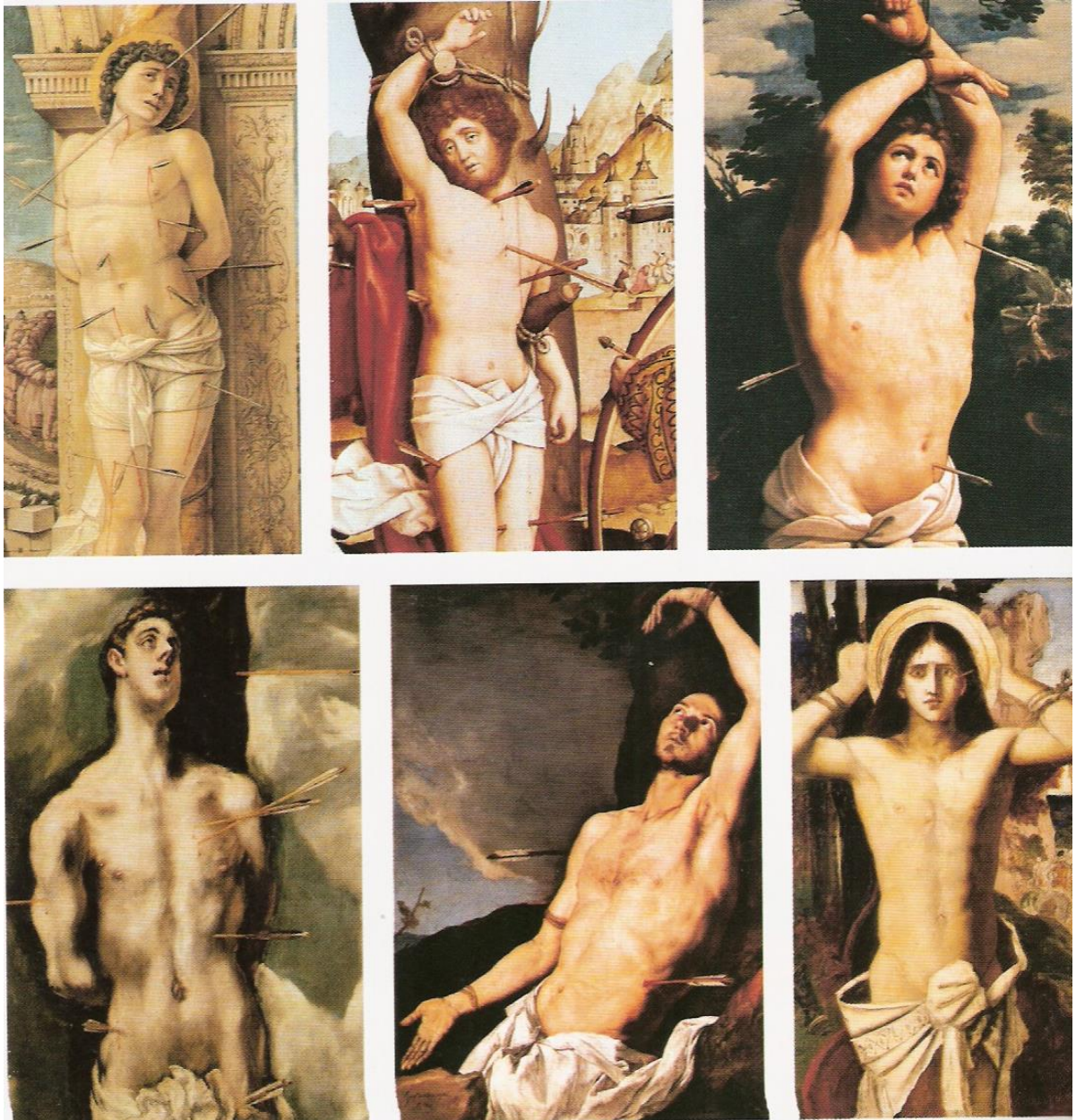
Hans Holbein, *Tríptico de San Sebastián*, detalle, 1516, Munich, Alte Pinakothek.

Guido Reni, *San Sebastián*, 1615, Roma, Musei Capitolini.

El Greco, *San Sebastián*, 1620 – 1625, Madrid, Museo del Prado.

José de Ribera, *San Sebastián*, 1651, Nápoles, Museo Capodimonte.

Gustave Moreau, *San Sebastián*, c. 1870 – 1875, París, Musée Gustave Moreau.



CAPÍTULO IV

*T*ERCER MOMENTO DE LA ESTÉTICA CRISTIANA:

DESAPARICIÓN DE LOS FINES ELEVADOS DE LA RELIGIÓN

TENDENCIAS QUE CONTRIBUYERON A LA DESTRUCCIÓN

DEL ARTE DEL CRISTIANISMO

De acuerdo con lo que hemos concluido en el primer capítulo, el arte clásico griego tuvo implícito en su seno su propia destrucción, pues el gusto estético empezó a ser encausado por el predominio de lo agradable y, a la vez, las costumbres impusieron la sátira como forma de expresión social y poética contra los rigores del Estado cada vez más individualista. El arte cristiano también entró en una etapa de decadencia cuando, posterior a los temas elevados de la religión, y a los fines enteramente ideales del motivo caballeresco, se persigue ardientemente la satisfacción de los intereses humanos; en el arte romántico alemán de los siglos XVII y XVIII se comienza una etapa de realismo en las artes figurativas, justamente por el interés vital de representar los objetos en su realidad palpable y visible.

Desde el fondo sustancial de la estética el artista exagera el principio de representación de la personalidad, cuyo interés moral justifica el abandono al capricho, a lo arbitrario, a la fantasía y a los excesos de la pasión. “Esta tendencia se revela bajo tres formas principales: 1) *La independencia del carácter* individual persiguiendo sus fines propios, sus designios particulares, sin finalidad moral ni religiosa; 2) La exageración del principio caballeresco y el espíritu *aventurero*; 3) La separación de los elementos cuya reunión constituye la idea misma del arte, por la destrucción del arte mismo; es decir, la predilección por la realidad común, la *imitación de lo real*, la habilidad técnica, el capricho, la fantasía y el *humorismo*”³⁷.

PRIMERA TENDENCIA: LA ENERGÍA EXTERIOR DEL CARÁCTER INDIVIDUAL.

En el tercer momento de la estética cristiana la emancipación de la personalidad individual se convierte en el asunto principal de los personajes dramáticos, y las consecuencias de sus acciones no tienen principio moral, al igual que las pasiones que oscurecen el espíritu porque el destino está determinado por el carácter mismo.

Puede distinguirse aquí dos puntos de vista principales: En primer lugar, hay individuos de una energía violenta y una perseverancia obstinada que los obliga a obtener exclusivamente el fin buscado. Por otro lado, la concentración interior dentro de su búsqueda los absorbe en la profundidad del sentimiento, sin poder encontrar solución de continuidad y desenvolvimiento fuera de su pasión interior.

La analogía más cercana para definir el carácter de estos personajes es tener a la vista unos individuos inmersos en el estado de naturaleza. Esta manera de definición los convierte en seres inflexibles, no domados, inquebrantables en la resolución de realizar sus designios. Por tanto, el sentimiento religioso es débil y está confrontado al más alto grado de obstinación de la personalidad humana.

³⁷ HEGEL, G.W.F., ESTÉTICA, Tomo I, Prólogo y Traducción de Charles Bénard, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p.384.

En las obras de Shakespeare encontramos en su máximo esplendor la constitución de la independencia individual enérgica, capaz de colocarse frente a sus propios designios, en donde la religión y las ideas morales se quebrantan ante la pasión, sin entregarse a reflexiones accesorias guiados únicamente por su satisfacción personal. Macbeth, Otelo, Ricardo III, etc., representan caracteres semejantes sin pretensiones de nobleza o excelencia, lo que constituye el rasgo principal que nos los hace admirar. Así, Macbeth en su carácter violento y ambicioso vacila primero, pero muy pronto extiende la mano sobre la corona. Asesina sin consideración para conservar el poder, y su crueldad es consecuencia de un hombre resuelto a obtener fines, lo que lo convierte en un personaje definido dentro de un interés esencial. No lo detiene el respeto a la corona, ni la demencia de su esposa o la ruina amenazante, ni mucho menos los derechos divinos o humanos, porque a él lo único que lo motiva es ir directo a su objeto; Lady Macbeth lo asemeja en carácter, sin darnos alguna garantía de encontrar en la relación con su esposo una representación amorosa.

Este personaje femenino no experimenta ningún sentimiento moral, y no muestra temor o piedad, pues lo único que la guía es la ambición, y la enfrenta a la firmeza de su esposo que aparece como obstáculo para sus pretensiones. En ella hay que identificar la simple violencia del carácter que la hace realizar los despropósitos hasta que finalmente la desgracia de la locura viene a herirla.

Lo mismo ocurre con la mayor parte de los caracteres creados por Shakespeare, tanto los secundarios como los primarios. A diferencia de las obras dramáticas griegas, en las que la pasión está ennoblecida por el fin, en estas obras modernas la entereza define el destino y la marcha exterior de los acontecimientos; el *Fatum*, la ciega necesidad reaparece aquí. “En cuanto al héroe mismo, sólo hay una solución digna de él, y es revelar su personalidad infinita, su energía de espíritu inquebrantable, que se eleva por cima de su pasión y de su destino. Proceda esto de un poder superior, de la necesidad o del azar, poco le importa; la desgracia ha sobrevivido; no busca el motivo ni la causa. El hombre permanece entonces impassible, inmóvil como una roca, frente a este poder que le abrume”³⁸.

En relación con la otra energía que se manifiesta en estas obras modernas observamos la concentración o encerramiento del personaje en sí mismo; en este tipo de abstracción la introspección constituye una cualidad ingenua y silenciosa, y a la vez, una riqueza interior de sentimiento que se convierte para nosotros en un gran atractivo. Son inteligencias que perciben profundamente la verdad en todo lo que se les presenta, y esta conformación del personaje exige por parte del artista mucho talento y habilidad. Así lo encontramos en el personaje femenino de Julieta, por ejemplo, en *Romeo y Julieta* de Shakespeare; en Miranda, en *La Tempestad*, una creación del mismo género y autor; en *La Tecla*, de Schiller, personajes todos ellos cargados de nobleza y hermosura natural, y a quienes el mundo les propicia abrir su conciencia por primera vez en el amor de suerte que sólo entonces parecen nacer a la vida espiritual.

También, esta concentración profunda del sentimiento, que no puede desenvolverse en el exterior, la encontramos en la mayor parte de los cantos populares particularmente en Alemania en donde, mediante manifestaciones breves, el alma revela toda la profundidad del sentimiento. El simbolismo que ha caracterizado las formas del arte oriental en sus

³⁸ Hegel, G.W.F., ESTÉTICA, Ibíd, Obra citada, p.389.

inicios vuelve a manifestarse en estos personajes del mutismo, porque no hay exposición extrovertida y clara del pensamiento sino solamente un signo y una indicación; su diferencia en el contenido es, por el contrario, un sentimiento interior vivo y real de gran dificultad de producción en el genio poético, como lo revela Goethe, por ejemplo, en sus baladas en las que bosqueja simbólicamente un sentimiento de profundidad infinita, de almas silenciosas en que está encerrada la energía del espíritu, aunque no por eso libres de las caídas y la cruel contradicción de la condición humana.

En estos personajes, el desenlace conflictivo no les permite salir de la dificultad por el contraste de inhabilidad que poseen para conjurar el peligro. Se precipitan con una pasividad inerte frente a los sonidos discordantes de la desgracia, y en medio de ella ven turbar la armonía de su existencia. Un ejemplo lo encontramos en Hamlet cuyo carácter noble y hermoso en el fondo no es débil y, sin embargo, le falta el sentimiento enérgico de la realidad; su sombría melancolía le hace cometer toda especie de descuidos; en donde no hay ninguna señal exterior él encuentra sospechas de algo extraordinario. El espíritu de su padre le revela lo que debe hacer y, desde este momento, sin dejarse llevar súbitamente a la acción como le sucede a Macbeth, concibe interiormente la venganza; en su incertidumbre negativa no toma una resolución firme y en el momento de la acción mata al viejo Polonio en lugar del rey, obrando así precipitadamente cuando habría que ser circunspecto. Las consecuencias de estos actos se evidencian en el desarrollo natural de las circunstancias pues, quedando absorto en sí mismo, produce esa fatalidad como resultado de lo que ha pasado en el fondo del alma.

La concentración de esta fuerza extraordinaria en la voluntad hace que su individualidad profunda permanezca extraña a las cosas del mundo, y esta situación le excede frente a la disposición de comprender y tener prudencia en la resolución de contradicciones infinitas cuando apresan su alma, mostrando poca habilidad para salir de la dificultad. Esta riqueza de espíritu está unida a un fondo moral que Shakespeare nos muestra efectivamente en sus personajes; ellos, dentro de su imaginación libre, espíritu felizmente dotado y superior a las situaciones en que se encuentran mezclados, conservan una individualidad que nos hace olvidar lo que son según sus acciones y su conducta real, y esto los enaltece ante nuestros ojos porque conservan al propio tiempo una cierta elevación, dando la sensación de gentes a las que nada falta con respecto al espíritu, que llevan una existencia enteramente libre y podrían ser seres superiores.

SEGUNDA TENDENCIA: LA EXAGERACIÓN DEL ESPÍRITU CABALLERESCO

La constitución del fondo íntimo de la representación del arte romántico y su caída evidencia una energía violenta de la independencia individual, y también una introversión o concentración en sí misma de una gran fuerza interior. Después de haber considerado este fondo íntimo que caracteriza el arte romántico entraremos a estudiar los hechos que afectan de manera exterior las circunstancias en las que la voluntad libre de los personajes persigue fines enteramente individuales, en un mundo en que todo parece arbitrario y accidental. La diferencia de esta época mundana con respecto a la esfera anterior religiosa es que en esta última, el alma, encuentra satisfacción en su interior, y no necesita desenvolverse en el mundo externo.

“Así esta es la forma exterior que afecta los acontecimiento en el arte romántico, en oposición al arte clásico, en que las acciones y los hechos se enlazan con un fin general, con un principio verdadero y necesario que determine la forma, el carácter y el modo de desarrollarse las circunstancias exteriores. En el arte romántico también encontramos intereses generales, ideas morales; pero no determinan ostensiblemente los hechos; no son el principio que ordena y regula su curso. Por el contrario, estos deben conservar su marcha libre y afectar una forma accidental; esto es lo que constituye las llamadas *aventuras*”³⁹.

Los antecedentes narrativos de estas aventuras se encuentran en las *cruzadas* en la Edad Media que constituyen los motivos diferentes de las grandes aventuras del mundo cristiano, y se han hecho con el fin elevado de liberar el Santo Sepulcro y otros intereses materiales; han traído a la imaginación las más maravillosas hazañas que se honran en los libros de caballería o en las poesías de esta época y de las posteriores. Esta multitud de aventuras tienen por principio el amor, el honor o la fidelidad y luego se transforman en destrucción del arte romántico por los vicios que la caballería en su interior posee.

En cuanto a su forma general las Cruzadas son caprichosas por la falta de unidad en la dirección y planificación de las empresas, y los esfuerzos y las tentativas se multiplican y dispersan acarreando la ruina y vicios de la caballería; estos vicios señalan la caída y los vemos expresados en el poema de Ariosto y en el libro de Cervantes; en estos textos los hechos, los personajes y sus empresas se cruzan y entrelazan de manera cómica y fantástica, provocando en Ariosto la diversión llevada hasta la frivolidad, aunque finalmente conserva y resalta lo que la caballería tiene de noble y los sentimientos generosos dentro del heroísmo y la bravura.

En Cervantes con Don Quijote observamos una doble naturaleza en la que, al lado del carácter aventurero y dislocado de nuestro héroe, convive una sociedad organizada y reglamentada; su locura se afirma en la seguridad profunda acerca de los valores nobles de la caballería, aunque no por eso deja de ser toda la obra una perpetua burla de aquella. La ironía del Quijote es distinta a la del Ariosto, y en la obra de Cervantes encontramos la caballería como institución que la novela no logra destruir mediante el ridículo.

La muestra más clara de la destrucción del arte romántico de la caballería se encuentra en la *novela moderna* que se da posterior a los libros de caballería y a la novela pastoril; en cierto sentido, en esta nueva novela se corren aventuras semejantes a las de caballería y se diferencian en que sus personajes y situaciones más diversas y extraordinarias se trasladan a la vida burguesa, en donde la imaginación se vuelve caprichosa y crea un ideal que suplente las convenciones sociales, las leyes y los intereses positivos. Sus temas alimentan el corazón de jóvenes y mujeres, ante todo, pues su alimento consiste en distraer el alma contra el fastidio.

En estas obras se perfila la capitulación de la representación íntima y sublimada del arte cristiano, y se canjea por la manera enteramente personal de sentir y de concebir, alcanzando la arbitrariedad que se llama comúnmente el *ingenio*, cuyo capricho cambia el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre; pero antes de llegar a analizar esta posición rara y forma humorística que ofrece un conjunto

³⁹ *Ibidem*, p. 398.

contradictorio y un espectáculo fantástico, nos dedicaremos a desarrollar el principio de las numerosas obras de arte en que la representación de la vida común, o de la realidad exterior, se acerca a la imitación de la naturaleza. En la novela moderna hasta la época de Hegel se concreta un perfil que estaba implícito en el arte religioso, y es el desarrollo del realismo en el que la obra de arte representa la vida común, y la imitación de la naturaleza se desliga del elemento interior y espiritual. En el arte del romanticismo del siglo XIX el alma se retira ante el embate de todo lo que encierra el mundo exterior, y la representación de toda existencia peculiar se convierte en la expresión natural por excelencia. La realidad se vuelve un tema en sí mismo expresado en todas las manifestaciones de la vida; lo que existe más grande y más pequeño, lo más elevado y lo más bajo, lo moral o lo inmoral con igual importancia.

Podemos decir que el desarrollo del realismo se da como condición del desenvolvimiento subjetivo o personal del individuo, y no como prueba de un principio general y absoluto de la personalidad clásica. Por otro lado, los objetos de la representación entran a un estado accesorio y accidental en donde se declara la ruina del arte romántico. “Porque, de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito”⁴⁰.

TERCERA TENDENCIA: LA IMITACIÓN DE LA NATURALEZA Y LO REAL

Hemos dicho que la necesidad de componer formas visuales que representen a Dios-Hombre, y las circunstancias religiosas que acompañaron esta representación, forzaron a los artistas a implantar leyes de la imagen visual que dieran una posibilidad de estructurar elementos de “colisión” que la escultura griega no se permitía ejecutar. La posibilidad de transformar el arte clásico, que representaba formas divinas ausentes de los intereses del hombre de carne y hueso, en composiciones de orden terrenal, constituye dicho elemento de colisión que ya se practicaba en el teatro y la poesía griega. A partir de las invenciones de los artistas en el campo de la perspectiva y de la óptica, en la concesión de la estética a los temas de la fe y, sobre todo de la imitación y representación de la vida común, surge el dominio del gusto por lo accidental que se manifiesta en la superficie de las cosas, las necesidades y los goces físicos del hombre, los hábitos, la familia y toda la faz cambiante del mundo exterior.

En suma, trátase de escultura, de pintura o de poesía, la vida real contiene cosas feas o prosaicas, y las obras de arte procuran intencionalmente acercarse a estos incidentes abandonando la representación del carácter ideal; la subjetividad motiva al artista en su concepción y ejecución personal, y así logra percibir los rasgos por los cuales el espíritu se manifiesta en las particularidades más exteriores de la existencia humana. Dentro de esta habilidad el artista tiene el poder de comunicar a los objetos su propia vitalidad, de concederles sensibilidad, de tal suerte que los presenta a la imaginación de manera viva y animada. Las artes particulares de la poesía y la pintura logran la representación de este género, con tal suficiencia, que la arquitectura, la escultura o la música no pueden satisfacer en semejante condición.

⁴⁰ *Ibidem*, p.403.

En la poesía encontramos el tema de la vida doméstica, con su expresión de la sabiduría práctica y la moral del día, las intrigas cotidianas con personajes tomados de las condiciones medias e inferiores de la sociedad. En Francia, Diderot imita la naturaleza y la vida real; en Alemania, Goethe y Schiller, en su juventud entraron en un camino semejante, aunque su comprensión artística le dio sentido a esta realidad con caracteres elevados, y buscaron una idea más profunda dentro de los intereses de la vida real. En términos generales, en esta época, el poeta que se acercó a los asuntos del mundo que le rodea se interesó por las costumbres públicas y lo concerniente a la vida nacional; en búsqueda de una identidad y en consecuencia de que, según Hegel, en Alemania el arte fue durante mucho tiempo algo prestado, no una creación original, se necesitó que el poeta aflojara las riendas tras la tendencia de crear una poesía nacional.

En cuanto a la pintura, esta tendencia realista y el afecto por los pormenores más ordinarios lo encontramos en la pintura de género de los holandeses, que agrada a los sentidos porque representa todos los secretos de la apariencia visible diferenciándose del arte clásico en su ideal; la condición protestante se refleja en el arte, pues los intereses materiales de los holandeses no han sucumbido ante la necesidad, la pobreza ni la sujeción del espíritu.

Esta tradición que viene de los antiguos pintores holandeses, Van Eyck, Hemling, Schorrel, contiene la facultad de poder producir, por la magia de los colores y los secretos de un arte maravilloso, los efectos más sorprendentes armónicos al unísono con una música visible pues los sonidos parecen transformados en colores. “Pero, por esto también el interés por el objeto representado recae únicamente en la persona del artista mismo, que en vez de dedicarse a ejecutar una obra de arte perfecta en sí, no trata sino de mostrarse, de ofrecerse él mismo en espectáculo en lo que es su producción personal. Ahora bien, en cuanto esta subjetividad no concierne ya a los medios exteriores, sino al fondo propio de la representación, el arte se vuelve fantasía y humor”⁴¹.

El humor tiene la cualidad de traer a la superficie una porción imaginativa del artista que transforma los valores objetivos de las cosas en concepciones sorprendentes, y en ese estado la representación artística se convierte en juego que combina según el agrado subjetivo, sacrificando el asunto o la idea que se ha acordado necesariamente; así se llega fácilmente a hacer burla tanto de sí mismo como de todo lo que se pretende, alentando al lector o al espectador para que se deje seducir por la forma humorística.

También el humor puede ser insípido e insignificante, y el poeta caprichosamente hace burlas que se suceden sin continuidad ni enlace; logra combinaciones extravagantes calculadas para producir efecto. En la época de Hegel había diferencia entre las naciones con respecto a la aceptación del humor o a su rechazo; él lo catalogó en algunos casos, por ejemplo el francés, como la falsa sensibilidad que fatiga pronto, sobre todo si tratamos de penetrar con nuestras propias ideas en esas combinaciones casi indescifrables que se han ofrecido accidentalmente al espíritu del poeta; en Alemania, “en Juan Pablo, las agudezas, las burlas, chocan entre sí y se destruyen; es una explosión continua que deslumbra. Pero lo que ha de ser destruido debe antes haberse desarrollado y haber sido preparado. Por otra parte, el humorismo, cuando el poeta carece de fondo y no está inspirado por un

⁴¹ *Ibidem*, p.411.

conocimiento profundo de la realidad, cae en el sentimentalismo y en la falsa sensibilidad, de lo cual proporciona igualmente un ejemplo Juan Pablo”⁴².

Sin embargo, hay un verdadero humor que une la riqueza de imaginación con la profundidad del espíritu, motivándose en el objetivo único de llenar de verdad lo que parece puramente arbitrario; con estricto cuidado este tipo de humor muestra una idea sustancial y positiva; por esta razón, cargado de ingenio el poeta utiliza una manera sencilla y cándida, un aire fácil que engañe a la imaginación, una finura disfrazada de apariencia frívola en la que, precisamente, la más alta idea de la profundidad del pensamiento se abre camino en el rayo luminoso de la invención.

CONCLUSIÓN

En este estado crítico de desenvolvimiento del arte, según hemos dicho, se abandona un círculo determinado de ideas y de formas, y, no obstante, existe un nuevo culto en el que el artista posee verdaderamente su asunto en sí mismo: el de *la humanidad*. Aquí se expresan los sentimientos, las alegrías, los intereses, y se crea con libertad todos los asuntos que son dominio del hombre, puesto que su espíritu está inspirado por él mismo, contemplando la infinidad de sus sentimientos y de sus situaciones.

Naturalmente esta multitud de asuntos necesitan una manera moderna, actual, que no puede ser repetición de la de Homero o la de Dante, Ariosto o Shakespeare. En ellos sus maneras de hacer están agotadas y, en la modernidad lo actual tiene vida y frescura; incluso el artista puede utilizar el pasado y transportarlo al presente, reviviendo la verdad artística con la actualidad viva. En este desenvolvimiento de la naturaleza humana, con su desarrollo de múltiples elementos y formas, se muestra el vasto campo de las pasiones con lo cual finaliza la exploración de lo *ideal* y también de la expresión sensible de dicha idea; a partir de aquí Hegel propone una nueva manera de hacer arte, en la que los sentidos y la percepción no van a constituirse en herramientas propias de la creación artística; en cambio dice que la creación entra en un nuevo estado de cognición en el que el arte se convierte en filosofía.

“Podemos terminar aquí la consideración de las *formas particulares* que reviste el *ideal* en su desarrollo. Hemos hecho de estas formas el objeto de un estudio extenso a fin de dar a conocer las ideas que encierran y de donde se deduce igualmente el modo de representación artística; porque la *idea* es lo que en el arte, como en toda obra humana, constituye el elemento esencial. El arte, en virtud de su naturaleza, no tiene otro destino que el de manifestar, bajo una forma sensible y adecuada, la idea que constituye el fondo de las cosas; y la FILOSOFÍA DEL ARTE, por consiguiente, tiene como principal objetivo aprehender, por el pensamiento abstracto, esta idea y su manifestación bajo la forma de lo bello en la historia de la humanidad”⁴³.

⁴² *Ibidem*, p.413.

⁴³ *Ibidem*, p.420.

Figura 3.

Esta miniatura medieval reproduce la figura de un caballero cruzado y la de su caballo. Ambos están arrodillados en actitud piadosa. El nombre de "cruzado" provino de la costumbre de adornarse el vestido con una o varias cruces, símbolo del voto que habían llevado a cabo, y que consistía en dedicar su vida a la recuperación, para la Cristiandad, de los Santos Lugares en poder de los musulmanes.



CAPÍTULO V

*EL DOGMA DEL
PECADO ORIGINAL Y
LA PROBLEMÁTICA
RELIGIOSA*

DISCUSIONES FUNDAMENTALES DE LA ESTÉTICA EN LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN

El interés de este capítulo se centra en el concepto de evolución del espíritu que propone Hegel a través de la determinación de la razón, y en definir el arte como un modo de emancipación y de liberación de las sujeciones dogmáticas de la fe; las condiciones teleológicas del arte se transformaron en el siglo XVIII en Europa y dieron prioridad a la subjetividad y expresividad artísticas. Podemos decir que esta transformación en la manera de argumentar los artistas trajeron consecuencias estéticas, sobre todo en la importancia que adquirió la exploración del sentimiento por encima del concepto y de la razón; sin embargo, con respecto a la doctrina cristiana, no hubo una transformación necesaria en cuanto a los criterios de verdad revelada al mundo occidental.

El final del arte romántico coincide con la presencia emergente del pensamiento personal del artista. Según hemos conceptualizado anteriormente, en las épocas del arte primitivo el espíritu no era libre porque estaba sumido en las divinidades naturales y, posteriormente con respecto al arte clásico, señalamos un desprendimiento de la representación zoomórfica con su negativa a adorar de manera caprichosa y supersticiosa a los animales.

“En el arte clásico, la imaginación representaba los dioses griegos como seres individuales, fuerzas libres y anímicas, pero mucho más esencialmente unidas a la forma humana. Por vez primera, el arte romántico sumergió el espíritu en las profundidades de su naturaleza íntima. Frente al espíritu, la carne, la materia y el mundo, fueron consideradas como pura nada; y, sin embargo, supieron reconquistar hasta un cierto grado su importancia y su realidad”⁴⁴.

Las diferentes maneras de explicar el universo han cautivado la imaginación en las religiones, y tales ideas fructificaron también en el arte religioso, entendido como continuidad de la racionalidad de una fe viva. En él, el artista encuentra una verdad que hace parte de lo más íntimo de su ser, a la vez que le revela la manera sensible de representación de lo absoluto y la esencia de las cosas. La época de creencia plena no exigió del artista una personalidad piadosa, pues a través de la historia rara vez se encontró en alguna época una gran devoción en los artistas. Sin

⁴⁴ Hegel, G.W.F., *Ibíd*, Obra citada, p. 414. Con respecto al concepto de *nada* o de *nihilidad*, Keiji Nishitani nos refiere la duda de Kierkegaard, acerca de la toma de posición entre la religión y la nada. Sabido es que Hegel toma partido por la *dialéctica* en oposición a la fe y, para él, los tormentos y los horrores de la existencia vinculados al pecado no existen, lo que significa que sólo debe buscarse la verdad en la razón y no en la Escritura; esto es lo que Kierkegaard señalaría como que la serpiente ha engañado al hombre. Escuchemos a Nishitani: “Kierkegaard, como sabemos, buscaba resolver la misma confrontación en la dirección de la fe. En su caso, el existencialismo – o el énfasis en la subjetividad – consistía en situar al hombre en el momento de decisión en que debe escoger entre estas dos opciones: o considerar su existencia fundamentada en la salvación divina y sostenida por ella, o sufrir la desesperación del 'malestar hacia la muerte' que no admite la salvación y, por tanto, caer en una existencia inauténtica. En este último caso, nos engañamos al suponer que la existencia real es la del yo que desea ser él mismo, sin fundamentarse en Dios, y de ahí que surja la nihilidad del fundamento de su propia existencia que, a su debido tiempo, la conduce a la condenación eterna”. Cfr. Nishitani, Keiji, LA RELIGIÓN Y LA NADA, Ed. Ciruela, Madrid, 1.999, p. 96.

embargo, en su interioridad la personalidad se absorbe enteramente en el objeto que representa y la obra de arte adquiere un paso firme y seguro, conservando toda su fuerza de concentración e intensidad.

Para realzar la idea de evolución del espíritu enfocaremos el siglo XVIII en Europa, llamado siglo de las luces o de la Ilustración; en él encontramos un despertar de los movimientos artísticos y estéticos unidos a una reforma de la conciencia religiosa. La herencia del Renacimiento y de la época cartesiana deviene del neoplatonismo en que estaba sumida la filosofía medieval⁴⁵. Por su parte, en el siglo XVIII la filosofía y la teología se emancipan del mecanicismo atomista de Descartes para, así, sin alejarse de la verdad creadora de Dios, poder adoptar otras formas de reflexión acerca de los estados de la fe y de la inmanencia del hombre. El arte y la estética se unen a este gran movimiento del espíritu, y en el estado de creatividad del sujeto logran nuevos temas mundanos relativos a los intereses individuales. “Cada miembro, unido al todo, conserva allí su independencia, y por tal razón puede él mismo representar la totalidad de las formas sucesivas artísticas. Este mundo real del arte es el *sistema de las artes particulares*”⁴⁶.

Al fin de su desarrollo, según Hegel, el arte ha decaído por las condiciones históricas en que se desenvuelve; la conclusión del arte es necesaria porque éste ha agotado todas las fases y creencias de la humanidad. Su conclusión da relevo a la conveniencia de cada cual, la libertad guía al espíritu independientemente de que las creencias sobre el principio eterno y divino se hayan manifestado a la conciencia y a los sentidos. El libre cultivo de la inteligencia evita toda creencia restringida y no existe una condición que se imponga a la exposición y al modo de representar.

Hasta el momento hemos estudiado la *idea general de lo bello*, catalogada dentro de un objeto de estudio de la ciencia llamada *Estética*. También construimos el sistema de progresión que va desde lo simbólico hasta lo clásico, y de ahí a lo romántico; cada uno de estos ciclos muestra su propio desarrollo en cuanto que florece, se perfecciona y degenera. Debido a que las obras de arte son obras del espíritu y no son inmediatamente perfectas, obedecen al sistema que va del nacimiento a su muerte. La metáfora que caracteriza el nacimiento de un ciclo la denominaremos estilo SEVERO; su continuación será el IDEAL y la decadencia lo llamaremos GRACIOSO.

Así, el ciclo romántico que compone la estética cristiana posee su estilo *severo* en la primera etapa religiosa; el *ideal* abarca el Renacimiento y gran parte del siglo de la Ilustración; y el *gracioso* culmina con el siglo XIX. En el siglo XVIII los problemas estéticos buscan un desarrollo razonable frente al sentido clásico de libertad; y en

⁴⁵ «Se ha dicho a menudo que una de las principales diferencias entre la Edad Media y el Renacimiento residía en el hecho de que la cultura medieval apelaba al aristotelismo para conocer los secretos del mundo terrestre y al cristianismo para todo lo referente a los problemas del alma, mientras que el Renacimiento resolvió las relaciones entre el hombre y Dios, y justificó el comportamiento humano gracias al platonismo en detrimento de la religión, y recurrió a la naciente ciencia, justificada por la confianza que el neoplatonismo tenía en la capacidad del hombre para solventar problemas estrictamente materiales o terrestres». Cfr. Pedro Azara, Introducción y Notas del libro MARSILIO FICINO, SOBRE EL FUROR DIVINO Y OTROS TEXTOS, Ed. Anthropos, Barcelona, 1993, p. XII.

⁴⁶ Hegel, G.W.F. *Ibidem*, p. 424.

cuanto a la política, el estado griego fundamenta la teoría del derecho y el concepto auténtico de ley. No es extraño, entonces, que ante lo establecido se sienta la necesidad de rebelarse. También la historiografía alcanza una mayor libertad en los procesos de interpretación de la historia; al observar el objeto de estudio no pretende acomodarse a un riguroso patrón de medida, pues considera que toda situación humana tiene su valor propio.

Escuchemos un ejemplo de ello: “Es locura – dice Herder refiriéndose a Egipto – destacar una sola virtud egipcia del país, de la época y de la edad juvenil del espíritu humano y tratar de medirla con el patrón de otra época. El griego pudo equivocarse mucho respecto a los egipcios y los países de oriente pudieron odiarlo, pero se me figura que la primera idea tiene que ser la de colocarlo en su propio lugar, pues de lo contrario veremos desde Europa el rostro más desfigurado”⁴⁷.

Esta filosofía es importante para nuestro estudio de la estética romántica porque nos muestra los logros intelectuales que la precedieron, al igual que fortalece el conocimiento de las formas antiguas del arte cristiano que contribuyeron al avance de las sociedades mediante la evolución de la visión; así, por ejemplo, las revoluciones estilísticas de la pintura, en el caso particular de este siglo el estilo pastoril que está unido al desarrollo de la perspectiva en relación con los descubrimientos de la óptica y la teoría del color. Se le concede a la filosofía de la ilustración, que era considerada la ciencia de esa época, la concreción de la imagen científico-natural del mundo⁴⁸.

La Ilustración comenzó en Inglaterra y en Francia destrozando, como ya hemos dicho, la forma del conocimiento filosófico y el sistema metafísico heredado. Para esta filosofía no existe el sentido sistemático al estilo de Descartes, de Spinoza, de Bacon y Hobbes, y nos trasladamos a los conceptos de Leibniz, de Malebranche, de Locke, de Newton, Hume y Voltaire, entre otros. El propósito fundamental consistió en no partir de axiomas determinados cuyas consecuencias deductivas se colocaban por encima del conocimiento natural, político, jurídico, etc. En otras palabras, el pensamiento no es abstracto con relación a los contenidos de estas ciencias y de los principios que las motivan para reflexionar sobre las necesidades del hombre.

Por lo tanto, no es cierto que sea mera “filosofía reflexiva” como Hegel la enjuició desde el punto de vista del pensamiento puro en su Historia de la Filosofía, aunque en su tratado de metafísica *La Fenomenología del Espíritu* traza un cuadro más rico y profundo de la época ilustrada. Muchos pensadores muestran esta filosofía como una mescolanza ecléctica de los motivos intelectuales más heterogéneos y, sin embargo, veremos que en ella existen unos cuantos pensamientos capitales que nos la presentan como un bloque firmemente articulado. Y ahí comenzaremos

⁴⁷ Cita de Ernst Cassirer en su libro FILOSOFÍA DE LA ILUSTRACIÓN, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997, 3ª Edición. p, 258.

⁴⁸ En la juventud de Constable el estilo pastoril era más digno del color en comparación con el estilo heroico que utilizaba tonos sublimes y afectados para representar las escenas. Por un lado, esta época coincidió con la revolución francesa que lanzó un desafío a la antigua jerarquía de valores; por el otro, como pintor apeló a la ciencia, para justificar sus experimentos. Al escoger su estilo pensó que el paisaje habría que elevarlo un poco más, con algún efecto emocionante y extraordinario, pero probable.

nuestra exposición histórica. “El siglo que ha contemplado y venerado en la razón y en la ciencia ‘la suprema fuerza del hombre’, ni puede ni debe estar pasado y perdido para nosotros; debemos encontrar un camino, no sólo para contemplarlo tal como fue, sino también para liberar las fuerzas radicales que le dieron su forma”⁴⁹. Las ideas de Leibniz influyen en este momento en Francia, aunque no precisamente en la estética y en la teoría del arte que siguen constreñidas a la teoría clásica del siglo XVII, sino en la ciencia natural descriptiva y en la filosofía natural. Leibniz maneja la idea de la evolución y por eso ya no se puede hablar de la constancia de las especies. Voltaire ironiza sobre estas ideas y le achaca que en su ciencia natural sus conceptos entorpecen el avance de la filosofía.

Sin embargo, para entender la estructura espiritual del siglo XVII, Voltaire reconoce la significación universal de la obra de Leibniz; y la generación siguiente (D’Alambert) admira el genio filosófico y matemático de Leibniz, aunque niegue los principios de su metafísica. También lo alaba Diderot en la ENCICLOPEDIA y junto con Fontenelle dice que “Alemania ha ganado tanto honor con este sólo espíritu como Grecia con Platón, Aristóteles y Arquímedes juntos”⁵⁰.

LA IDEA DE LA RELIGIÓN

Se pensará que la crítica y escepticismo frente a la religión es la característica fundamental de esta época; sin embargo, en la Ilustración alemana e inglesa no hay una verificación de este hecho. Voltaire no se cansa de repetir que su lucha es contra la superstición y no contra la fe; contra la iglesia y no contra la religión. La generación posterior de la Enciclopedia sí ataca la religión y le achaca la incapacidad de fundar una auténtica moral y una política real, pues argumenta que no es debido educar a los hombres bajo el temor de un tirano invisible porque los hace cobardes frente a los déspotas de la tierra. Se desprestigia el deísmo colocando a la naturaleza y sus leyes como las fuerzas que rigen el destino de los hombres⁵¹.

No podemos catalogar la era de la Ilustración como un siglo irreligioso y lo que sí podemos evidenciar es la existencia de un nuevo ideal de fe. Goethe señala que la pelea entre escepticismo y fe constituye el único tema de la historia universal y humana; y añade que todas las épocas en que domina la fe son espléndidas, a diferencia de las marcadas por la incredulidad en las que se intensifican un conocimiento de lo estéril.

El siglo de las luces tiene un profundo sentimiento de auténtica creación y una confianza absoluta en la renovación del mundo; también en este momento se busca un nuevo sentido de la fe, lo que significa que la problemática espiritual de esta época se halla fundida en una *problemática religiosa* y constituye su acicate más enérgico y constante. Las nuevas respuestas frente al conocimiento y la moral

⁴⁹ Cassirer, Ernst, *Ibíd*, Obra citada, p. 15.

⁵⁰ Cassirer, Ernst, *Ibíd*em, p. 52.

⁵¹ El deísmo es la teoría teológica que acepta libremente la voluntad de Dios; añora una paz religiosa en donde podremos descubrir la verdad y la esencia de Dios. Según Bayle, no se puede justificar un crimen cuando va contra los más seguros postulados morales, y por eso Dios no debe ser el autor de las religiones positivas que llevan en sí semilla de las guerras, las matanzas y las injusticias. Por eso en Alemania el deísmo tuvo una gran fuerza de penetración.

encuentran cabida en la religión, y la filosofía ilustrada alemana se empeña en la fundación trascendental de la religión.

Su objetivo es proveer una libertad de fe y de conciencia que no se debe confundir con la tolerancia negativa, sino con una nueva fuerza religiosa positiva; para lograrlo se invierte el sentir religioso para cambiar de un *PATHOS* religioso a un *ETHOS* religioso. Es decir, no se padece en lo religioso y, por el contrario, se enseña que todo cambio está en las mismas fuerzas del hombre; esta es la razón por la cual se ha señalado a la ilustración como la época de puro intelectualismo, porque se aferra a la primacía de lo intelectual o de lo puramente teórico; pero lo que se trata de realizar es asentar la religión dentro de los límites de la razón.

Debido a que el problema de la historia aplicada al ámbito de lo religioso surge por primera vez en la filosofía "ilustrada", se vuelve urgente el conocimiento crítico de la Biblia; dicha teoría aplicada se consideró un envenenamiento de la teología por el nuevo sentido que habría de tomar. Los antecedentes de ese enturbiamiento quedaron fundados en el siglo anterior. Desde Descartes la relación de la religión con la historia encuentra un medio propicio cuando la religión se desprende del pensamiento metafísico y teológico y se crea un nuevo patrón que reúne espíritu racional e historia. Se aborda la religión desde un punto de vista cognoscitivo y se le da a la razón la importancia de representar la certeza del ser del espíritu.

Fue Spinoza el primero que comprendió el concepto de historicidad en la Biblia y fundamentó su metafísica y su lógica en una visión histórica: él ve en la Biblia la explicación de lo que está escrito por la ciencia. Esta nueva inmersión de la razón en la teología se hizo con el ánimo de evitar el atascamiento metafísico en que las formas del espíritu quedaban sacrificadas a la omnipotencia de la suprema causa divina.

La filosofía de la ilustración propone el principio puro de la inmanencia: tanto el espíritu como la naturaleza tienen que ser concebidos por sus propias leyes y principios, que son accesibles y se pueden aclarar sistemáticamente; sin embargo, ve en el concepto de Spinoza una tendencia esencialmente negativa.

La disputa teológica se centra en el ataque a las hipótesis puramente matemáticas de una nueva cosmología, y pone en duda que el enjuiciamiento histórico penetre en el núcleo del sistema teológico. Después de todo, la religión no se puede comparar con la historia, mientras que ésta sí se puede homologar a la ciencia y a la biología. Por eso el mundo de lo histórico se fundamentó conceptualmente.

Grosso Modo podemos decir que el fundamento moral de esta certeza religiosa está contenido en la siguiente frase: no hay que dejarse asombrar por los meros signos sensibles de las representaciones y conceptos religiosos, sino que es necesario hallar en ellos un contenido suprasensible. Esta interpretación entraña dos aspectos: por un lado, enfoca el valor y la decisión que el hombre encuentra en su propia inteligencia para superar la culpable incapacidad de servirse por sí mismo sin la tutela de otro. Por el otro, es una interpretación teológica arbitraria pues le otorga una causa antropológica a la sabiduría bíblica.

Ya en el siglo XVI Erasmo de Rotterdam había discutido las soluciones armónicas a este conflicto; aunque simpatizó con la primera posición crítica de Lutero negó a éste su respaldo cuando la Reforma se convirtió en cisma y revolución. El concepto erasmiano del cristianismo se basa en la conciencia íntima de la fe religiosa, y la

considera libre de fórmulas externas. Las nuevas vertientes de la historia se caracterizaron por interpretar la Escritura con los métodos de la investigación empírica que no ejercieron influencia directa en el siglo XVIII. Erasmo avanza apoyado en el gran modelo del humanismo, y en la Ilustración el deísmo recobra el gran interés de restaurar la doctrina cristiana pura, limpiando el texto de todas las interpretaciones conceptuales.

LA ESTÉTICA

El esfuerzo que hemos notado en el desplazamiento de la religión con respecto a los aspectos lógicos de la Escritura lo notamos también en la estética, cuando quiere desembarazarse de la conceptualización que fundamenta el arte del siglo XVIII, y no es que se proponga esta meta desde un principio, o que haya concebido un camino concreto con hipótesis claras, sino que el enfoque psicológico, el lógico y el ético obligaron cada uno a la estética a clarificar una nueva forma.

Esta situación se agudizó por las normas rígidas en que estaba sumido el arte clásico de los siglos anteriores, y su problematización filosófica tiene un paralelo en la matemática en el tránsito de Descartes a Newton, cuando la ciencia quiso liberarse de la prepotencia absoluta de la deducción. La naturaleza sigue siendo el gran modelo a seguir por los artistas y, desde la psicología, se le da al estudio del gusto gran importancia en el cual ella funda la belleza, mientras la estética también glorifica el gusto sin dejar que él determine el juicio del sujeto.

Es lógico que al rechazar la normatividad estética el gusto adquiriera importancia; mas, no por eso, la estética queda entregada a la casualidad y a la arbitrariedad. Por eso es que la estética como ciencia se dedica a descubrir una legalidad específica de la conciencia estética. En otras palabras, se trata de fundamentar racionalmente el juicio estético, aunque no se quiera otorgarle al gusto un valor universal como le puede suceder a una conclusión lógica o matemática. Al entrar en juego otras fuerzas, el pensamiento estético cobra valor y encanto, no por su exactitud y nitidez, sino por lo huidizo que de él se escapa.

En el espíritu de delicadeza que propone Bouhours no se fija una estabilización de conceptos, como sucede con el pensamiento matemático. No se teme que se señale este ideal de *la inexactitud* como algo no verdadero, pues así sucedía en el clasicismo riguroso, ahora esta indeterminación se reclama y cultiva. Es como la captación del proceso de pensar antes que lo pensado hasta el fin.

Dubos sistematiza el pensamiento de Bouhours dándole importancia a la imaginación y al sentimiento, y por eso se le llama la primera estética del sentimentalismo. Aunque él no concibe una inmersión del yo en sí mismo, es cierto que analiza la impresión estética como la acción que ejerce la obra en el espectador, y por eso es que el yo y el objeto se encuentran en igualdad de condiciones. De esta relación Dubos define la *introspección* como el principio peculiar de lo estético; piensa que es el verdadero origen de todo conocimiento seguro, frente a los demás métodos puramente lógicos; rechaza que la naturaleza de lo estético sea conocida solamente por conceptos, y la impresión no puede ser sustituida por la deducción.

Tampoco se espera en estas nuevas maneras de pensar que el artista busque la originalidad por sí misma y a cualquier precio, puesto que no se enseña que el pensamiento nuevo es el que nunca fue pensado; no se considera el *progreso* como

una evolución del arte, sino que para cada etapa de la historia del arte existe la perfección artística o culminación de contenido en el tiempo.

En la estética anterior hay una analogía entre la problemática científica y la artística y ambas consideran que repercuten sobre el lenguaje, puesto que crean y emplean símbolos; los símbolos científicos son considerados superiores a las palabras porque buscan una expresión completa e inequívoca. Sin embargo, esta estética falla porque confunde la verdad con la verosimilitud; el empirismo se toma el ambiente artístico y la pintura cae en puras apariencias que no pueden producir verdaderas creaciones artísticas. En virtud de los nuevos descubrimientos se disuelven las formas artísticas en los valores científicos y filosóficos y se exige un nuevo arte que tiene que ver con un sentir social nuevo, como Dubos lo expresa en sus *Reflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture*.

También David Hume enfrenta el sentimiento contra la razón puesto que piensa que la razón ha usurpado el puesto que tenía el sentimiento; le da prioridad a la sensibilidad como punto de partida de la representación (la pura impresión), y en cuanto al dominio del conocimiento le da importancia a la imaginación, por lo que la estética entra en una fundamentación diferente. La imaginación se vuelve fuerza fundamental del alma y Hume piensa que a ella se deben someter todas las demás fuerzas; hay que leer su obra *Of the Standard of Taste*, en donde trata la filosofía de lo *bello* y renuncia a normas universales necesarias, independiente de cualquier época.

Problemas como el del alma humana, el del conocimiento de la naturaleza o el de la filosofía moral se vuelven circunstancias filosóficas que adquieren una nueva forma autónoma en la estética; y desde el punto de vista de la evolución histórica es la génesis de una conciencia filosófica del arte para estos problemas.

Esto es lo que se llama la prehistoria de la estética sistemática, que cuando concluye unos siglos después produce una nueva forma de la producción artística. De aquí nace la filosofía de Kant y la poesía de Goethe, y si existe una relación entre los dos es porque ambos tienen esta conexión histórica. “Se ha considerado siempre como uno de los rasgos más admirables de la historia espiritual alemana el que fuera posible semejante armonía preestablecida. Windelband ha dicho de la CRÍTICA DEL JUICIO de Kant que en ella se ha construido en cierto modo, *a priori* el concepto de la poesía goethiana; que lo que en esta se nos ofrece como realización, en aquel se funda y reclama por la pura necesidad del pensar filosófico”⁵².

De manera que filosofía y creación artística, en íntima relación con los estudios críticos de la teología, van cogidas de la mano en un entreveramiento dinámico en este siglo, siendo su mayor logro reunir lo crítico y lo creador transfundiéndolos uno en otro.

⁵² *Ibidem*, p. 307.

CONCLUSIÓN

El siglo XVIII no ha sido específicamente ahistórico, según lo ha propagado la teoría del romanticismo que se propuso luchar contra la filosofía de las luces. Sin embargo, ese invento fue inoculado por la misma ilustración; fue ella quien iluminó al Romanticismo para conquistar sus posiciones, que utilizan métodos opuestos, aunque su unión es evidente cuando se hacen la misma pregunta filosófica, y es si acaso la historia sirve para conocer la naturaleza (el conocimiento natural).

El Romanticismo conoce mejor el pasado antiguo que el inmediato y más bien polemiza con el siglo XVIII caricaturizándolo; se necesitó que pasara el Romanticismo para lograr un equilibrio conveniente. Dilthey lo entendió cuando rindió amplia justicia a la época de la ilustración al señalar un sentido histórico del siglo XVIII, comparándolo con una fuerza que actúa en todos los sentidos. Y esta fuerza comienza desde la problemática religiosa y teológica para adentrarse en todos los dominios del espíritu, manifestándose en ellos con impulso vivo.

Al principio del siglo XVIII la naturaleza y la historia son una unidad y sus problemas se enfocan desde la ciencia con los mismos recursos intelectuales; es un método aplicado que trata de reclamar un principio inmanente para ambas instancias. Pero el conflicto de este método es evidente cuando se trata del estudio bíblico: por un lado, la ciencia no reconoce nada sobrenatural o suprahistórico y, sin embargo, para este siglo el conocimiento de Dios, de la religiosidad y de la teología son importantes como cúmulos de la fe; por el otro, los críticos neólogos, como así se llaman los que hacen esta comprensión conceptual de la Escritura, se apartan de la interpretación dogmática de la Biblia o de la ortodoxia de siglos anteriores.

Por eso hubo que conquistarse el mundo de lo histórico para fundamentarlo conceptualmente, y esto fue un trabajo largo y penoso. Leibniz había hecho una clara separación entre la esfera de lo necesario eterno y la esfera de lo puramente accidental y temporal. Lessing, que siguió sus enseñanzas, hace penetrar la religión en ambas esferas con el interés de lograr una salvación de la religión; al fundamentar la existencia de dios en lo suprasensible y en lo humano muestra que Dios no es un ser escondido, situado más allá del tiempo. A su vez, al posibilitar que la metafísica tenga su validez en el mundo real, la religión recibe su fuerza por su propio devenir, cuya finalidad es Dios.

“El problema de la historia se le hace patente a la filosofía ‘ilustrada’, por primera vez, en el ámbito de los fenómenos religiosos, y en él es donde ha mostrado su urgencia. Pero no podía continuar en ese comienzo y, así, partió hacia nuevas consecuencias y exigencias que son las que, por último, le han abierto todo el horizonte del mundo histórico”⁵³.

⁵³ *Ibidem*, p.221.

Figura 4.

La Figura del Pantocrátor (Creador de todo), tan repetida en la decoración románica, se ve aquí en una pintura del ábside de San Clemente de Tahull (Lérida, España) en la posición convencional: la mano derecha en actitud de bendecir, la izquierda apoyándose en un libro en el que se lee, en latín «Yo soy la luz del Mundo», y enmarcado en la mandorla.



CAPÍTULO VI

*BREVE REFLEXIÓN
SOBRE EL
ROMANTICISMO
ALEMÁN
Y EL DE EUROPA
OCCIDENTAL*

LA ENERGÍA SENTIMENTAL DEL EXPRESIONISMO Y SU RELACIÓN CON LA ESPERANZA SAGRADA DE LA ESTÉTICA RELIGIOSA CRISTIANA

El estudio del desarrollo artístico de la pintura y la escultura lo hemos referido exclusivamente al concepto de *evolución del espíritu* propuesto por Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* y también en sus tratados sobre *Filosofía de la Religión* y de la *Estética*; hemos concertado desde el comienzo de este ensayo que su determinismo histórico con relación al concepto de evolución de la belleza no es aceptable desde el punto de vista de la teoría de la muerte del arte, pues su hipótesis del final de los descubrimientos de la visión niega el avance de las artes plásticas a través de los problemas trazados por la percepción.

El arte, como él lo plantea, ha de convertirse en filosofía a partir de la época de la Ilustración, y este punto de vista ha sido aceptado por la crítica del arte y la estética científica del siglo XX. La hipotética muerte de la belleza no sólo se refiere a la de los estilos clásico y romántico, sino a la belleza que produce una esperanza, concepto moral y metafísico al que había estado unido el arte desde el nacimiento de la religión cristiana.

Nuestro interés se centrará en este capítulo en mostrar el enigma que ha significado para la historia del arte el problema estético del expresionismo y su relación con el siglo XX; por un lado, trataremos de desvirtuar la idea romántica que se ha tenido del expresionismo alemán como un arte decadente del nihilismo y la desesperanza, una contradicción en sí misma con respecto a la valoración del arte como exaltación de la religión o como órgano de visión intelectual. Por el otro, rechazaremos la situación desgarrada e independiente del movimiento romántico, sin repetición en los demás siglos, al que se ha querido vincular el expresionismo alemán.

El romanticismo es el producto de los triunfos y las derrotas de una revolución francesa que enalteció, tanto como avergonzó a la intelectualidad europea; a la vez, mientras el conflicto moral y humano ha sido frecuente en la historia, éste se convierte en la forma esencial de la conciencia y el pensamiento. No vamos a relatar en el breve excursus del romanticismo alemán la historia de la literatura y el arte de esta época que, a su debido tiempo, los lectores encontrarán con suficiencia intelectual en los tratados sobre el tema. Podemos decir que el pintor de la era del Romanticismo tiene por experiencia la desilusión que se había apoderado de los hombres de la era romántica, y se aleja decididamente de las posibilidades religiosas que daban un sentido pictórico a la figuración.

En la medida en que en este capítulo logremos reevaluar el concepto que se ha tenido tradicionalmente acerca del expresionismo germánico como un resultado emocional del romanticismo alemán, en ese sentido encontraremos cauce a esa vertiente del carácter sagrado de la pintura y la escultura referida al movimiento expresionista; sin embargo, no vamos a caer en la tentación de condicionar el elemento pictórico y el sentimiento religioso como la hipótesis de una función figurativa que estaría simplemente santificada por la fe.

La tesis que desarrollaremos en este aparte afirma que la energía sentimental del expresionismo del siglo XX tiene íntima relación con la esperanza sagrada de la estética religiosa cristiana, que lo antecedió casi durante dos mil años; la pretensión de belleza implícita en ambas estéticas tiende al principio romántico liberador del arte, utilizando la categoría de lo cómico en un sentido no inmediatamente teológico. El romanticismo ha significado en la historia de la pintura occidental la inflamación de la estética clásica, pues desde la época de la estética del cristianismo el ser romántico se ha impulsado hacia la edad mayor del espíritu, dando giros alrededor de las fuerzas miméticas del clasicismo, acentuando fuertemente el principio racionalista de construcción de la obra de arte en el siglo XX, y trayendo como consecuencia algunos movimientos artísticos que pugnaron por la forma vacía de contenido humano en la estética de la pintura.

La divergencia no trivializable entre lo constructivo y lo mimético ha creado el arte abstracto, también producto de una posición romántica, cuyo concepto de voluntad artística absoluta muestra una dificultad en la paradoja con respecto a la insuficiencia del clasicismo, y es que “no hay arte que no contenga en sí, en forma de negación, aquello contra lo cual choca”⁵⁴.

Tal vez, por esta razón, la pintura figurativa siga siendo la piedra en el zapato del conceptualismo artístico que la quiere destruir, máxime cuando las posturas irracionalistas de la filosofía encuentran un caldo de cultivo en algunas propuestas teóricas del arte abstracto, generando escapismos místicos o, incluso, sometiendo al arte a la cura de una racionalidad absolutizada en donde no sabemos, a ciencia cierta, si lo que estamos viviendo es un auténtico arte de vanguardia o verdaderas retaguardias⁵⁵.

En esta desconfianza, en este principio de construcción, en esta insuficiencia se ha impulsado el pecado original del espíritu estético que consiste en convertir en parodia el producto artístico, tanto más que en estupidez, resultado del proceso de racionalización en que se ha convertido la praxis social. “Pero esta estupidez es también una parte del proceso a la racionalidad; al convertirse ésta en la praxis social, en objetivo de sí misma, se hace irracional y errónea, toma los medios como fines. Lo estúpido del arte ejercido mejor por los que carecen de inspiración que por los que ingenuamente viven en él, y la locura de una racionalidad absolutizada se acusa mutuamente”⁵⁶.

⁵⁴ Adorno, Theodor, W., *TEORÍA ESTÉTICA*, Ed. Orbis, Barcelona, 1983, p. 160.

⁵⁵ “El futurismo en el arte fue el primero en percibir lúcidamente que se imponía un modo de vida completamente distinto por la industria, la máquina y la velocidad, patrimonio del siglo XX, y que el alejamiento de las apariencias `naturales`, hasta entonces respetadas y cultivadas, debía reforzarse con un *TEMPO* nuevo que tradujera la intensidad y la aceleración, la fuerza propulsora de las energías desmesuradas que entonces entraban en acción. Dentro de tal perspectiva, el juego plástico puramente teórico concebido por Mondrian y el grupo De Stijl aparece como un contrasentido y un razonamiento arbitrario situado al margen de las fatalidades ignoradas de la historia. Este arte, innovador en la medida en que era no figurativo, no puede aparecer más que como manifestación última, sistematizada y ya periclitada, de un mundo en vías de desaparición”. Cfr. Huyghe, René, *EL ARTE Y EL MUNDO MODERNO*, Tomo II, Ed. Planeta, Barcelona, 1971, p. 202.

⁵⁶ Adorno, Theodor, W., *Ibíd*, Obra citada, p. 160.

Hegel nos dice que el principio del yo en Fichte propone la ironía en el arte como el principio superior de la estética, pues la aniquilación de lo bello por el narcisismo considera todo lo grande y verdadero del hombre como una pura nada.

“De donde resulta que el bien y lo justo, la moral, el derecho, etc., nada tienen de serio; se destruyen y aniquilan por ellos mismos. Esta forma del arte, considerada exteriormente, se aproxima a lo cómico; pero se distingue esencialmente de él, en cuanto lo cómico no destruye sino lo que debe ser realmente nulo, una falsa apariencia, una contradicción, un capricho o una fantasía opuesta a una pasión fuerte, a una máxima verdadera y universalmente reconocida”⁵⁷.

La idea erigida ya de antaño que recoge el sentido expresivo del espíritu expresionista en unión con la naturaleza liberatoria de la estética cristiana se fundamenta, en primera instancia, en la voluntad de compartir el concepto de fealdad y comicidad que las caracterizan. Sin embargo, cuando se comparan algunas maneras expresivas de estos dos movimientos artísticos figurativos de la historia del arte, generalmente son estudiados como modelos antagónicos en el aspecto trascendental que cada uno pretende. Lo que se aduce, normalmente, con respecto a la diferencia de forma y de fondo es que al hablar del cristianismo nos referimos al amor como el ideal o forma de la manifestación esencial del ser humano; y al decir expresionismo ponemos en consideración el concepto de voluntad artística absoluta, un descreimiento de la verdad de Dios, un ateísmo pictórico en sí mismo.

Lo que lograremos ver, según lo dicho anteriormente, es que ambas estéticas se hermanan al ejercitar una fuerte pasión de emancipación que no se deja amilanar ante la aniquilación de lo *BELLO*, como ha sucedido en épocas históricas y como está sucediendo hoy en el arte actual. La destrucción del arte por la parodia del imperio romano; la ironía narcisista de Fichte y su estética transgresora, y el nihilismo de una buena parte del arte de vanguardia, al considerar en la estética de lo absoluto un proyecto civilizatorio unido a la desesperanza, ejemplifican dichos principios estéticos que tratan de acorralar el concepto de lo *BELLO*.

Para demostrar tal teoría comenzaremos estudiando la categoría de lo *FEO* de las formas sensibles del arte cristiano, en donde encontramos lo real con sus imperfecciones y defectos; e, incluso, los antecedentes expresionistas de la pintura figurativa se encuentran en la estética cristiana de los primeros siglos después de Cristo, tal como se ejercitaba en las catatumbas, o en el cuadro cristiano del Pantocrator en donde la hierática figura redentora mira fijamente y de manera fulminante, queriéndonos decir que no se debe confundir el modelo con el padre: se instauro el poder terrorífico de la máscara de Dios, una mirada ante cuya presencia amenazadora parece la vida estar en peligro.

Otro principio de la estética cristiana que la emparenta con el expresionismo es el carácter sagrado erótico de la mirada. Podemos decir que lo sagrado erótico del cristianismo es la representación del reino de Dios en la alabanza del mundo doméstico, en la pintura de objetos cotidianos, pues en la mirada sensualista la

⁵⁷ Hegel, G.W.F., *ESTÉTICA*, Tomo I, Prólogo y Traducción de Charles Bénard, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p. 116.

pintura realista nos muestra la sublimación a través del placer estético. No se trata, entonces, de representar la felicidad, sino de sublimar el dolor utilizando el arte, que fue una práctica constante en la estética cristiana.

En el expresionismo histórico del siglo XX tampoco vemos la felicidad expresada en la forma orgánica de sus personajes, pues los hombres lacerados, extrapolados, salidos de su margen inconsciente represivo se acercan a la rotura del espíritu y a una exaltación de la subjetividad; no es en la desesperanza y el nihilismo en donde el expresionismo y el cristianismo fincan sus mayores lides, sino en la esperanza sagrada de todo arte trascendente, el que cree en valores universales de la razón, el ideal moralista de una arte que considera la emancipación del espíritu y la del cuerpo: en el tratamiento de la evidencia corporal, al figurar la caída del hombre, el pintor cristiano se identifica con los objetos del horror y de la compasión; al elegir el cuerpo como motivo de sus cuadros, el pintor expresionista actúa sobre la sensación y registra las convulsiones del sistema nervioso, el instinto, el movimiento de un optimismo que no cree más que en la vida.

La postura expresionista en este ocaso de la historia se convierte en la razón vital de la pintura y enseña a cultivar la pintura figurativa hoy en día, ejercitando un ritmo recurrente que indique una manera natural de aproximarse a la historia profunda del ser. En la inflamación de la estética clásica se puede adoptar el carácter cómico del nerviosismo optimista, precisamente en la voluntad más profunda del individuo, en la de dar vida y la de hacer vivir.

Algunos de los temas tratados por los pintores expresionistas corresponden en su totalidad al principio liberador del carácter cómico: la sexualidad, los mitos, la caída del ser humano, la religiosidad y el tema del circo. En el tema erótico, el gozo alcanza una doble actitud aprobatoria de la vida: por un lado, expresa la pasión que está completamente metida en el cuerpo; por el otro, es la auténtica excitación que está íntimamente ligada a la muerte. Nos horrorizan nuestra animalidad y nuestra muerte y, sin embargo, esas dos pertenencias de la vida iluminan las categorías instintivas que buscan en la contradictoria psiquis las más genuinas, secretas y remotas verdades reprimidas.

El espíritu erótico tiene un cruce necesario con los cuadros de arte religioso. La religión estuvo unida al erotismo en la celebración de la vida diaria del ser humano llamado primitivo, mucho antes de la satanización de la religión cristiana. La esencia religiosa del erotismo la encontramos en el culto a Dionisos, el dios de la transgresión y de la fiesta, del éxtasis y la locura; aunque en su comienzo celebró la preocupación agraria vinculada a la vida y al campo, luego degeneró en excesos dionisiacos, lo que le confirió un principio de oposición religiosa y, a la vez, le impuso un valor a lo que trataba de evitar ⁵⁸.

⁵⁸ “Queriendo dar al erotismo religioso una imagen contundente, he llegado a consideraciones extremadamente complejas. La cuestión de las relaciones entre el erotismo y las religiones es grave en la medida en que las religiones vivas de nuestros días, en su mayoría, tienden a negarlas o excluirlas. Resulta trivial afirmar que la religión condena al erotismo, ya que, esencialmente y en sus orígenes, este estaba asociado a la vida religiosa. El erotismo individualizado de las civilizaciones modernas, en razón de su carácter individual, carece de cualquier vínculo que lo una a la religión, a no ser la condena final que se opone al sentido religioso de la promiscuidad del erotismo”. Cfr. Bataille, Goerges, LAS LÁGRIMAS DE EROS, Ed. Tusquets, 2ª edición, Barcelona, 2000, p.91.

La voluptuosidad de lo cómico es a la pasión lo que la sexualidad es a la cultura. En esta exacta animalidad, en lo que tanto nos causa terror porque está llena de sexualidad, el erotismo no permite que podamos ser reducidos a cosas. Más bien la excesiva *HUMANIDAD* en la historia y en virtud del trabajo hemos encontrado una gran tendencia a convertirnos en cosas, a expensas de la plenitud instintiva.

Es también mediante la muerte, en el tema la Caída, en donde el gesto liberador critica el deseo de matar, y los puñales se reflejan metafóricamente en la pintura, unas veces en los mitos y otras en la forma indefinible del tiempo, cuando al aparecer como condición del ser y la pintura, funge de imponderable fuerza que juzga y decide su continuidad en el espacio. También están presentes al representar la Caída del ser humano dentro del contexto explícito que refiere la pérdida que se da en la aciaga muerte, cuando se produce en los caminos de la traición y la degradación.

Un último tema que surge por excelencia en la pintura expresionista se nutre de la experiencia del circo, y en esa mundología asume la tradición del rescate de la voluptuosidad en las escenas circenses de la historia romántica de la pintura. Sabemos, según documentos de la estética de Platón, que la teoría clásica cuestionaba la libertad no sólo de los trágicos, sino también de los cómicos, pues el idealismo restringía la extroversión de los gestos que imitaran maneras vulgares, a los locos y sobre todo, a los animales. Al tratar el asunto de lo risible en la unión del payaso con el chimpancé, nos acercamos palmariamente a la semejanza humana de los monos; en su dislocada constelación animal – loco- payaso muestra el género humano como algo que no ha podido eliminar completamente su naturaleza animal, y esto, como lo hemos visto, es el sentido positivo de nuestra fortaleza instintiva.

Al quedar cifrado el estilo expresionista como beneficiario de la forma y el contenido de la estética cristiana se opta por contradecir la teoría que considera dicho estilo entre las posiciones vanguardistas de principios del siglo XX. Hemos logrado diferenciar el carácter emancipador de la conciencia objetiva con respecto de la categoría alegórica religiosa, que utilizó la semejanza formal con la realidad para mantener el mensaje de fe y religiosidad.

Este enfoque de la hipótesis le otorga al estilo exuberante la representación del hombre y su destino, y a la posición histórica expresionista una conquista de la realidad por el hombre y para el hombre. Todavía falta determinar las consecuencias estéticas de esta conclusión, sobre todo en la convergencia de lo ideológico y lo estético; Nicolai Hartmann, por ejemplo, analiza la introducción del dolor y del fracaso, del ser oprimido en el arte como una teodicea del dolor o sufrimiento; en otras palabras, estudia la relación directa entre el yo privado y la aceptación del sin sentido o del absurdo. Para esos efectos quedan aplazados de su solución estas voliciones, siempre y cuando el arte no esté cargado de vivencia moral.

Es evidente que para muchos autores el arte expresionista es consecuencia del nihilismo y la desesperación; sin embargo, por lo que queda escrito, es evidente la separación ideológica del movimiento expresionista con relación a los abstractos y semiabstractos. En oposición al principio romántico de la ironía subjetivista, la pintura expresionista propone otro principio romántico de la sublimación, que es el

verdadero complemento imaginativo de la estética sublime, tal como llama Hegel a la estética cristiana.

El psicoanálisis apoya esta idea de liberación contenido en todo arte, en el sentido de negación del principio de realidad y sublevación contra la imagen del padre; hoy en día el padre también significa el poder, hecho que es indiferente para los artistas que se suman al juego vacío o decorativo. El sentido subversivo del expresionismo está en su aporía: “Ningún pensamiento es verdadero si no está en contra de los intereses de quien lo sustenta, aun cuando esos intereses sean objetivos”⁵⁹.

DEFINICIÓN DE EXPRESIONISMO⁶⁰

“Expresionismo es un término equívoco que se aplica en general a los movimientos de principios de siglo en Centroeuropa, formados por grupos claramente diferenciados. El expresionismo es un movimiento realista que exige la participación del artista frente a la realidad y que se mueve en esferas que abarcan la literatura, la poesía, la estética, el teatro, la música etc. Curiosamente, en el campo artístico, junto con esa crítica a la realidad, subyace una tendencia al individualismo que hace que, en ocasiones, cobren más importancia los problemas humanos que los plásticos, aunque la realidad conjugue los dos... El ámbito geográfico del expresionismo se sitúa en Centroeuropa (Alemania y el Imperio austro-húngaro). Entre 1905 y 1933 podemos mencionar como relevantes los grupos y personas siguientes: en Alemania, los grupos Die Brücke (El Puente) y Der Blaue Reiter (El Jinete Azul) y Ernst Barlach; en Austria, Oskar Kokoschka y Egon Schiele”.

A continuación observaremos algunos importantes pintores y escultores del Expresionismo Germánico del siglo XX: Ernst Barlach, Otto Dix, Egon Schiele, Wilhelm Lehmbruck, Lovis Corinth, Max Beckmann, Arnold Schönberg, Emil Nolde, Franz Marc y Christian Rohlf.

CONCLUSIÓN

El pintor expresionista elige una manera figurativa de pintar que se convierte en razón vital de su pintura; al adoptar el nerviosismo optimista estima el ritmo como el elemento principal de la obra artística. En la impulsividad de su arte encuentra el carácter utópico de la necesidad pictórica, pues el Eros propone el sentido de la pulsión de vida, y sublima la agresividad y el dolor a los que el pintor en la realidad no puede acomodarse. Podemos decir que lo sagrado erótico en unión con la mirada sensualista condensan la espiritualidad cristiana: la pintura realista representa el reino de Dios, y en la alabanza del mundo doméstico encontramos la procedencia de dicho placer.

En relación con la postura artística del actual pintor expresionista, su cuestionamiento y su vitalismo poseen una profundidad que pregunta nuevamente

⁵⁹ Adorno, Theodor, W., TEORÍA ESTÉTICA, Ed, Orbis, Barcelona, 1983, p. 333.

⁶⁰ Julián, Inmaculada, HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Tomo X, Arte del siglo XX, Dirigida por Juan José Junquera, Ed. Calpe, Madrid, 1996, p. 60 – 61.

por los caminos artísticos recorridos en la modernidad. No es utopía retrógrada ni nostalgia formalista la que ensordece al pintor actual; es, más bien, la posición característica de un sentir nuevo ante la ruptura interior y la decadencia del mundo moderno. Al impedirse abordar el absurdo y la fe que bendicen la audacia y el trabajo artístico, se restringe ante los efectos regresivos de la evolución artística que se traduce en valores epigónicos de la estética científica.

UN BISTEC METAFÍSICO ALEMÁN

La siguiente bibliografía de las imágenes y los textos pertenece a: WOLF, NORBERT, “EXPRESIONISMO”, Ed. TASCHEN, BARCELONA, 2004.

Figura 5. MATTHIAS GRÜNEWALD

Crucifixión

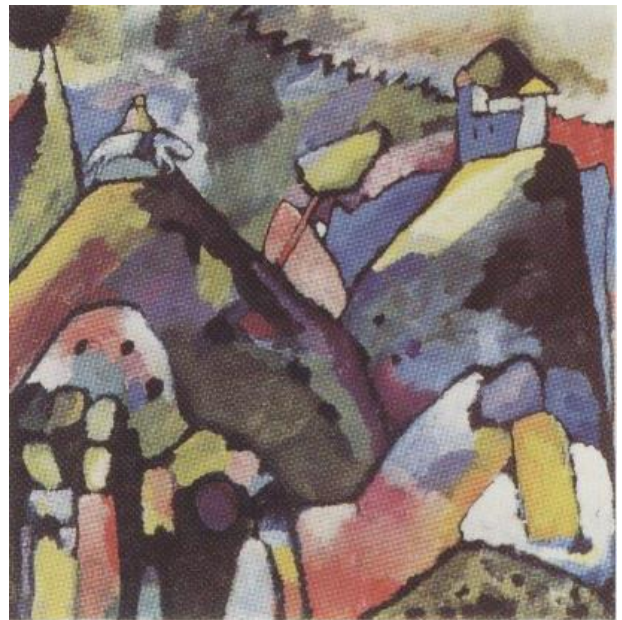
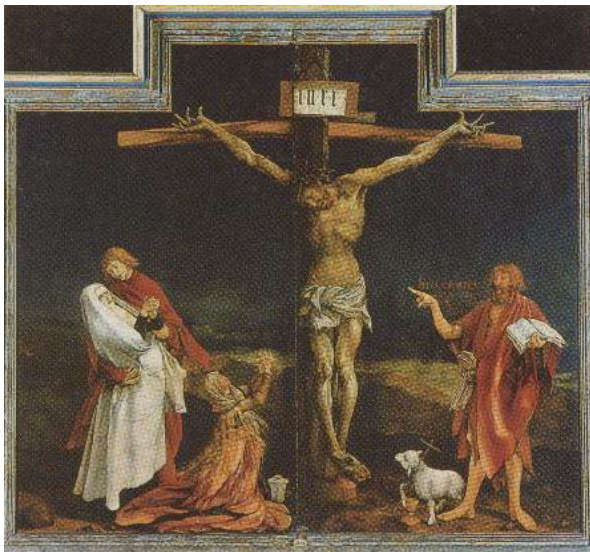
Del retablo de Isenheim, entre 1512 y 1516,
óleo sobre madera, 269 x 307 cm
Colmar, Museo Unterlinden.

Figura 6. VASILY KANDINSKY

Improvisación 9

1910, óleo sobre tela, 110 x 110 cm
Stuttgart, Galería Estatal

Por aquellas fechas, aproximadamente a partir de 1905, y con ímpetu revolucionario, los alemanes parecían aportar a la modernidad su capacidad para lo fáustico y, en definitiva, ofrecer un contrapeso a la vanguardia francesa, derivado de su psique nacional, que más o menos se describía en los términos siguientes: “El alemán es el hombre demoníaco en sí, [...] Para los otros pueblos, el alemán está impulsado y agitado por el demonio del devenir y no ser nunca”. Así se expresaba en 1925 el filósofo idealista Leopold Ziegler (1881 – 1958) en su libro *Das Heilige Reich der Deutschen* (El reino sagrado de los alemanes).



ERNST BARLACH
1920

Figura 7. EL FUGITIVO

Escultura de madera de roble, 54 x 57 x 20.5 cm
Zúrich, Museo de Arte Municipal



n. 1870 en Wedel,
f. 1938 en Rostock

Los pocos medios formales, casi toscos, de que disponía y con los que Barlach logró una expresividad sin igual y una intensa espiritualización de la materia, procedían y no en última instancia precisamente, de su conocimiento del grabado y de la escultura del gótico tardío. Destacado autor de grabados y uno de los dramaturgos más importantes del expresionismo literario, en 1910 Barlach fijó su residencia en la ciudad medieval de Güstrow, en la costa báltica, en cuya catedral podría contemplar constantemente el apostolado del viejo Claus Berg (fallecido entre 1932 y 1935). Eran estatuas profundamente dramáticas, llenas de elasticidad y, sin embargo, en tensión hacia la superficie, en cuya expresión de

conjunto, tanto expresiva como artística era determinante la madera de roble, vetada y de color gris pardo. Todo ello permaneció siempre en la mente de Barlach; se trataba de una afinidad electiva que en *El fugitivo* se presentaba en una versión ligeramente modernizada y algo más abstracta.

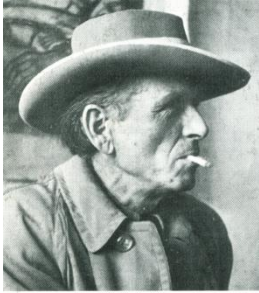


OTTO DIX
1915

1914-

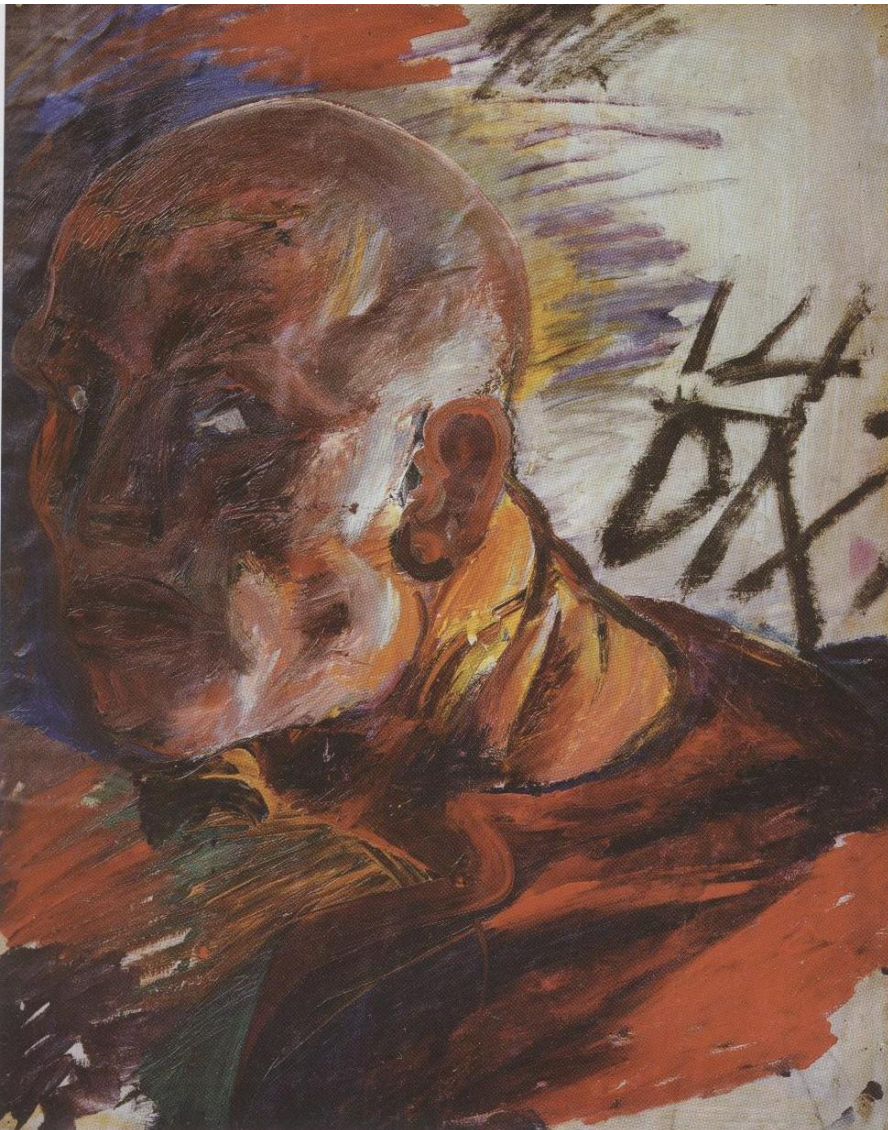
Figura 8. AUTORRETRATO COMO SOLDADO

Óleo sobre papel, 68 x 53,5 cm
Stuttgart, Galería Municipal



n. 1891 en Untermyhaus (Gera),
f. 1969 en Singen

Los vehementes trazos cromáticos en azul, rojo y amarillo naranja, que revuelven el fondo de la pintura alrededor del rostro, son el equivalente formal del desgarramiento y sufrimiento psíquicos, pero también de la expectación de lo “formidable” que se apodera de los combatientes. Dix pudo haber descubierto en Nietzsche que la vida del hombre es ante todo lucha y que su fascinación implica necesariamente la muerte. Como Beckmann, también él se llevó al frente la Biblia y *La gaya ciencia*, de Nietzsche.



EGON SCHIELE
1910

Figura 9. DESNUDO MASCULINO DE PIE (AUTORRETRATO)

Lápiz, acuarela, blanco opaco, 55,7 x 36,8 cm
Viena, Colección Gráfica Albertina



n. 1890 en Tulln (Niederösterreich)
f. 1918 en Viena

En este apasionado autorretrato de gran tamaño, el propio cuerpo desnudo se eleva como un tronco de árbol inclinado, como un torso vegetal, mientras que el brazo derecho se extiende rígidamente en horizontal para doblarse después, en la muñeca, hacia abajo como si fuera una rama muerta o alcanzada por el rayo. Sobre este grotesco armazón del cuerpo se asienta la cabeza con aire de máscara y con un rostro grotescamente caricaturizado a punto de gritar. En este caso, una radicalidad expresiva sin igual ha traducido artísticamente, casi en forma de visión alucinatoria, el potencial vivencial obtenido en el espejo ante la propia imagen. La representación de las formas se convierten en una manera de probar los límites; las líneas en el filo agudo y cortante, que sin miedo a las disonancias, se adentra en la tierra de nadie de la superficie vacía.

A pesar de este brío, persiste la economía de los medios; no sobra ni falta ningún trazo y, en la imagen del ser humano, su naturaleza de criatura se realza de una manera consecuente, en un existencialismo que evoca las imágenes del Cristo maltrecho de la Pasión del gótico tardío.



Figura 10. EL CAÍDO

Bronce, 78 x 239 x 83 cm

Múnich, Galería Estatal de Arte Moderno



n. 1880 en Meiderich (Duisburg),
f. 1919 en Berlín

La forma alargada del cuerpo, con su silueta de reminiscencias góticas, prácticamente no presenta ninguna estructura en la superficie, y hasta la fisonomía parece perdida en este hombre articulado. Lo que queda es dramatismo en expresión. Las experiencias existenciales de la guerra indujeron a muchos artistas y a la mayoría de los expresionistas a no creer ya en el hombre superior evocado por Nietzsche y postulado por Wilhelm Worringer en su tesis *Abstracción y empatía* publicada en 1908. Lehmbruck, que había contado en París con la amistad y estímulos artísticos de Henri Matisse y Amedeo Modigliani, y de los escultores Aristide Maillol, Alexander Archipenko y Constantin

Brancusi, formuló su protesta contra los tiempos duros recurriendo a un lenguaje formal cargado de símbolos y melancólicamente introvertido. El hombre caído y agobiado por la desgracia se arrastra sin fuerzas por el suelo. Sin embargo, todavía no ha llegado su final definitivo. Aún tiene fuerzas para apoyarse en las rodillas, en la cabeza y en los brazos; para empuñar una espada. El título original de *Soldado moribundo* asimilaba la debilitada figura, cuyo cuerpo tendido horizontalmente sobre la larga placa de la base parece un puente, un paréntesis entre la vida y la muerte; se trata de un conmovedor proyecto de signo contrario a todos los monumentos tradicionales a los muertos de la guerra de características marciales y heroicas. La figura rodea un espacio interior con sus delgadísimos miembros y materializa el credo de Lehmbruck como una fórmula hecha forma: “La escultura es la esencia de las cosas, la esencia de la naturaleza, lo eternamente humano”.



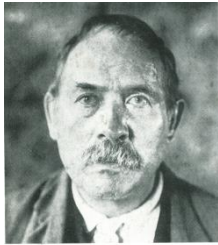
LOVIS CORINTH

1922

Figura 11. EL CRISTO ROJO

Óleo sobre madera, 129 x 108 cm

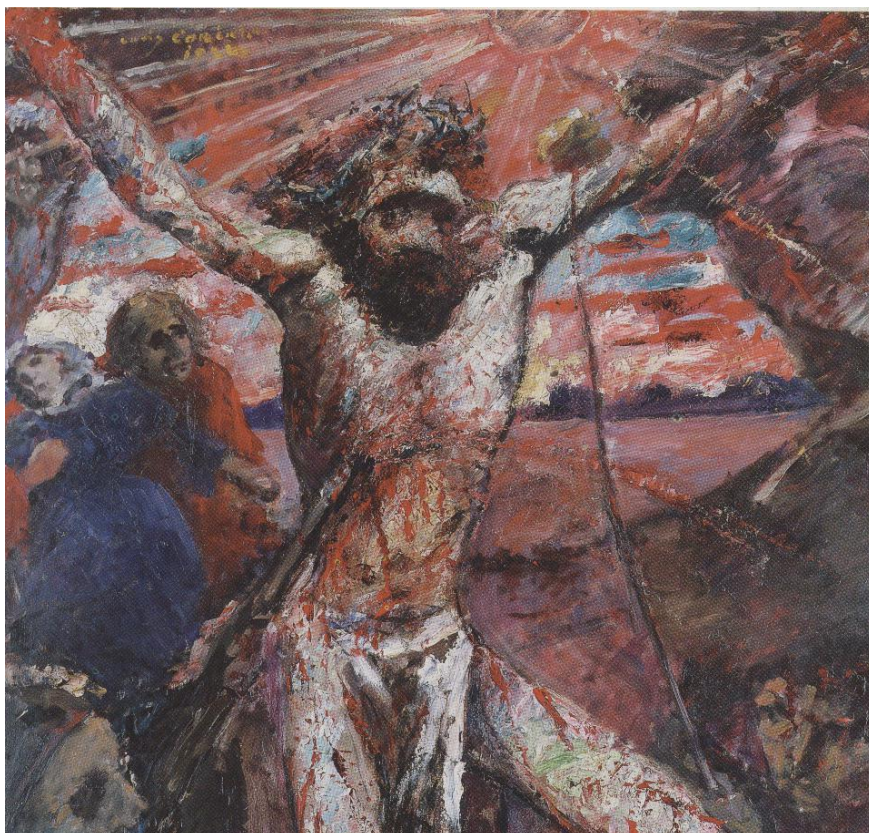
Múnich, Galería Estatal de Arte Moderno



n. 1858 en Tapiau.
f. 1925 en Zandvoort

Lovis Corinth pintó la que es sin duda una de las crucifixiones más conmovedoras del arte moderno. Por el color predominante y por el simbolismo de la sangre, lleva el significativo título de *El Cristo rojo*. La obra, terminada en 1922, provocó un fuerte escándalo cuando se dio a conocer. Un crítico escribió: “En cualquier caso no se trata de Cristo, sino de un hombre mono con barba rizada y negra, boca gruesa y saliente (por no llamarla hocico), nariz respingona y achatada, enormes abultamientos orbitales y ojos negros y astutos. El cuerpo desgarrado, maltratado, sangre y más sangre hasta donde la vista alcanza. También el sol está ensangrentado y sus rayos irradian sangre. El cuadro es un delirio homicida”.

En su composición, a la que el ojo del espectador accede directamente, como si de un primer plano cinematográfico se tratase, Corinth reúne diversos elementos de anteriores crucifixiones suyas, aunque sometiéndolos a un proceso de extrañamiento y de abstracción, deformando los detalles y en cierta medida disociando el color de lo concreto, hasta el punto de que da la impresión de independizarse como sustancia pastosa y de salpicar de sangre la superficie del cuadro. La esfera celeste cubre con los acentos más estridentes la brutalidad de los siervos de la guerra, casi sin rostro, de la parte posterior. Enérgicos empastes y pinceladas labran la materia cromática. Entregado a la bestialidad del asesinato y degradado a la condición de criatura sacrificada, Cristo adquiere una significación ejemplar respecto de la pérdida creciente de la dignidad humana. La crucifixión es el paradigma de la tesis según la cual el hombre es un lobo para el hombre.



MAX BECKMANN
1909

Figura 12. ESCENA DE LA DESTRUCCIÓN DE MESSINA

Óleo sobre tela, 253.5 x 262 cm.

St. Louis, Museo de Arte de Saint Louis, legado de Morton D. Mary.



n. 1884 en Leipzig,
f. 1950 en Nueva York

En la historia del arte del siglo XX, Beckmann desempeña un papel que eclipsa muchas cosas. En el fondo, su obra emerge del paisaje artístico alemán como una roca errática. No obstante, son innegables sus puntos de contacto con el expresionismo. Terminó sus estudios en la Escuela de Arte de Weimar en 1903; después residió en París, donde le impresionaron el atroz cuadro medieval de *La Piedad del Maestro de Aviñón*, Eugéne Delacroix (1798 – 1863) y Paul Cézanne. También vivió en Florencia. A partir de 1907, sus enormes lienzos llamaron la atención, junto con los cuadros de Corinth, en las expresiones de la Secesión de Berlín; eran una *Crucifixión*, una visión de la *Resurrección*, escenas de

mujeres raptadas y de hombres salvajemente masacrados, y el *Hundimiento del Titanic* (1912). La época reclamaba ardientemente sensaciones.



MAX BECKMANN
1919

1918-

Figura 13. LA NOCHE

Óleo sobre tela, 133 x 154 cm

Düsseldorf, Colección de Arte de Renania del Norte/Westfalia

Tras el triunfo de la Revolución de Noviembre de 1918, en Alemania se impusieron la violencia y el caos; el asesinato político era moneda corriente. También el cuadro de Beckmann hace saltar la costra de la civilización burguesa. La mirada se centra en una buhardilla angosta y góticamente angulada, que los maderos convierten en un escenario estrecho y abarrotado. Han entrado tres criminales, que se dedican a torturar con un sadismo rutinariamente indiferente y violan, asesinan y empaquetan a una muchacha para lanzarla por la ladeada ventana entreabierta. El hombre estrangulado, a quien al mismo tiempo un “tecnócrata de la violencia” que fuma en pipa rompe un brazo, recuerda, por la posición de su cuerpo y de sus piernas, al Cristo de un Descendimiento; su pie, brutalmente forzado, podría tener su origen en el Crucificado de Grünewald del altar de Isenheim (Figura 5), del gótico tardío. El criminal de la derecha lleva una gorra de visera y parafrasea a un pordiosero del fresco *El triunfo de la muerte* del Campo Santo de Pisa, de la primera mitad del siglo XIV. Las piernas violentamente abiertas de la mujer, en la que parece centrarse el drama, jalonan los dos lados del cuadro. A pesar de la existencia de una historia implícita, la obra anula todas las leyes de la lógica cotidiana; una rigidez extrañamente cristalina se apodera del acontecimiento y de los personajes. No se perciben ni los lamentos del perro ni el sonido del gramófono y la vela caída simboliza la muerte. Aunque no es en absoluto un error ver en el tema un reflejo de la realidad contemporánea, por ejemplo, del aplastamiento de la Revolución de Noviembre y del asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg en enero de 1919, los enigmas y secretos del cuadro persisten. Según el mismo Beckmann, “tampoco en mi *Noche* se puede olvidar lo metafísico trascendiendo lo objetivo”. La metafísica consiste, citando de nuevo al artista, en “ofrecer al hombre una imagen de su destino”.



Figura 14. LA MIRADA ROJA

Óleo sobre cartón, 32,2 x 24,6 cm
Múnich, Galería Estatal de Lenbachhaus



n. 1874 en Viena,
f. 1951 en Los Angeles

La amistad de Schönberg con Vasily Kandinsky data de principios del año 1911. Sus concepciones de la esencia del arte presentaban muchas coincidencias. Su interés común por la teosofía entonces emergente obedecía a motivos antimaterialistas y de pesimismo cultural, y constituía una búsqueda en paralelo de lo incomprensible, lo metafísico y lo puramente espiritual. El entusiasta Kandinsky consideraba los óleos y acuarelas de Shönberg como afines a su espíritu. Sin embargo, Franz Marc y, sobre todo, August Macke se permitieron juicios más críticos; para el segundo, los rostros de Shönberg eran “panecillos de ojos verdes con mirada astral”. En cualquier caso, es innegable que su *Tratado de armonía*, publicado en 1911, ejerció una influencia considerable en el círculo

muniqués de Der Blaue Reiter.

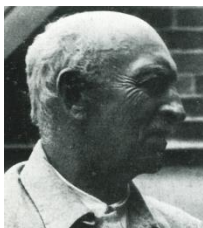
Sobre el particular, Kandinsky se expresó en los siguientes términos: “Vemos que en cada cuadro de Shönberg habla el deseo interno del artista en la forma que le es propia. Al igual que en su música, [...] Shönberg renuncia en su pintura a lo superfluo (es decir, a lo pernicioso) y va directamente en busca de lo esencial (es decir, de lo necesario). [...] Me gustaría calificar la obra pictórica de Shönberg *sólo de pintura*.”



EMIL NOLDE
1912

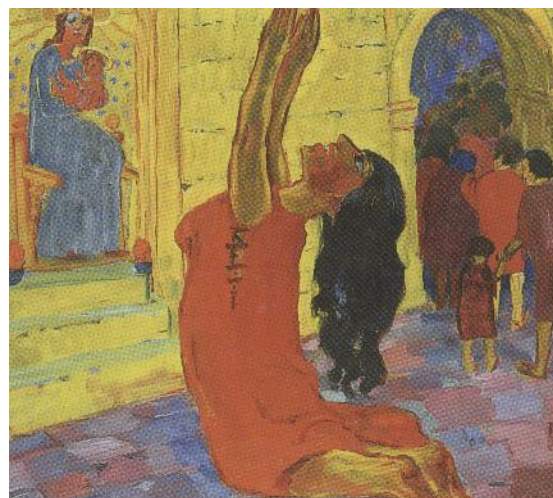
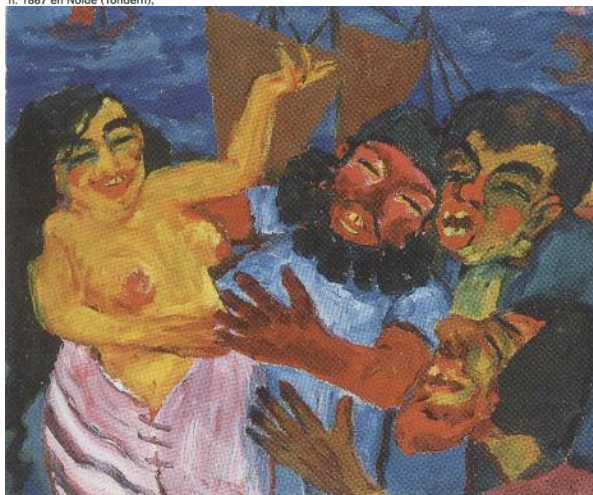
Figura 15. SANTA MARÍA EGIPCIACA

Óleo sobre tela, Tríptico: parte central 105 x 120 cm; cada ala 86 x 100 cm
Hamburgo, Galería Municipal



n. 1867 en Nolde (Tondern).

La serie de cuadros religiosos de Nolde, iniciada en 1909, pasa por ser una de sus aportaciones más importantes al arte moderno. La composición centra toda su energía en el contenido trascendente y espiritual del acontecimiento. Sus imágenes se acercan hasta el espectador, los rostros enmascarados ofrecen con frecuencia una expresión distorsionada y aparentemente caricaturesca, los ojos permanecen fijos, los rasgos son primitivos y toscos, y un fuego cromático intenso domina la aparición, en palabras del mismo Nolde, de las “profundidades místicas del ser humano-divino”.



FRANZ MARC
1912

Figura 16. PEQUEÑOS CABALLOS AMARILLOS

Óleo sobre tela, 66 x 104 cm
Stuttgart, Galería Estatal

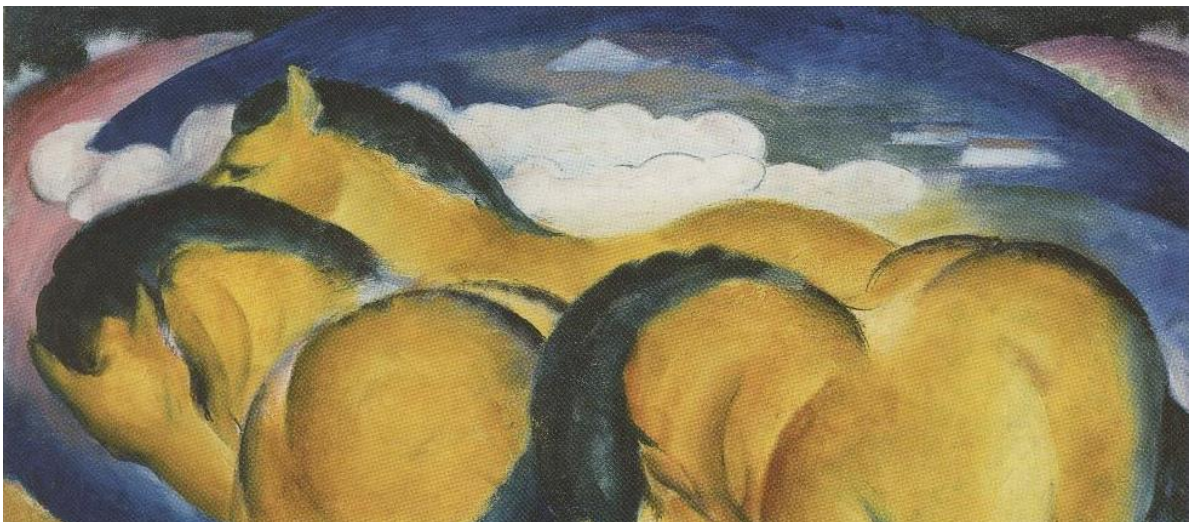


n. 1880 en Múnich,
f. 1916 en Verdún

Franz Marc, coeditor del almanaque *Der Blaue Reiter*, es uno de los pintores de animales más conocidos del arte moderno. Esta calificación, sin embargo, minimiza las palabras posteriores de Kandinsky: “De la naturaleza le atraía todo, pero fundamentalmente los animales [...]. Sin embargo, nunca se perdió en los detalles y los animales siempre fueron para él un elemento del conjunto [...]. Lo que le atraía era la totalidad orgánica, es decir, la naturaleza en general”. El mismo Marc, que había querido dedicarse a la actividad pastoral, se expresó en los siguientes términos sobre su añorada religión del arte: “El arte es metafísico, será [...]. El arte se liberará de los objetivos de la voluntad de los hombres. Ya no

pintaremos los bosques o los caballos como nos gusten o según nos parezcan, sino *como realmente son*, como se sienten a sí mismos, sus esencia absoluta [...]”. De acuerdo con las afirmaciones del antropólogo Rudolf Steiner y en consonancia con el romanticismo alemán, creía que aparecía una nueva religión y que en sus altares se alzaría el nuevo arte, cuyo lirismo espiritualizado se anunciaba ya en el “alma animal”. Consecuentemente, Marc trató de aprehender la pureza espiritual de los animales de una manera estilizada, en un intento que llevaría a la abstracción al término de su corta vida artística.

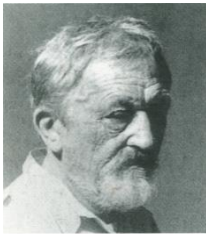
El cuadro *Pequeños caballos amarillos* equivale a una utopía sagrada. Marc retoma conceptos de la armonía paradisiaca al organizar su representación de animales de acuerdo con las propuestas tradicionales de un cuadro de figuras. Su preferencia por los grupos de tres elementos podría remitir al modelo de las tres gracias, habitual desde la Antigüedad. En este contexto, Marc hace que, pletóricos de fuerzas elementales, los cuerpos de los tres caballos circulen en sí mismos en un paisaje cósmico y, al mismo tiempo, en un campo de fuerzas propio, ensamblando entre sí de un modo complejo las formas elegantemente redondeadas. Desde luego, no sobra ninguna línea y todas las superficies de color tienen características simbólicas: el azul representa el principio masculino, austero y espiritual; frente a él se sitúa el amarillo como principio femenino, dulce, alegre y sensual. El rojo a su vez encarna la materia, brutal y pesada; los otros dos colores lo combaten para superarlo.



CHRISTIAN ROHLFS
1916

Figura 17. ACRÓBATAS

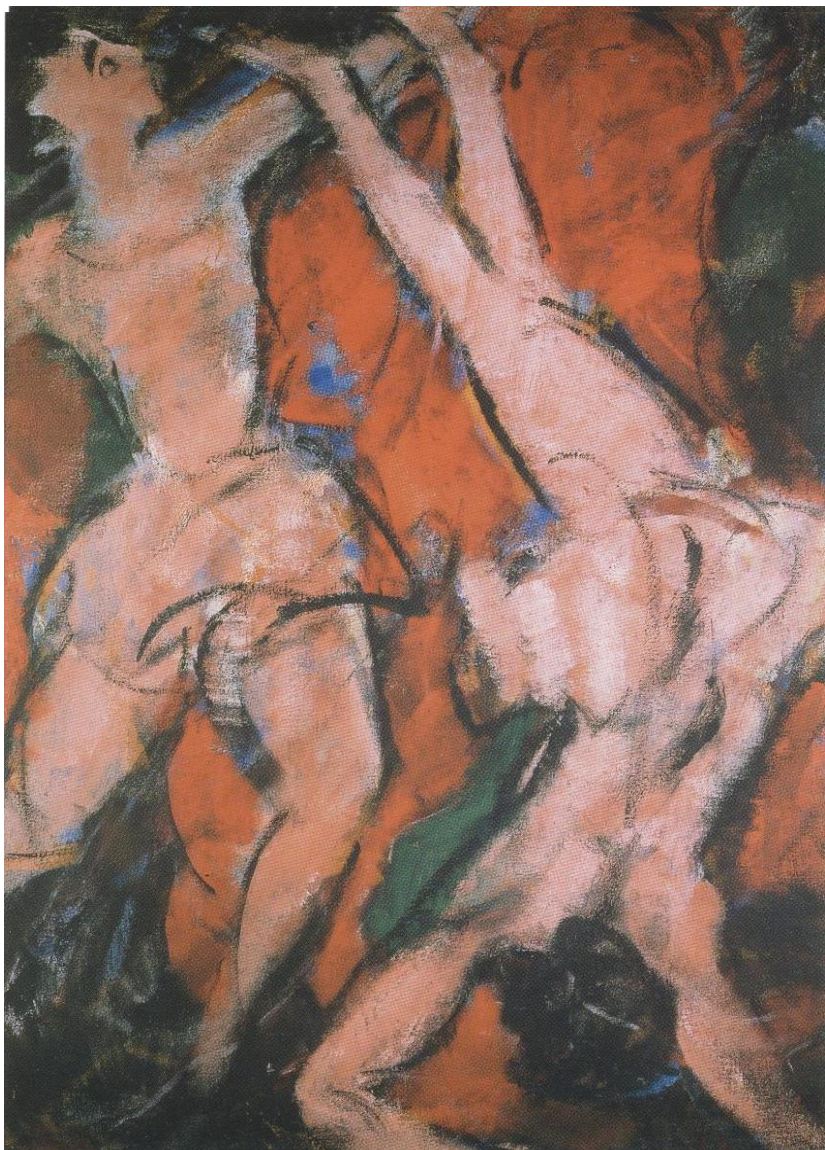
Témpera sobre tela, 110 x 75,5 cm
Essen, Museo Folkwang



n. 1849 en Niendorf,
f. 1938 en Hagen

Como ya sucedió en el arte francés del siglo XIX, también entre los expresionistas encontró gran resonancia el tema de variedades, circo y danza. Los feriantes estaban considerados como metáfora de los grupos sociales marginales y de los débiles, que, al igual que los artistas, “arriesgaban su vida”; no eran para nada burgueses y, sin embargo, dependían del favor y del dinero del honrado ciudadano. La exaltación de la danza y los riesgos de los artistas eran supuestamente el símbolo adecuado para representar el número de la cuerda floja del pintor

expresionista, que bordeaba los límites.



CAPÍTULO VII

EL FUROR DIVINO SEGÚN MARSILIO FICINO



EL SOPLO DIVINO, EL MÁS EXCELENTE SENTIMIENTO PARA EL ARTE

Y LA CRISTIANDAD

El objetivo fundamental del ensayo *Genealogía de la Estética del Cristianismo* propone mostrar la herencia estética del arte cristiano y su relación con las culturas orientales que lo antecedieron; la superación de la tradición oriental en el concepto de símbolo ha sido formulada en el rechazo, por parte del cristianismo, al tratamiento místico y zoomórfico de los indúes, los persas y los egipcios, y también ante la decadencia del arte griego en su alejamiento de las necesidades del hombre. Los seis capítulos desarrollados hasta el momento abarcan insuficientemente la relación teología-estética y los diversos aspectos comprensivos no pretenden dar una versión acabada de dicha historia. Por esta razón nuestro interés se centrará en la relación de las filosofías orientales con la estética cristiana y el alimento espiritual, místico y religioso que de ellas derivó.

Porque la estética cristiana no fue producto de un sistema filosófico establecido desde el comienzo de la cristiandad, sino de la evolución de muchas formas y pensamientos, apelaremos al crisol filosófico que ayudó a establecer la Idea de la estética cristiana. Con respecto a la teoría de Platón existe un movimiento filosófico en el Renacimiento italiano que alentó la teoría del Furor Divino, según la cual el artista emancipado de las normas clásicas cae en la degradación y la locura. Nuestro relato comienza aquí.

Uno, entre tantos célebres pintores del Renacimiento, Benozzo Gozzoli, realizó en el siglo XV un mural pintado al fresco de tonos llameantes, inscrito en la capilla Médicis del palacio florentino Médici-Riccardi, cuyo interés ha sido resaltado por los eruditos a partir del siglo XIX pues muestra la llegada de un buen número de sabios orientales a la capital de la toscana, con un aura de magos y majestuoso desfile, y nos recuerda la exaltación de los florentinos por la unión, en esa época, de las culturas oriental y occidental que habían sido separadas en el antiguo Imperio romano; esta ruptura había hecho olvidar antiguas filosofías e, incluso, desconocer gran parte del pensamiento oriental de importancia decisiva para el renacer de la cultura europea.

Una noción que se ignora en esta época es la del *SOPLO DIVINO*; en ella Platón manifiesta que hay cuatro sentimientos o voliciones del alma que propician la creación artística y son difundidos por un soplo divino: *PROFECÍA*, *MISTERIO*, *POESÍA* y *AMOR*. En el tercer caso de la poesía inspirada por una furia instintiva, que es una parte de la poesía que se diferencia de la intelectual, de acuerdo con el pensamiento de Platón se necesita una terrible enajenación para morar en la poesía y el arte, y en esa vertiente en particular que él considera no culta, Platón advierte que cuando la iluminación les llega a personas ignorantes, y no saben de métrica y de reglas, se convierten en traductores de las desgracias de los dioses ante el mundo terreno. «Dado que en la antigüedad el arte era una labor consciente realizada siguiendo reglas establecidas que se aprendían, el poema furioso no era considerado como una obra de arte: el poema, fuera de toda norma, era el fruto de un

momento de arrobo, y su belleza residía en el contenido inaudito y sorprendente, y en el grado de verdad misteriosa que encerraba, pero no en la forma versificada»⁶¹.

Platón se basa en los textos antiguos de la filosofía egipcia que tratan acerca de la redención mediante los gestos sublimes; y en los tratados de la Grecia arcaica que observan el mundo entero del tormento que empuja al individuo a engendrar la visión redentora; a pesar de sus prejuicios estéticos por el origen y la bondad del furor, crea la idea del soplo divino y su relación con la belleza de este tipo de poesía. Esta inspiración es estudiada posteriormente por los filósofos neoplatónicos del siglo XV, quienes hacen una acomodación de las teorías de Platón unidas a las necesidades cristianas de la época, elevando el concepto del cuerpo comparado con un saco lleno de inmundicias y excrementos, según lo calificó el papa medieval Inocencio III, frente al de la fantasía artística animada por dicho *SOPLO DIVINO*⁶².

Marsilio Ficino, Figline, Florencia, 1433- Careggi, 1499, uno de los autores de la filosofía del arte más importante en el Renacimiento, descubre en algunos textos clásicos los temas que proyectan su formación filosófica a la tradición cultural escolástica; en ellos une el cristianismo y el platonismo y los sube a la máxima potencia de la esencia religiosa de la época, a la vez resaltados por la idea del *ENTUSIASMO* aristotélico; todo ello da como resultado la idea platónica de que el arte es producto de la gracia divina y, por tanto, el artista no se deja embrutecer por los placeres cuando descubre instintivamente la verdad.

La lectura de la poética de Ficino tuvo influencia en las artes plásticas del Renacimiento y el Manierismo, sobre todo por su versión de la filosofía del Hermes que impulsó gran parte del pensamiento griego; esta filosofía llamada hermética se centra en el tema de la belleza y la entiende como un ardor inteligente oculto en la profundidad de la mente. “Platón acostumbra llamarlo, amor divino, definiendo la elevación a partir del aspecto de la semejanza corpórea como deseo de volver a contemplar de nuevo la belleza divina. Después de esto es inevitable que el que así es impresionado, no sólo ansíe aquella belleza superior, sino que también sienta deleite por el aspecto de aquella que se le ofrece claramente a los ojos”⁶³.

Cosme de Médicis envió emisarios a Constantinopla para comprar manuscritos platónicos en griego, por lo que los eruditos que llegaban de Oriente fueron considerados vitales para

⁶¹ Cita de Pedro Azara en su Introducción y Notas del libro MARSILIO FICINO, SOBRE EL FUROR DIVINO Y OTROS TEXTOS, Ed. Anthropos, Barcelona, 1993, P XLIII.

⁶² Para Platón las artes pictóricas y escultóricas han de ser desplazadas de la práctica y de la pedagogía artística, y no tienen cabida en una República ideal platónica. A pesar de que su posición contra el arte figurativo tiene un sentido moral y plantea una pedagogía social contra la imitación de las ideas de Dios, y esto lo hace para liberar al ciudadano de una deformación del impulso instintivo, su doctrina de la belleza idealista continúa el principio mágico teológico de la cultura egipcia. Esta línea de pensamiento fue modificada y suavizada por Plotino y retomada por el cristianismo al servicio de la imitación humana de la trascendencia. De acuerdo con Georg Lukács: “Esta nueva acentuación de la doctrina permite que el arte confirme su valor poniéndose al servicio de la teología, y esta doctrina, a través de la mediación de la gnosis entre otras, ha resultado decisiva para la concepción cristiana del arte, con ciertas naturales modificaciones”. Cita de Georg Lukács, ESTÉTICA 1, Ibíd, Obra citada p.379.

⁶³ Cita de Marsilio Ficino en el libro SOBRE EL FUROR DIVINO Y OTROS TEXTOS, Ibíd, Obra citada, p. 17.

la comprensión de la filosofía platónica. El embrujo de estos escritos animó la restauración de la Academia Platónica desaparecida desde hacía ochocientos años, y a cargo de su dirección fue nombrado Marsilio Ficino. Todo el legado se tradujo al latín para la comprensión de los intelectuales escolásticos, y el interés de estos filósofos era que consideraban el platonismo como una religión anterior a Platón, cuyo principal profeta era Platón, pero que contenía enseñanzas antiquísimas anteriores a Platón, “las de los primeros ‘teólogos’, Zoroastro, Hermes Trismegisto y Orfeo. Estos, se afirmaba, habían inspirado al mismo Platón”⁶⁴.

Tanto los diálogos platónicos como la mayoría de los neoplatónicos fueron objetivo de comentarios y resúmenes de Ficino, dotados de una interpretación muy personal enriquecidos por el interés que tenía en la doctrina de Hermes Trismegisto, el filósofo egipcio contemporáneo de Moisés que proclamaba una semireligión monoteísta. Estas traducciones se caracterizaron por tocar la problemática de la trascendencia del alma y, junto con las concepciones de los apologistas cristianos y de San Pablo, se organizó un cuerpo doctrinal de la relación del hombre con Dios. A su vez, la teoría artística se nutrió de los aspectos neoplatónicos que se interesaban por la inmortalidad del alma mucho antes de que la Iglesia la declarara dogma de fe. Igualmente Ficino tradujo un tratado de la inmortalidad del cuerpo uniendo medicina con astrología, en donde habla de influencias astrales negativas que afectan la salud y que impiden la ascensión del alma al cielo.

Aunque Ficino es recordado por su amistad con los pintores y escultores, sus textos no se especializan en biografías de autor o en variados comentarios sobre creaciones artísticas del arte religioso por excelencia que en aquellos años se realizaban en Florencia. También era músico y poeta de cuya obra algunos críticos modernos juzgan severamente su estilo. Si existe un bajo reconocimiento a este pensador hoy en día se debe, en parte, a su servilismo y sometimiento a la voluntad de los Médicis y, sobre todo, por el caso de traición a Savonarola en el que Ficino se apresura a calumniar a su otrora admirado *HERMANO JERÓNIMO*, a quien había defendido ardientemente comparándolo con un nuevo Mesías. Este monje, causante de la desgracia y expulsión de los Médicis de Florencia en 1492 fue posteriormente proscrito, y cuando las vueltas del destino hicieron que los antiguos enemigos retornaran triunfantes al poder, estos lograron, junto con la ayuda de Roma y la simpatía popular, el juicio de Savonarola y condena al fuego eterno en la plaza de la Signoría en 1494.

Marsilio Ficino fue favorecido con el nombramiento de miembro del cabildo de la catedral, y en este cargo dio rienda suelta a su carácter ensoñador y místico que lo hizo aventurar por la filosofía neoplatónica. “En efecto, el tema central de su filosofía reside en el estudio de las relaciones entre el alma humana por un lado y el alma del mundo y Dios, por otro: Éste la iluminaba de amor y la atraía hacia Él, causándole el furor divino, que era el origen de visiones extáticas y profecías vertidas en poemas cuya belleza y profundidad superaban las de los poemas ‘humanos’, compuestos técnicamente y sin influjo divino”⁶⁵.

⁶⁴ Cita de Pedro Azara en su Introducción y Notas del libro MARSILIO FICINO, SOBRE EL FUROR DIVINO Y TEXTOS, Ed. Anthropos, Barcelona, 1993, p. XXII.

⁶⁵ Cita de Pedro Azara, *Ibid*, *Ibidem*, p. XXVIII.

A su vez, la salvación del alma proclamada por Ficino consiste en prepararse para contemplar el rostro de Dios; y qué mejor manera de adiestramiento que la poesía divinamente inspirada, siempre y cuando se recuerde que lo que escribe el poeta no procede de él sino de Júpiter y las Musas y, en última instancia según la fe cristiana, del Dios inmortal⁶⁶.

La Academia florentina, que fue instalada en una concesión que Cosme de Médicis le hizo a Ficino, se financió según el contrato por la traducción del *Corpus Platonicum*; no era una academia acorde con un estilo que se impondría en el siglo XVII, ni poseía estatutos ni número establecido de miembros. Más bien la componía el concepto del *AMOR DIVINO* muy emparentado con el amor cortés medieval que, como hemos visto, hace parte de la trilogía caballeresca romántica, *AMOR, FIDELIDAD, HONOR*, del segundo momento importante de la estética cristiana.

Aquí se impuso la moda del *AMOR PLATÓNICO* en la Europa Manierista; entre los estudiosos asiduos de esa institución están Lorenzo de Médicis, Poliziano, Landino y Pico de la Mirándola, quien defendió la Verdad única revelada a la humanidad y contenida en textos cabalísticos, árabes, judaicos, platónicos, bíblicos y herméticos, todos ellos leídos en lengua original. Entre los artistas plásticos y arquitectos ocasionales asistían León Batista Alberti y Botticelli. “La influencia de Ficino fue enorme y perdurable. Los poetas manieristas franceses de la Pléiade tradujeron sus escritos y difundieron sus principales ideas, especialmente sobre el furor poético. La teoría y la práctica del arte manierista, con su exaltación del artista melancólico que busca salvarse gracias al poder de su imaginación, iluminada interiormente por Dios, y su concepción del genio que no tiene que responder de sus creaciones ni necesita recurrir a reglas conocidas para la práctica del arte no pueden entenderse sin el neoplatonismo místico de Ficino”⁶⁷.

FICINO Y EL HERMETISMO

Los diálogos platónicos tratan en el Fedro el tema del retorno del alma humana al cielo atraída por la belleza de Dios; y, en la República, la ascensión del espíritu mediante la progresiva iluminación del alma a través de la evolución de las Ideas. Los exégetas helenísticos de Platón unieron sus teorías a la doctrina monoteísta de Hermes Trismegisto, según la cual “Dios, creador de la tierra y del hombre a su semejanza, directamente o mediante la intercesión de la primera hipóstasis divina, el Verbo, no dejaba de estar en relación con el hombre y le rescataba de la materia gracias a la salvación del alma”⁶⁸.

El hermetismo tuvo muchas variantes, tanto hebrea como egipcia, persa o grecorromana y, sin embargo, su éxito fue fulminante y llegó a influenciar a los padres de la Iglesia. Su verdad hermética, no obstante, era considerada inferior a la de Moisés, aunque se pensaba

⁶⁶ “Ficino había nacido bajo una conjunción astral desfavorable y se consideraba bajo el influjo de Saturno (M. Ficino, OP. Omn., I, Pág. 901). Sin embargo, opinaba que era posible escapar a la influencia nefasta de Saturno, convirtiéndola en benéfica recurriendo a Júpiter e, igualmente, dedicándose de todo corazón a *LA CONTEMPLACIÓN DIVINA QUE SIGNIFICA PRECISAMENTE SATURNO. LOS CALDEOS, EGIPCIOS Y PLATÓNICOS PIENSAN QUE DE ESTE MODO SE PUEDE EVITAR EL DESTINO MALIGNO*”. (M. Ficino, DE VITA, III, 22). Cita de Pedro Azara, *Ibidem*, p. XXVIII.

⁶⁷ *Ibidem*, p. XXX.

⁶⁸ *Ibidem*, p. XXXVII.

legítimo unir los textos bíblicos junto con los platónicos y herméticos para rescatar el concepto de Dios como comunicador de la palabra a toda la humanidad. Por lo tanto, el cristianismo era una versión mejorada de Dios que convertía a la filosofía neoplatónica y la religión pagana en un crisol de posibilidades para la fe.

El Corpus Platonicum contiene, no sólo las teorías de Platón sino las interpretaciones de sus apologistas neoplatónicos, por lo que es lícito denominar este tratado de Corpus Hermético. Era una filosofía misteriosa y Ficino tradujo los siguientes textos: “El Pimandro (un conjunto de escritos anónimos del siglo II d.c. que narran la Creación a caballo entre el Génesis y el Timeo platónico), el Asclepio (que describe los poderes mágico-teúrgicos de ciertos hombres sobre la materia, capaces de modelar estatus de dioses y de otorgarles vida, de ‘crear dioses’ activos), atribuido al satirista romano Apuleyo, y los Oráculos Caldeos, otro breviario anónimo helenístico compuesto de breves sentencias oscuras, a veces de una sola palabra, comunicadas por el Padre de los Dioses, el persa Zoroastro”⁶⁹.

Marsilio Ficino, a diferencia de los Padres de la Iglesia, no se propuso destacar la superioridad del cristianismo sobre las otras creencias, sino nivelar la valoración de Platón en comparación con San Pablo. Lo que constituye acto de fe en el neoplatonismo es la existencia de un Dios bondadoso capaz de comunicarse con los hombres a través de los filósofos. Escuchemos lo que nos dice en este caso Ficino: “Opina, pues, Platón que nuestro espíritu, antes de caer en los cuerpos, como ya Pitágoras, Empédocles y Heráclito habían defendido, había existido en las regiones celestiales, donde por la contemplación de la verdad, como Sócrates dice en el Fedro, se nutría y gozaba. Después que aquellos filósofos, a los que antes he mencionado, aprendieron de Mercurio Trismegisto, el más sabio de todos los egipcios, que Dios es un cierto manantial muy elevado y una luz en la que los prototipos de todas las cosas, a los que llaman ideas, se muestran brillantemente, pensaron que sería natural que el espíritu, contemplando sin interrupción la mente eterna de Dios, también viese de forma más clara las naturalezas de todas las cosas”⁷⁰.

Al relacionar platonismo y cristianismo Ficino adopta una posición ambigua en lo que respecta a la trascendencia del alma pues, si para Platón el alma entra en contacto con Dios de manera instintiva movida por el recuerdo de su belleza divina, en los Padres de la Iglesia, en cambio, no es la voluntad humana la que lleva al alma a tal retorno, sino la infinita misericordia de Dios. Estas dos posiciones son mezcladas por Ficino en un nuevo concepto estético basado en la doctrina del Eros cristiano: por un lado, somete la contemplación de la belleza a la subjetividad amorosa y a la voluntad; por el otro, supedita la exaltación poética a un Eros de elaborada pureza. El acontecimiento histórico que marca la debilidad del alma es la Caída o el Pecado Original, y el amor puro restituye el alma a la patria celeste, entendido como el Eros sublimado, no reprimido en el *FUROR DIVINO*.

“El dominio del poeta es muy amplio y de materia muy variada. El ánimo, pues, instruido por sí mismo muy fácilmente, debe someterse a Dios instructor. Lo cual, ciertamente, se expresa a través de la suave ternura. Pero, si por una facilidad de este tipo hubiese adoptado ya conductas ajenas o maleadas, no se podría instruir entre tanto mediante conductas

⁶⁹ *Ibidem*, p. XL.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 67.

divinas; por lo cual es añadido por Sócrates que debe ser totalmente puro – es decir, inmaculado – y libre”⁷¹.

DESARROLLO HISTÓRICO DEL CONCEPTO “FUROR DIVINO”

Hemos narrado el sentido divino que la filosofía griega le otorga a la inspiración poética y el valor que adquiere en el clasicismo el concepto de inmortalidad del alma; la palabra “furor” tiene una historia en el pensamiento platónico y, aunque se considera sagrada en el sentido de la posesión divina, no es aceptada por Platón por considerarla una idea deformante de las reglas demostrables que el artista debe seguir para producir el arte. Esta es la razón por la cual el filósofo griego expulsa a los poetas de su república imaginaria y, “una y otra vez insiste en que la divinidad escoge siempre a personas ignorantes de las reglas del arte como portavoces, a fin de que no puedan poner su grano de arena en la elaboración del poema furioso y quede de manifiesto que el autor único es un dios. Los poetas inspirados, al igual que los adivinos, no saben lo que hacen”⁷².

A pesar de los prejuicios platónicos que se preguntan por el origen y la bondad del furor, el furor divino adquiere aceptación en la creación artística en el trasegar de la historia; ya no es tan sólo aceptada la razón equilibrada por la cual dicho acto poético puede ser elaborado fuera del arrobamiento que tal inspiración exige, sino que se impone la interpretación convulsionada que un determinado personaje o poeta transcribe del más allá.

La importancia de la furia divina se remonta a tiempos anteriores a Platón y tiene su introducción en rituales báquicos, es decir, bacanales en la encarnación del dios Dionisos que, como ya hemos dicho, está íntimamente ligado a la siembra, a la cosecha del vino y a la sexualidad. La liturgia consiste en sacrificios ejercidos por un oficiante cuya voluntad queda a disposición del dios, y determina la iniciación religiosa en el erotismo. Otro furor importante es el de las Musas o mensajeras de Apolo, consideradas instrumentos de los designios de los dioses y son contactadas por poetas que, a su vez, trasladan a los rapsodas lo que ha de convenir a la raza humana.

Estos cantores exponen a la luz pública todos los delirios de los dioses y los vicios de unos señores faltos de corrección; es tanta la turbulencia y la decadencia del comportamiento inmoral de los habitantes del Olimpo, como lo describe Homero en la Odisea y en la Iliada, que Platón, cuatrocientos años después los juzga severamente. Sin embargo, en los siglos posteriores todo este lado humano de los dioses, es decir, el Dios hecho hombre, se convierte en el estado de la belleza necesaria para el arte.

EL FUROR EN LAS ARTES PLÁSTICAS

La idea de inspiración de las Musas ha sido acogida por grandes poetas romanos, más no en el sentido estricto de la posesión furiosa y convulsionada de la incitación primaria, sino según las facultades naturales del poeta. De acuerdo con Plutarco: “La voz no es la del dios, ni la enunciación, ni la dicción, el metro, pero todos son de la mujer (profetisa); Dios pone en su mente únicamente visiones y crea una luz en su alma en relación al futuro, y esto es precisamente la inspiración”⁷³.

⁷¹ Cita de Marsilio Ficino, *Ibíd.*, p. 67.

⁷² Cita de Pedro Azara, *Ibíd.*, p. XLVI.

⁷³ Plutarco, *De Pythiac Oraculis*, en *Moralia*, V, 397 c. Cita de Pedro Azara, *Ibíd.*, p. XLIX.

En el siglo V d. C., la religión cristiana acepta la inspiración divina como un regalo del cielo hacia los creadores, en particular los poetas laicos, es decir, aquellos que no son considerados autores de himnos o poesía sagrada; cuando un poeta laico entroniza este tipo de creatividad se le vitupera y se le señala de poseído por el demonio. El símbolo que se utiliza para este tipo de señalamiento es el cuervo que contrasta con la paloma del Espíritu Santo que ayuda a los teólogos.

A través del tiempo, en la Edad Media, se transforma y “mejora” el juicio hacia los poetas endemoniados pues se les considera enfermos mentales; hay que esperar hasta el siglo XV con Dante y Bocaccio para que el furor de las musas se rehabilite como causa de la creación poética. Marsilio Ficino durante el Renacimiento animó una teoría del furor divino para las artes plásticas que no es aceptada porque el furor se considera propio de la obra desaliñada y el bocetismo (inacabada). Es claro que las artes plásticas y la arquitectura renacentista son legatarias de la cultura helenística que se practica siguiendo cánones prefijados; se necesitó una ardua tarea de los pintores manieristas, de los barrocos, de los últimos exponentes de la pintura veneciana (El Greco, el Tintoretto, El Veronés), de los grotescos del gusto medieval (Parmigianino y Miguel Ángel), de los pintores de la Ilustración y los románticos y desde luego, de los impresionistas para lograr aceptar estas obras mal llamadas inacabadas, dentro de un concepto de inspiración que abandonó su momento feliz en relación con la pintura religiosa⁷⁴.

CONCLUSIÓN

La doctrina cristiana favorece la creación artística basada en el amor de Dios, y la visión subjetivista de Ficino se une a esta posición estética; el alcance de la belleza, según el neoplatonismo, no se inscribe en el concepto moderno de inspiración el cual señala al furor divino de tiranía de Dios, mientras que al furor humano lo convierte en producto del genio. No obstante, en virtud de que la filosofía de Ficino parte de una concesión religiosa de la vida, en la que la religión constituye siempre el punto de arribo, al mezclar platonismo y cristianismo deduce que en la tierra hay un grupo de soñadores capaces de predisponer a los hombres a volver a ver la belleza de Dios; estos son los artistas que han escogido la divinidad para prevenir una comunidad. La visión manierista del arte de Ficino se alimenta por la traducción del Pimandro y los textos neoplatónicos, los que lo llevan a la conclusión de que el artista interioriza la divinidad para buscar activamente la iluminación de Dios. En otras palabras, la voluntad y el talento del artista empieza a asentarse en bases psicológicas y perceptivas para la creatividad, en las que se juntan explicaciones físicas (aristotélicas) y psíquicas (platónicas) de un mismo hecho espiritual.

⁷⁴ “De este modo, hacia 1650, especialmente gracias a los esfuerzos de los teóricos 'modernos' de la Academia Francesa (defensores del arte 'a borrones' de Rubens, en contra de la pulcritud del dibujo de Poussin), el furor divino se convirtió en la única causa aceptada del arte, en detrimento del talento sin fuego y de la técnica sin talento ni entusiasmo. Los que pintaban 'en frío', como describía De Piles, no llegaban muy lejos. Los entusiasmados, por muchos errores de composición y dibujo que cometieran, eran los escogidos por el cielo para 'alcanzar unas riberas vetadas al común de los mortales'”. Cita de Pedro Azara, *Ibídem*, p. LXXLL.

Figura 18.

La Virgen María. Pintura procedente de Taull, actualmente en el Museo de Arte de Cataluña. Año 1123. La estilización general de las formas, el colorido a base de azul, rosa, ocre y blanco, y la composición perfectamente equilibrada, además de la suave espiritualidad que emana de la figura, dan una alta categoría artística a esta obra.



CAPÍTULO VIII

EL CONCEPTO DE LA ESTÉTICA CRISTIANA EN LA EDAD MEDIA

EL TRIUNFO DEL NEOPLATONISMO EN LA TEORÍA

ESTÉTICA CRISTIANA

En la literatura estética de Platón encontramos dos versiones de la creatividad poética que se consideran antagónicas en ese momento de la filosofía clásica: la primera, aquella que respeta las normas métricas y ciertos temas que tradicionalmente se debían a un pensamiento conceptual, secular y religioso. La segunda, la manera instintiva o sentimental que el idealismo compara con un producto desgarrado de la mente; este estado psicológico es rechazado por el clasicismo griego pues lo reduce a algo cercano a la locura desequilibrante del alma. Posteriormente, dicha corriente instintiva de la poesía fue aceptada por el neoplatonismo en la época del Renacimiento y se impuso definitivamente en el Manierismo como una manera extrovertida de hacer las obras de arte, utilizando el impulso de separación con respecto a las normas artísticas del pasado.

Platón define este sentimiento irracional como proveniente de una furia divina, y por esta razón juzga a la poesía instintiva despectivamente; aunque sigue siendo divina, la poesía furiosa sólo es entendida como mensajera de los oscuros motivos de los dioses griegos. A pesar de su desprestigio, este tipo de enajenación adquiere un aliento y aceptación a partir de la época del Romanticismo, y se valora en la medida en que la Belleza es considerada una visión intelectual de lo surreal o lo supraterrrestre, conocida por el artista o traducida en forma visible o audible⁷⁵.

El sentido metafísico de la Belleza en la poesía y el arte griego ha sido profesado desde la literatura de Homero como algo *DIVINO* cuando se manifiesta en el hombre; y en la época clásica adquiere una postura moral en la filosofía idealista de Platón, ya que destaca en la creación artística la Idea de lo Bello solamente cuando el soplo divino favorece un modo verdadero de ejercitar el arte. Esta verdad se logra respetando reglas métricas y estrictas fórmulas, además de otras normas en la poesía y el arte.

La aplicación de la Belleza es, en consecuencia, de orden moral porque ayuda a anhelar en el alma la contemplación del rostro de Dios y provee en el espíritu la comprensión de lo justo, lo bello, lo prudente, etc. “También de esto se puede deducir por qué respondían más a su ideal las obras de aquellos pintores y escultores egipcios, que no sólo se mantenían inmutablemente fieles a sus rígidas fórmulas, sino que también detestaban cualquier

⁷⁵ De acuerdo con Walter Benjamín, “frente a la propuesta de tender bajo el pensamiento de los primeros románticos, en relación al concepto de *MEDIUM* de la reflexión, un retículo metodológico en el que se pudiesen inscribir tanto sus soluciones a los problemas como sus posiciones sistemáticas en general, dos serán las cuestiones que se alzarán ante nosotros. La primera de ellas – una y otra vez planteada en la literatura crítica en tono escéptico, cuando no retóricamente negativo – se pregunta si los románticos habrían pensado en general sistemáticamente, o perseguido en su pensamiento intereses sistemáticos. La segunda, por qué tales principios sistemáticos, concedida su existencia, quedaron formulados en un discurso tan llamativamente oscuro, tan mistificador incluso”. Cfr. Walter Benjamín, *EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN*, Traducción y Prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Ed. Península, Barcelona, 1988, p.69.

concesión a la percepción visual; y, finalmente, para él no era el artista sino el dialéctico el que debía revelar el mundo de las Ideas”⁷⁶.

El punto de vista ético de esta filosofía aprueba el arte como adiestramiento puro del alma. Para Platón la cualidad verdadera de la producción plástica y pictórica debe estar en concordancia con las Ideas; puesto que ellas son los arquetipos sobre los cuales se sostienen las ideas de los hombres, la finalidad del arte es, según él, reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas. De acuerdo con la crítica neoplatónica de Plotino es un sistema que no acepta la estética de las artes figurativas; y, la imitación de la naturaleza a través de la pintura, Platón la equipará con el arte falso, porque disgrega la mirada interior que él dignifica en el artista noble.

Podría decirse que para el platonismo la contemplación de las imágenes sensibles cierra al espíritu a la contemplación del mundo de las Ideas; y que a condición de que sean sacrificadas la libertad y la originalidad artísticas, mientras la pintura siga siendo figurativa, ella nunca logrará obtener un reconocimiento en la categoría de las artes libres. Cómo se logra aceptar la figuración pictórica, en el mundo de las Ideas, en la época de transición clásica a la romántica, y cómo, en el mundo romano la teoría de las Ideas adquiere un sentido no sólo distinto sino contrario al propuesto por Platón? Estas serán las dos preguntas que responderemos en este capítulo que analiza el triunfo del neoplatonismo místico y su influencia en el Medioevo, a su vez que su desarrollo en el Renacimiento y el Manierismo en relación con la pintura y la escultura.

En el mundo romano el arte sella el carácter sagrado del artista y su valoración aumenta considerablemente en el medio intelectual, “primero, el pintor, y después, también el escultor (cuyo trabajo sucio y fatigoso debía resultar sumamente vulgar para la mentalidad griega del Siglo de Oro), son reconocidos, cada vez más, como personalidades eminentes, privilegiadas”⁷⁷. En un verso que trata sobre la belleza del arte, Empédocles compara al artista con Dios en la creación del cosmos a la manera de un pintor en la realización de su obra. La ascendencia divina en el arte seguirá siendo privilegiada en la estética romana y la doctrina de Aristóteles le brinda una nueva personificación al sujeto artístico terrenal; en virtud de que la pintura y la escultura ya no son artes mecánicas, esto es, artesanías, la metodología aristotélica las valora como testimonio de los sentidos, en el uso de sentimientos, y les da poder en la razón para llegar a una filosofía natural extraordinariamente completa. Si Platón destierra de su Estado al *arte mimético* por amor a la verdad, Filóstrato nos dice que “el que no ama la pintura hace agravio a la verdad y a la sabiduría”⁷⁸.

En el arte romano sucede una inversión con respecto al legado platónico y se niega la Idea que está en el objeto; se suple dicha idealidad por el estado de existencia. El arte, por lo tanto, cuando valora la realidad del objeto ayuda a los ojos a volver hacia la tierra y a la vida presente.

⁷⁶ Cita de Erwin Panofsky en su libro *IDEA, CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DE LA TEORÍA DEL ARTE*, Traducción de María Teresa Pumarega, sexta edición, Ed. Cátedra, Berlín, 1985, p.15.

⁷⁷ Panofsky, Erwin, *Ibid* Obra citada, p. 19.

⁷⁸ Cita de Erwin Panofsky, *Ibid*, *Ibidem*, p. 19.

La doctrina aristotélica de la percepción sustituye la herencia platónica de las Ideas innatas por un estado de representación, que comienza con la abstracción entre los datos de los fenómenos que los sentidos hacen a partir de generalidades hacia particularidades. Este punto de vista gnoseológico no coincide con la estética de la representación cristiana de Dios; dicho en otras palabras: para el cristianismo Dios existe en el mundo suprasensible y existe como espíritu en el mundo de la Idea; y el fin universal del arte cristiano consiste en representar dicho espíritu. Pero la tendencia aristotélica niega la belleza como reflejo del rostro de Dios.

En consecuencia a la teología y a la estética cristiana les corresponde adoptar una tercera vía que consiste, por un lado, en unirse a la crítica neoplatónica de Plotino que se pronuncia apasionadamente en contra de la tendencia antiartística platónica y, por otro aceptar la simple imitación fenoménica aristotélica. A través de argumentos espiritualistas logra relacionar la *imitación* con la representación espiritual. “Y también la definición de la ‘Idea’ como tal es tomada siempre por San Agustín, ya que la concepción aristotélica de la Idea, en sentido de una ‘forma interior’ no trascendente (incluso con respecto al espíritu humano), era, desde el punto de vista del Cristianismo, tan poco satisfactoria como la concepción platónica de la Idea como esencia real ‘per se’ (incluso con respecto al espíritu divino)”⁷⁹.

Por tanto, podemos decir que la concepción medieval de la obra de arte es lenta en copiar las cosas reales, porque todavía no hay un acuerdo entre el hombre y la naturaleza y, a su vez, glorifica una imagen interior del artista que alienta el desarrollo de la imitación de la vida de Cristo. Esta conceptualización privilegia el pensamiento cristiano del medioevo y también el del Renacimiento en cuanto a la valoración de la autonomía del arte.

En el siglo IV San Agustín retoma las banderas de la tradición neoplatónica con su interpretación de la esencia de las Ideas y las une a la nueva visión del mundo bíblico, cuyo sentido de la creación terrenal era extraño al mito de la Antigüedad Griega. El neoplatonismo posee un alma impersonal del mundo, mientras el cristianismo personaliza a través de Dios las ideas del hombre a imagen y semejanza suya. Lo único que hace San Agustín es dar al concepto de Idea una definición cristiana; estima la belleza como una revelación de Dios y deshace la herencia tardía de la antigüedad pagana de comparar al artista con Dios; más bien invierte la relación y compara a Dios con el artista para hacernos comprender la esencia de la creación divina; en la época moderna se vuelve a imponer el enlace inverso porque necesita garantizar la heroicidad en el paralelo artista – Dios. Así, la modernidad se desentiende de la concepción materialista de Aristóteles quien no le da poder a una entidad trascendente para el alcance de la belleza. La estética agustiniana hace partícipe al alma del espíritu de Dios y no aprecia al arte como auténtica creación sino que lo define como mera transformación.

La Escolástica define la dependencia del arte en la aprehensión que el ojo hace de un objeto, aunque piensa menos en la imitación del objeto que en la preexistencia en el alma de dicho modelo. San Agustín promueve la concepción estética de la primera filosofía cristiana y el tratamiento de la belleza inherente a los objetos naturales; es clara su teoría de la mediación que el artista hace entre Dios y el mundo material: “¡Cuán infinitamente ha

⁷⁹ *Ibidem*, p. 37.

acrecentado la humanidad las diversas artes e industrias de la confección de vestidos, de calzados, cacharros y utensilios diversos, y también de pinturas y toda clase de representaciones, yendo mucho más allá de su uso indispensable o de un significado pío, sólo para el deleite de los ojos, absortos por fuera en lo que crea el hombre, pero olvidando interiormente por Quién y por qué ha sido creado el propio hombre! Pero yo, Dios mío y Gloria mía, también por esto elevo a ti mi cántico y te alabo como mi creador, porque toda la belleza que es transmitida a las manos artísticas a través de las almas proviene de aquella Belleza que está por encima de las almas, y por la cual mi alma suspira día y noche”⁸⁰.

En el Renacimiento se resuelve firmemente la misión del arte y se decide por la *imitación inmediata de la verdad*. Es en el primer Renacimiento, sobre todo en la pintura toscana, en donde imitar la verdad consiste en imitar la naturaleza; y este gran afecto por la observación está unido al avance de las ciencias naturales y su método experimental que consiste en validar los criterios de certeza del progreso científico mediante la coherencia lógica y las pruebas experimentales. Si el arte medieval se había propuesto tardíamente copiar el modelo de la naturaleza es debido, en parte, a que las ciencias matemáticas no habían logrado articular la experiencia observable en demostraciones geométricas y cálculos numéricos y, más bien, los hombres de letras se dedicaban a los problemas metafísicos y las esencias de las cosas.

Con la observación obstinada de la naturaleza la ciencia experimental del Renacimiento encuentra un espectáculo que se ofrece a sus ojos; justamente la práctica del dibujo, que aún era alejado del alcance de la ciencia, se convierte en la posibilidad de crear una filosofía de la naturaleza que puede desentrañar la belleza del universo. “El descubrimiento de la perspectiva, con la concepción del espacio dividido y unificado por la proyección geométrica de los rayos luminosos, el uso del dibujo como instrumento perfecto en las demostraciones científicas, la concepción del arte y de la belleza como proporción matemática y unidad armoniosa de las partes imprimieron al pensamiento científico una dirección nueva. Fue un giro decisivo. Los artistas no estaban totalmente aislados del mundo oficial de la ciencia. Los maestros de las artes liberales y los de las artes mecánicas, el pensamiento abstracto y sus aplicaciones en el mundo del trabajo manual mantuvieron contacto. Toscanelli y Manetti influyeron en Brunelleschi, Alberti personificó la doble experiencia de las actividades literarias y artesanales, Leonardo y Luca Pacioli trabajaron juntos durante muchos años y la intervención del maestro Luca fue decisiva en la obra de Leonardo. Sin embargo, manteníase entre ambas categorías un conflicto de estimación social y de jerarquía, si bien nadie había jamás puesto en duda la supremacía de las artes liberales como únicas depositarias de la verdadera ciencia”⁸¹.

En virtud de los alcances de la invención de la perspectiva que fomenta la idea de la luz como principio de la visión, la pintura se fortalece ante la reflexión filosófica; la metafísica tiene el poder de crear una teoría especulativa sobre el arte y de examinar el interior de los cuerpos, como no le es permitida a la visión a través de los rayos luminosos convertidos en líneas que, de manera estática, el dibujante traza sobre una pirámide utilizando el ángulo único de la visión. En tanto que Marsilio Ficino sincretiza la filosofía de Platón y de

⁸⁰ San Agustín, CONFESIONES, X, 34 (Ed. Knöll, p. 227). Cita de Erwin Panofsky, *Ibidem*, p. 34.

⁸¹ Cita de Augusto Marinoni, en el capítulo *EL ESCRITOR* del libro *EL LEONARDO DESCONOCIDO*, Edición de Ladislao Reti, Ed. McGraw-Hill, México, 1975, p. 76.

Plotino, une la cosmología helenística con la mística cristiana, relaciona los mitos homéricos con la cábala judía, y las ciencias naturales árabes con la escolástica medieval, los pintores renacentistas logran oponer una visión puramente fenoménica frente al clasicismo griego⁸².

En otras palabras, la esencia de la belleza vista desde el neoplatonismo cristiano augura una nueva propuesta de creación artística y es diferente a la armonía de masas, de colores y de cualidades en las que Alberti y, con él, todos los demás teóricos del Renacimiento ven definidos los fines realmente prácticos del arte. Aun no se impondrá el concepto de subjetividad en el arte que será mucho más querido por las épocas subsiguientes del arte europeo; el neoplatonismo no supone todavía la misión del sujeto de obtener de la realidad las leyes de la creación artística y, sin embargo, empuja la mirada interior más allá de las imágenes sensibles abriéndole un nuevo paso a la noción de Idea.

Esta modalidad mística surge por el interés velado de contrariar la sentencia de la Idea que no tiene como centro a Dios; también el idealismo artístico es ajeno a los dolores y valores terrenales del hombre, y le quita a la pintura toda finalidad propia y autonomía ante la representación de la Creación. De todos modos, no es necesaria esta lucha encarnizada contra la Idea en la teoría del arte del Renacimiento porque el interés de esta época no quiere armar otro juicio del arte que no sea el de imitación adecuada.

Leonardo, por ejemplo, no utiliza el término Idea en su *trattato*; y Cennini tampoco en El Tratado de la Pintura; más bien le dan facultad al artista para ser superior a la realidad y no emplean el término fantasía en el sentido de atribuirle un origen metafísico a la Belleza. Para estos artistas pintar bajo la égida del *naturalismo* no significa huir de la realidad sino convertirla en algo más claro y universalmente válido para el observador, mediante la actividad de la mente.

La historia largamente venerada de la Idea grecolatina, es decir, la figurativa romántica que va desde la herencia helenística-romana con el sentido aristotélico de la representación mental despojada de su nobleza metafísica; o la de Santo Tomás de Aquino que le otorga a la belleza su preexistencia en el alma; o, incluso, la del neoplatonismo cuando habla de las ideas innatas, es una historia, también, de la representación conceptualista del cuerpo humano en la escala de la Creación divina y, por tanto, todos esos estilos adoptan una manera surreal o ultrasubjetiva proveniente de una mezcla de filosofías que pueden explicar el problema de cómo el espíritu forma tales imágenes.

La arquitectura del Renacimiento, por el contrario, trata de fundamentar el método matemático en la Perspectiva geométrica y se aleja del concepto de belleza superior del cuerpo adecuado a la naturaleza; esta matematización aleja toda tendencia espiritualista de la teoría del arte medieval que se inclina por afirmar que todo lo que produce la naturaleza es algo absolutamente bello. En esta arquitectura renacentista contemplar la naturaleza y reelaborarla figurativamente no constituye una emancipación individual ni atenta contra la doctrina cristiana, pero sí causa un desconcierto y una inestabilidad en el criterio de

⁸² En la segunda parte de este libro estudiaremos la diferencia entre la perspectiva arquitectónica y la perspectiva de los pintores humanistas del Renacimiento; en esta última lograremos evidenciar el aspecto ontológico de la filosofía platónica, cuya doctrina apunta a destruir los muros arquitectónicos que se derrumban ante una nueva espiritualidad.

creación artística tradicional que, desde el pensamiento medieval, le otorgaba a una imagen preexistente en el alma del artista la relación de una armonía absolutamente perfecta. Por supuesto, las leyes de la matemática al lado de las de la Perspectiva como las de la anatomía, las de la mecánica fisiológica y psicológica y las de la fisonomía, crean una base naturalista que se opone directamente a una doctrina espiritualista.

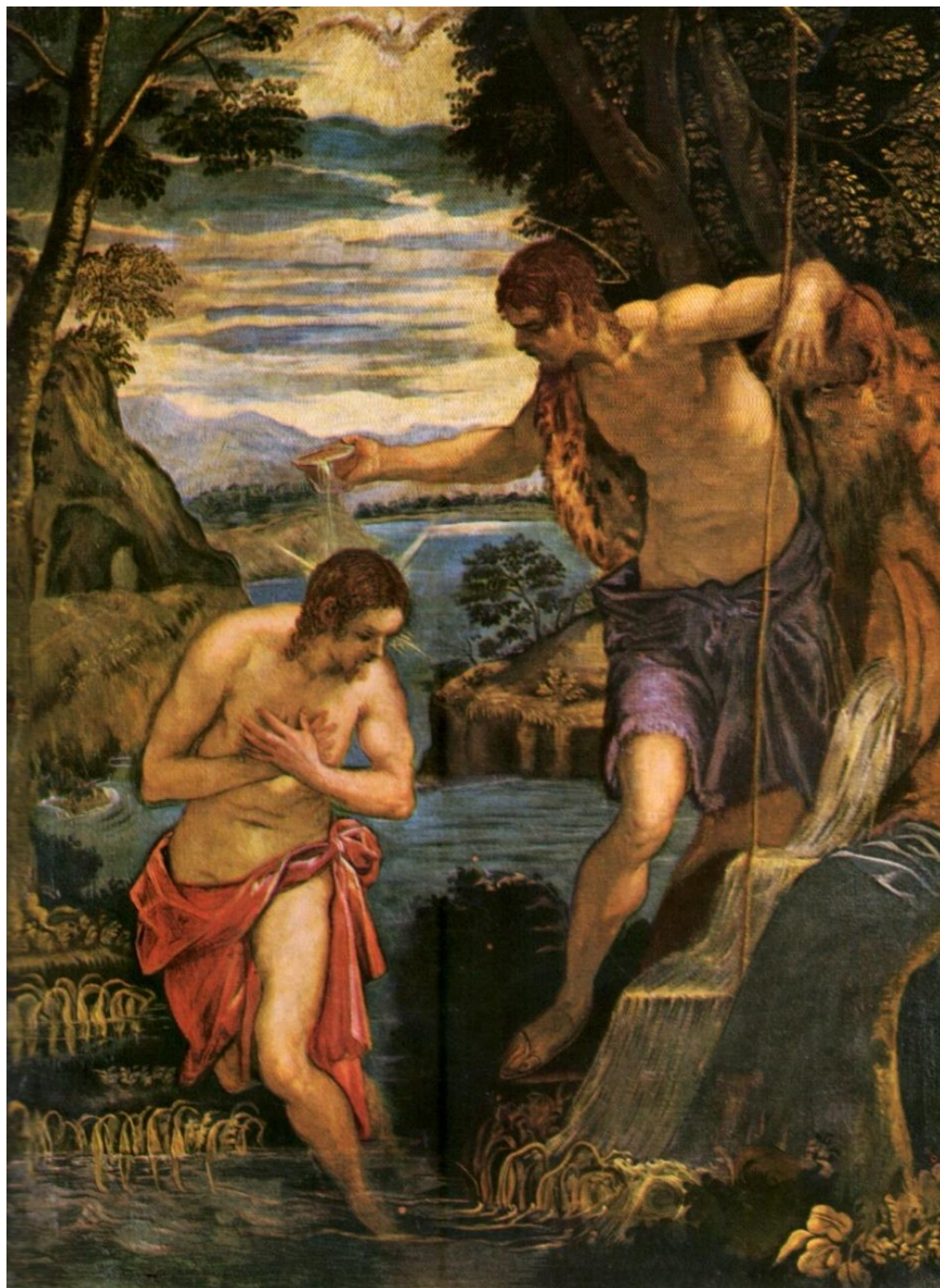
Le corresponde el Manierismo representar una tendencia que se deja influenciar por la Escolástica de modo casi medieval; este estilo utiliza figuras abarrotadas en un solo plano y se opone a la plasticidad de la figura aislada renacentista. “Precisamente a este pensamiento autónomamente conceptual, que había osado minar las premisas teóricas del Renacimiento poniendo en duda el valor absoluto de las ‘reglas’ y la absoluta capacidad normativa de las impresiones naturales; que consideraba la representación artística como expresión visible de una imagen espiritual, y que hasta la ‘*invenzione*’ del contenido figurativo quería que fuese ideada por el propio artista, en vez de extraerla de la tradición bíblica, poética o histórica, pero que, sin embargo, llamaba a toda la creación artística en general a un planteamiento y a una normalización universalmente válida y obligatoria; precisamente a este pensamiento debía resultarle problemático lo que a la época precedente no le había parecido ni siquiera discutible: la relación del espíritu con la realidad presentada a los sentidos”⁸³.

CONCLUSIÓN

La influencia de la filosofía platónica es innegable en el principio de las teorías estéticas cristianas y, a partir de aquí, el artista tuvo necesidad de vanagloriarse de un origen divino y de un concepto de belleza sobrenatural. Esto se nota en la influencia de la doctrina de las Ideas en el Manierismo, en el que se aleja la teoría del arte renacentista de sus fines inicialmente prácticos. La conciencia que tomó el artista del manierismo sobre la figura fea es la de la libre creación originada por el espíritu, y es, en últimas, el resultado de una búsqueda espiritual del arte cristiano. Éste, obedeciendo a la premisa de que el mundo sensible es una alegoría de un contenido ‘espiritual’, le ha dado al artista un sentido de revelación que sólo puede encontrar solución invocando a Dios.

⁸³ Panofsky, Erwin, *Ibidem*, p.76.

Figura 19.
Tintoretto, El Bautismo de Cristo





SEGUNDA PARTE: EL ARTE DE LA EDAD MEDIA

PRÓLOGO

El enfoque metodológico planteado en la primera parte de este ensayo ha consistido en relatar la historia del arte de G.W.F. Hegel y hacer una relación entre las estéticas de Oriente y la estética cristiana. A partir de las comparaciones entre estas estéticas logramos sacar conclusiones para la Genealogía de la Estética del Cristianismo. La revisión del concepto evolucionista de la historia de este filósofo la hemos basado en el estudio retórico de la poética de su discurso, y hemos podido definir su posición idealista con respecto a la fenomenología del espíritu; aquí hemos deducido que para Hegel el principio determinista de la belleza está en relación con la evolución del espíritu. Este sentido evolutivo de la belleza no lo hemos aceptado en sentido problemático.

En esta segunda parte penetraremos en las artes plásticas desde los propósitos estéticos de la Edad Media, y analizaremos el arte en relación con elementos psicológicos y técnicos de la época; por tanto, no nos centraremos en la disgregación del arte gótico por Europa, ni tampoco en el correspondiente renacer de la cultura italiana: ésta es una historia compleja que recomiendo estudiar en libros especializados en el tema.

El método de indagación a seguir consiste en analizar teorías puntuales de estudiosos de dicha época o de épocas posteriores, que nos amplían el objetivo señalado en el comienzo de este libro; desde el punto de vista filosófico nos interesa la filosofía alemana de Immanuel Kant y de G.H.W. Hegel, quienes parten de Nicolás de Cusa y del desarrollo de la filosofía escolástica para elaborar una fenomenología del espíritu. En el caso particular de Kant lo estudiaremos con relación a su doctrina trascendental y veremos cómo traza una hipótesis estética que enaltece el arte cristiano. Estos filósofos alemanes son profundos admiradores de la estética cristiana y sus hipótesis saben desligar el aspecto teológico con respecto del estético, lo que nos permite indagar en profundidad sobre las causas históricas de la decadencia de dicho arte.

Es necesario aclarar que, en esta segunda parte, no estudiaremos en profundidad el tema de la pintura europea de la Edad Media, por considerar que ella estuvo subordinada a los progresos técnico-constructivos de la arquitectura. Su papel complementario posibilitó que la pintura mural cediera su sitio, en Francia, al vitral, cuya técnica impulsó la espiritualización de la pintura gótica, con la característica luminotécnica de captar rayos de sol a través de la tendida red de una armadura de plomo. Según palabras de Louis Réau: “Ninguna creación caracteriza mejor a la Edad Media que este arte en donde todo es

transparencia y luminosidad y se resuelve en coloridas vibraciones. De aquel ideal que hemos tratado de analizar, oponiéndolo al de la Grecia antigua, brotaron todos los progresos constructivos posteriormente y todos los procedimientos técnicos que vamos a examinar a continuación”⁸⁴.

Al existir una historia muy compleja sobre este tema recomiendo nuevamente acudir a los libros especializados de historia del arte, y dejaremos el enfoque de la pintura al método interpretativo de la pintura del siglo XV por considerar que, hasta ese siglo, es cuando pasa a ocupar el primer plano. Partiendo de la hipótesis de que la pintura del Renacimiento constituye el final feliz y contemplativo de la pintura medieval, haremos un cruce filosófico en el que indagaremos la relación del espacio ontológico de la pintura del Renacimiento y su nexa con la religión.

Acerca de la técnica y el aspecto formal de la pintura y la escultura medieval reseñamos, en esta introducción, tan sólo un aspecto fundamental: se constriñe el cuerpo con los pliegues de las telas, y aquél tiende a alargarse, al igual que las columnas de los pórticos en las que se encuentran adosadas. En el arte románico se violan las normas proporcionales sin escrúpulos y los pintores anteponen el concepto espiritual ante el de la belleza clásica.

El desprendimiento con respecto a la sensualidad se evidencia en la planimetría sin profundidad, y su ambición formal es meramente decorativa. El oro del fondo destaca la composición sin indicación de atmósfera; se dice, entonces, que por oposición a la pintura de superficie de la Edad Media, a partir del siglo XV domina la pintura moderna (Raumkunst).

En otras palabras podemos decir que la pintura de la Edad Media sacrifica la contemplación de la naturaleza en confrontación con valores espirituales; tanto la pintura de árboles con algunas hojas, al lado de los edificios sumados sumariamente, coadyuvan al significado de personajes venerables o al de acaecimientos milagrosos. Las formas humanas tienden a lo inmaterial por carecer de anchura y altura; el ideal de la belleza es figurar al cuerpo con hombros caídos y estrechos, miembros angulosos, dedos escuálidos y largos, casi filiformes semejando a patas de araña, que constituyen la imagen de una humanidad ascética. Es decir, no hay rasgos carnales, y los pechos lisos femeninos como tablas, y estrechas caderas, muestran la ausencia de sexualidad, cuyo virginal encanto se opone al paganismo renacentista que se caracteriza por el atractivo sensual de sus personajes.

En el capítulo IX trataremos a fondo el tema de la arquitectura románica y continuaremos con la arquitectura gótica que fue considerada por historiadores modernos durante mucho tiempo como algo tosco y bárbaro. En ella, el concepto de casa como legado clásico cobra un papel fundamental en cuanto al templo de Dios, perfectamente apropiada al culto, y su “elevación” supera cualquier fin particular y es perfecta en el sentido de su independencia. Goethe resaltó la relación del culto cristiano con la armonía de las formas arquitectónicas, estudió los grandes monumentos góticos y señaló la perfección en el sentido de su independencia y su absolutez.

⁸⁴ Réau, Louis, EL ARTE DE LA EDAD MEDIA, Ed. Hispanoamericana, México, 1956, p. 14.

Posteriormente en el capítulo X nos emplearemos a fondo para estudiar la literatura y el arte francés en la cristiandad, y en el capítulo XI observaremos las influencias en la escultura románica y gótica, correspondientes a estos estilos medievales.

CAPÍTULO IX

A RTE Y ARQUITECTURA EN LA EDAD MEDIA.

ARQUITECTURA ROMÁNTICA.

En cuanto a la arquitectura romántica se refiere, esta historia nos muestra una Edad Media innovadora en el campo de la construcción religiosa, en particular de la catedral o sede de Dios, y ella adquiere mayor elevación gracias al progreso de la técnica que logra darle a la bóveda una amplitud debido al sistema del crucero de ojivas. En estas construcciones el arte de la pintura y de la escultura sirve de decoración y su objetivo es mejorar la comprensión del simbolismo escolástico que, a veces, se vuelve demasiado culto y complicado para el entendimiento del pueblo. También hemos dicho que el idealismo caballeresco y el realismo burgués tomaron posesión en el recinto sagrado debido a la influencia de la aristocracia y posteriormente de la burguesía; estos grupos sociales logran desarrollar la literatura hasta el punto de incidir sobre las artes plásticas de una manera cada vez más sensible.

El sentimiento de impulso místico y de fe promueve toda la decoración de iglesias y capillas con sus inmensos relicarios y aunque hace apología a una herencia conceptual que proscribía las imágenes, también muestra un desarrollo que contradice la exagerada visión de una Edad Media arrodillada ante el poder de la religión; el exceso de contemplación religiosa es mediatizado por el sentimiento artístico que se acerca al espíritu realista y crítico.

Se puede decir que la catedral es un monumento que existe por sí mismo, inquebrantable y eterno; la relación positiva no es la que le da categoría al conjunto pues en el interior posee dignidad, a diferencia de las iglesias protestantes que no están construidas sino para estar llenas de gente y de sillas. En el exterior es sublime porque el edificio se lanza libre, lo que le garantiza independencia a la apariencia; es como entrar a un túnel del tiempo para alcanzar el absoluto. La diversidad de formas particulares, encerradas en una unidad, propone una sencillez y regularidad unida a una distribución con simetría.

UN POCO DE HISTORIA

Consideraremos las distintas formas en las cuales se ha desenvuelto la arquitectura romántica, y no haremos una historia de esta rama del arte. Comenzaremos con la arquitectura *románica* que tiene su origen en la combinación de elementos constructivos y ornamentales procedentes de Oriente (bizantinos, sirios, persas y árabes), y también de la arquitectura septentrional de Europa (celta, germánica, normanda) en la baja Edad Media; sin embargo aclararemos que el estilo románico nace en Francia y a causa del esfuerzo de los órdenes cluniecenses y cistercienses es como esta arquitectura se ramifica por toda Europa. La iglesia cristiana más antigua es la basílica que fue abandonada por los romanos a los cristianos, constituida por grandes salas alargadas con un artesonado de madera y una tribuna en donde el sacerdote sube a cantar, a hablar o leer, lo cual puede haber sugerido la idea del coro. Los arcos de medio punto de la iglesia cristiana son tomados de la arquitectura clásica al igual que las rotondas y todo el sistema de ornamentación, elementos que serán retomados por la arquitectura románica.

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL ARTE MEDIEVAL

En relación con los términos especializados que se utilizan en la estética para estudiar las artes plásticas de este momento histórico analizaremos los temas, las formas y las técnicas del arte medieval desde un punto de vista moderno, debido a que el término *gótico* era absolutamente desconocido en la Edad Media. Los humanistas italianos del Renacimiento desapruaban la *maniera* gótica porque la consideran bárbara de casta germánica y, en un sentido peyorativo, el *goticismo* es sinónimo de vandalismo debido al carácter destructivo que trae consigo el concepto de raza de los vándalos.

Adquiere, pues, la palabra *gótico* desde su comienzo en la historia un sentido difamatorio, y durante siglos se perpetúa de manera negativa hasta que en la revolución romántica la injuria se convierte en título de gloria, de la misma manera como sucedió con el estilo barroco que en la lengua de los clásicos es sinónimo de extravagante, arbitrario y deformado.

Actualmente el término gótico es un vocablo que designa un periodo del arte medieval y, en particular, es referido a la arquitectura que utiliza en su momento en las catedrales una estructura ligera de bóveda, con espigadas columnas en forma de ojiva y cruzadas de tal manera que para poderlas gravitar las neutralizan con estribos o contrafuertes. No obstante veremos que el término gótico abarca una mayor tradición de la expresión artística.

Para ilustrar la anécdota histórica de cómo se veía este estilo todavía en la Era de la Razón, transcribo el testimonio de un erudito jesuita, el Padre Laugier, publicado en París en 1755: “La arquitectura moderna es la que estuvo en uso durante los tiempos de la barbarie y que comúnmente se llama *gótica*. Se subdivide en dos clases, que son el antiguo y el nuevo

gótico. El antiguo gótico, inventado por los primeros bárbaros que se establecieron en el territorio del Imperio romano, era una imitación grosera y rústica de los antiguos órdenes arquitectónicos que aquellos pueblos ignorantes y torpes copiaron de igual manera a como hoy podría copiar un aldeano un cuadro de Rafael. Este gótico, extremadamente pesado y burdo, se mantuvo hasta el siglo XII. Entonces nació un nuevo gótico muy extravagante en su concepción, pero singularmente ligero y delicado, y que en poco tiempo se universalizó. Se cree que esta segunda manera de gótico fue debida a los árabes, por eso se le llama propiamente *arabesco*, para distinguirlo del anterior, al que se denomina simplemente gótico”⁸⁵.

La descripción del Padre Laugier nos permite deducir que él denomina gótico a todo arte medieval diferenciando el románico como *algotisch*. En idioma francés la traducción contiene una acepción del arte *román* proveniente del latín *romanisch*, y desde 1853 este vocablo sustituyó a *algotisch*.

Según hemos dicho, el juicio apasionado de los clásicos admiradores de la antigüedad y menospreciadores de la Edad Media, es el creador de ese término despectivo; sin embargo, existen muchos vocablos o acepciones que pretenden abarcar el concepto gótico: por ejemplo, la extensión del estilo normando o el lombardo indica los intereses de tal arte importado a las islas desde Normandía⁸⁶ o desde Lombardía recíprocamente⁸⁷. Existe

⁸⁵ *Essai sur l'architecture*, escrito por el padre Laugier, publicado en París en 1755. Cita de Louis Réau, *Ibíd*, Obra citada, p.9.

⁸⁶ *Normandía* - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Normandía **Creación de Normandía**. “La región de Normandía era poblada en su origen por pueblos celtas. Después de la ocupación romana, fue invadida por los francos y pasó a integrarse en el reino de Neustria. A partir del principio del siglo VIII, varias invasiones sucesivas de piratas vikingos, en su mayoría daneses, saquearon y arrasaron la región, llegando a sitiar París a mediados del siglo IX. El jefe vikingo Rollon (Gange Rolf en noruego) llegó a un acuerdo con el rey Carlos III de Francia quien le concedió el área de Normandía a cambio de defenderla contra los ataques piratas, mediante el Tratado de Saint-Clair-sur-Epte en 911. La región se convirtió entonces en un ducado llamado Normandía, de *Northmanorum* o *Nortmanni* que significa "Hombres del norte", nombre con el que se denominaba a los invasores vikingos. Rollon fue nombrado primer duque de Normandía con el nombre de Roberto I”...“Normandía (en francés *Normandie*, en normando *Normaundie*) es una antigua provincia del noroeste de Francia. Desde 1982, corresponde a dos regiones administrativas: la Alta Normandía (*Haute-Normandie*), compuesta por los departamentos franceses de Sena Marítimo y Eure, y la Baja Normandía (*Basse-Normandie*), integrada por los departamentos de Orne, Calvados y Manche. El antiguo Ducado de Normandía ocupaba el área baja del río Sena, el Pays de Caux al norte y la región situada al oeste del curso inferior del Sena, a través de Pays d'Auge hasta la Península de Cotentin. Las Islas Anglonormandas aunque son dependencias de la corona británica, son cultural, geográfica e históricamente parte del Ducado de Normandía”.

⁸⁷ *Lombardía* - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Lombardía. “La zona de lo que es la actual Lombardía estuvo habitada al menos desde el II milenio a. C., tal como lo atestiguan los hallazgos arqueológicos de cerámica, flechas, hachas y piedras talladas. En los siglos siguientes estuvo habitada primero por algunas tribus etruscas, quienes fundaron la ciudad de Mantua y dispersaron el uso de la escritura; más adelante, a partir del siglo V a. C., la zona fue invadida por pueblos de origen celta. Este pueblo fundó varias ciudades (incluyendo Milán) y extendieron su gobierno hasta el mar Adriático. Su desarrollo se vio detenido por la expansión romana en el valle del Po desde el siglo III a. C. en adelante: después de siglos de lucha, en el año 194 a. C. toda la

también la denominación gótico *flamboyant* que significa brillante o resplandeciente; en italiano tiene la acepción de *fiammegiante* y en español de *flamígero*.

Otra expresión arqueológica, introducida desde el romanticismo para abarcar el nombre de gótico, se conoce como arquitectura ojival, basada en el verdadero arco de ojiva que sostiene la bóveda; pero este vocablo no puede extenderse a otras formas de arte medieval. Por ejemplo, no podemos hablar de pintura y escultura ojival, con la evidente impropiedad de que el arco de ojiva se ha malentendido como arco partido, lo que ha deformado continuamente la característica esencial del gótico.

Estamos hablando, entonces, de quince siglos de arte romántico en los que las subdivisiones estilísticas se siguen así: arte bárbaro, prerrománico, gótico primitivo o lanceolado, gótico secundario o brillante, flamígero tardío y el estilo de transición que tiende un puente entre el románico y el gótico. De acuerdo con las clasificaciones que hemos utilizado para todo estilo que nace, se desarrolla y muere, el carácter *severo* corresponde al periodo arcaico hasta el siglo XII, el *ideal* es el clásico de los siglos XIII y XIV y el *gracioso* es el barroco del siglo XVI. De acuerdo con Louis Réau: “Cada una de estas etapas señala un grado dentro de la evolución del estilo gótico que, al igual de cualquier organismo vivo, pasó por un proceso de formación, de desarrollo y de descomposición. El arcaísmo se caracteriza por la preponderancia del *ornamento*, el clasicismo, por la de lo *arquitectural*, y el barroquismo, por la de la *pintura*. Los países creadores fueron, sucesivamente, Irlanda, Escandinavia, Francia y, finalmente, Italia y los Países Bajos”⁸⁸.

Figura 20: Arco de medio punto	“El arco de medio punto, en arquitectura, es el arco que tiene la forma de un semicírculo. Es el elemento principal de la arquitectura abovedada. Antiguamente solía estar conformado por dovelas de adobe, ladrillo o piedra. Empezó a emplearse en la Mesopotamia aproximadamente 3000 años antes de Cristo. Después fue usado este tipo de arquitectura por los etruscos y
--------------------------------	---

zona de lo que hoy es Lombardía se convirtió en una provincia romana con el nombre de Galia Cisalpina ("Galia de la parte de acá de los Alpes"). La cultura romana y su lenguaje abrumaron a la anterior civilización en los años siguientes, y Lombardía se convirtió en una de las zonas de Italia más desarrolladas y ricas con la construcción de un amplio dispositivo de calzadas y el desarrollo de la agricultura y del comercio. Entre las mayores ciudades de la época: Milán, Pavía, Brescia, Bérgamo y Mantua. Figuras importantes como Plinio el Viejo (en Como) y Virgilio (en Mantua) nacieron aquí. A finales de la antigüedad el papel estratégico de Lombardía se vio enfatizada cuando *Mediolanum* (Milán) se convirtió en capital del Imperio de Occidente. Aquí, en el año 313 d. C., el emperador Constantino emitió el famoso edicto que dio libertad de confesión a todas las religiones dentro del Imperio”.

⁸⁸ Réau, Louis, *Ibíd*, p.14.



“La Puerta de Ishtar, originalmente estaba en las murallas de Babilonia, actualmente se conserva en el Museo de Pérgamo de Berlín”.

después por los romanos que lo difundieron por las regiones del mediterráneo. Es una característica importante en la arquitectura romana y de las que derivaron de ella como la arquitectura renacentista o la arquitectura barroca. También tuvo mucha influencia en la arquitectura románica ya que se usaba en las iglesias mediante las capillas absidiales”.

Cfr. Arco de medio punto - Wikipedia, la enciclopedia libre. [wikipedia.org/wiki/ Arco de medio punto](https://es.wikipedia.org/wiki/Arco_de_medio_punto)

No hay cambios sustanciales en la arquitectura del Imperio romano de occidente y de oriente hasta la época de Justiniano (siglo VI). Lo mismo sucede con la construcción ostrogoda y lombarda⁸⁹. En el imperio bizantino se introdujeron

⁸⁹ Los ostrogodos estuvieron sometidos a los hunos desde 375, en que vencen al rey Hermanarico, hasta la muerte de Atila, ocurrida en 453, cuando recobraron su independencia y se establecieron

reformas en la arquitectura que provenía de Grecia, a la que se le adaptaron construcciones respetando el rito griego, muy diferente al romano; sin embargo no se debe confundir esta arquitectura, particular del Imperio bizantino y que se denomina arquitectura bizantina, con la que fue empleada en Italia, Francia, Inglaterra, y Alemania hasta finales del siglo XII ⁹⁰.

Arquitectura románica - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura_rom%C3%A1nica

“Entre los elementos arquitectónicos que destacan en el estilo Románico los más característicos del mismo son:

- el pilar compuesto y de núcleo prismático.
- el arco de medio punto.
- la cubierta de bóveda de medio cañón y de arista.
- la cúpula poligonal sobre trompas.
- los ábsides semicirculares en planta de cruz latina en las iglesias.

A continuación otros de los elementos arquitectónicos propios del estilo:

- contrafuertes muy desarrollados
- arcos doblados y arquivoltas
- capiteles decorados
- impostas, frisos decorativos, escultura monumental aplicada a la arquitectura”

como un pueblo federado de Roma. Los lombardos vivieron a partir del siglo II (D.C) en ambas orillas del Elba. La primera mención de su tribu acontece entre el año 9 d. C. y el año 16, por el historiador de corte romano Veleyo Patérculo, quien acompañó a una expedición romana como prefecto de la caballería.

⁹⁰ “Se denomina arquitectura bizantina al estilo arquitectónico que estuvo vigente durante el Imperio bizantino (Imperio romano de Oriente) desde la caída del Imperio romano de Occidente en el siglo V. La capital del Imperio de Oriente era Constantinopla (Constantinopolis o ciudad de Constantino), cuyo nombre anterior fue Bizancio y, actualmente, Estambul, y ello desde el año 330, momento que otros autores fijan como el inicio de la arquitectura bizantina. La *arquitectura bizantina* se inscribe dentro del marco del arte bizantino, y abarca pues un largo espacio de tiempo, que se inicia en el siglo IV y al que pone fin abruptamente la caída de Constantinopla en manos de los turcos otomanos en 1453, ya en el siglo XV. Debido a su dilatada duración en el tiempo, suele dividirse para su estudio en tres períodos diferenciados: un período inicial, un período intermedio y un período final”. Cfr. *Arquitectura bizantina* Wikipedia, la enciclopedia libre es. [wikipedia.org/wiki/Arquitectura_bizantina](https://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura_bizantina).

La arquitectura *gótica* se desarrolla desde el siglo XII en adelante; se ha negado su legado de los godos⁹¹ y su ascendencia es francesa⁹²; en España existen huellas antiguas de esta arquitectura en Asturias y en Galicia en donde los reyes godos se exiliaron y mantuvieron independientes. Allí se nota la afinidad íntima entre la arquitectura árabe y la gótica, aunque en esencia son distintas. La árabe de la Edad Media se caracteriza por los arcos de herradura, a la vez que los edificios consagrados a otros cultos son ricos en adornos semejantes a plantas y otros decorados en que se mezclan exteriormente el estilo romano y el de la Edad Media.

Estudiaremos la disposición de las iglesias cristianas en oposición a las del templo griego; Hegel dice que el espíritu cristiano se retira en el interior de la conciencia y que los fieles anhelan el mundo invisible, pues necesitan de un “hábitat” para recoger su alma (Hegel, 1954,521). De manera que lo que define la arquitectura gótica es la elevación hacia Dios en sus proporciones de diseño. La oposición con el templo griego es que este es abierto para facilitar la comunicación entre los fieles, ya que el cristiano en su cerramiento necesita la tranquilidad y el recogimiento, libre de la naturaleza exterior. La otra diferencia es que los templos griegos son más unidos al piso, esto es, se extienden horizontalmente, mientras las iglesias cristianas se elevan del suelo para lanzarse a los aires.

El olvido del mundo exterior es propio del edificio cerrado, ausente de las agitaciones y de los intereses de la vida; por eso es que no existen pórticos abiertos ni galerías que faciliten la relación con el afuera. Aunque la vida sí aparece en el interior del edificio, en el sentido de que no es lo natural lo que está ahí dentro sino un mundo hecho para la persona, para ella sola, apropiado a su meditación interior, matizado por vidrieras que amortigüen la luz.

La parte exterior del templo tiene un arranque en agujas formadas por arcos ojivales y líneas rectas. En tanto que la arquitectura clásica favorece el ángulo recto, por su forma de apoyo, en la arquitectura romántica la acción de soportar en sí misma y la disposición en ángulo recto no constituyen ya la forma fundamental. Nacen de esta manera la *ojiva* y el *triángulo agudo* de base más o menos ancha que proporcionan los caracteres más salientes de la arquitectura gótica⁹³.

⁹¹ “Los godos eran uno de los grupos pertenecientes a los pueblos germánicos orientales y una de las muchas tribus del otro lado de la frontera oriental a las que los romanos llamaban *bárbaras* o *germánicas*. Probablemente su origen esté en Götaland, lo que es hoy el sur de Suecia, aunque para algunos autores su origen es báltico, pero no de la península escandinava. Era uno de los pueblos germánicos originarios de Escandinavia que al expandirse por media Europa amenazaron el poder del Imperio Romano. Durante el siglo III se dividieron en dos tribus independientes: los ostrogodos y los visigodos. Ambas mantuvieron contactos y alianzas puntuales. Se han encontrado muchos restos de los godos en la actual Polonia, donde permanecieron durante siglos y llegarían hasta las llanuras de Ucrania”. Cfr. Pueblo *godo* Wikipedia, la enciclopedia libre es. wikipedia.org/wiki/Pueblo_godo

⁹² La teoría de Louis Réau la desarrollaremos en el próximo capítulo.

⁹³ “OJIVA: El término ojiva puede referir a: En geometría ° Ojiva es la figura formada por dos arcos de círculos iguales que cortándose en un extremo presentan concavidad enfrentada. En arquitectura ° Es el arco diseñado con esa forma, también denominado arco ojival”. Cfr. Ojiva- Wikipedia, la enciclopedia libre es. Wikipedia.org/wiki/Ojiva.

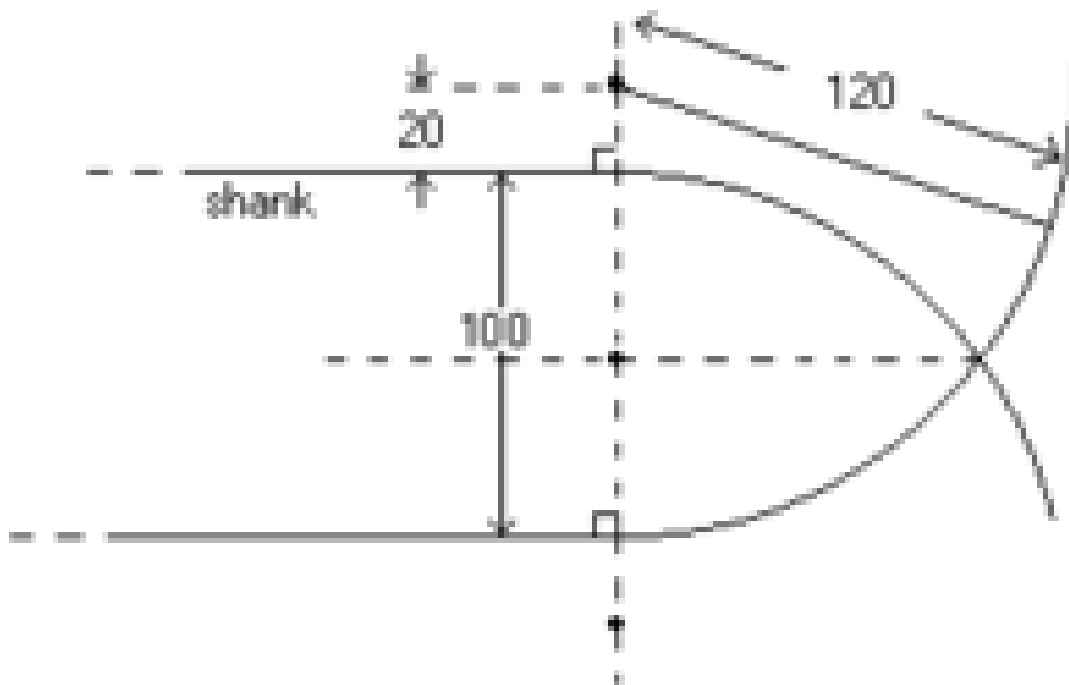


Figura 21: Ojiva geométrica.

EL INTERIOR DE LA IGLESIA

Ya hemos dicho que el interior de la catedral cristiana absorbe la necesidad de recogimiento y ausenta a los fieles de las inclemencias del mundo exterior; por lo tanto, el recinto

cerrado se diferencia del de los griegos ya que éste tenía galerías abiertas, pórticos y la mayoría de las veces la *cella* abierta⁹⁴.

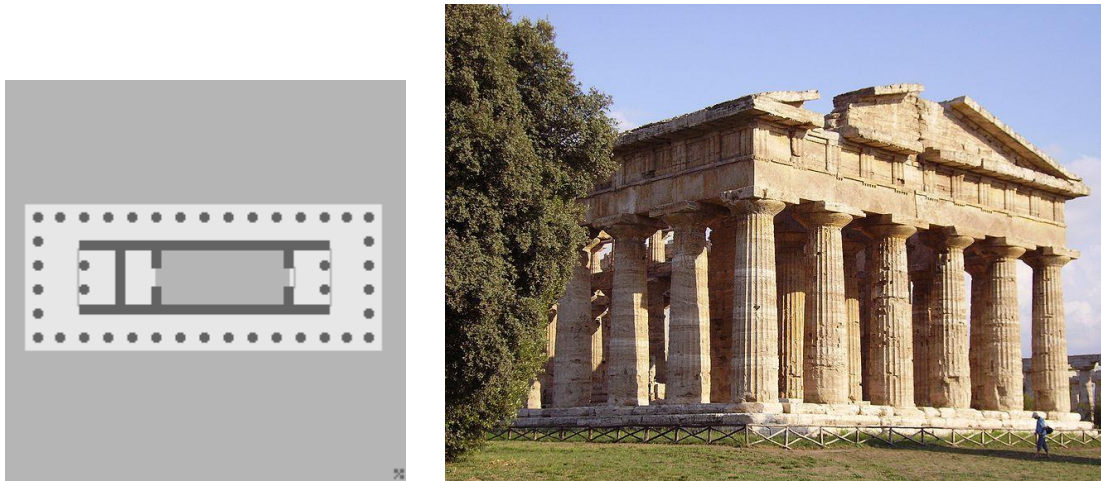


Figura 22: Planta de templo con la cella resaltada

Una **cella** (del latín cámara pequeña) o **naos** (del griego para templo), es la cámara interior de un templo en la arquitectura clásica, o una tienda que mira hacia la calle

Al elevarse el alma por encima de los límites del mundo real el templo cristiano, que posee diversas partes, tiende a armonizarse en una sola y misma unidad. A su vez, la arquitectura romántica deja aparecer en su forma el pensamiento íntimo y profundo del culto, de acuerdo con las reglas de su arte. A continuación estudiaremos los siguientes principios:

1) El espacio interior posee diversidad, en oposición al espacio vacío del templo griego de regularidad abstracta; además, la longitud, anchura, altura y disposición de estas dimensiones reclaman una armonía superior para mantener su acuerdo. Según Hegel: “Las formas circulares, cuadradas, rectangulares, con su perfecta igualdad, no convendrían a los muros que determinan el recinto ni a las cubiertas. Los impulsos, las agitaciones del alma, la armonía que viene después, cuando se eleva por cima de las cosas terrenales, hacia el infinito, hacia el mundo invisible, no se expresarían arquitectónicamente en la igualdad insignificante de un círculo o de un cuadrado”⁹⁵.

2) La arquitectura gótica posee unas necesidades que obligan un fin religioso; esta es la razón por la cual no se nota la exacta proporción entre el peso y el sostén debido a que las columnas y las vigas son accesorias más no determinantes del conjunto armónico. Por ejemplo, la disposición clásica en ángulo recto que es determinada por dicha relación aquí

⁹⁴ *Cella* (arquitectura) - Wikipedia, la enciclopedia libre [es.wikipedia.org/wiki/Cella_\(arquitectura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cella_(arquitectura)) “Al principio del cristianismo y en la arquitectura bizantina, la cella es una zona en el centro de la iglesia reservada para realizar la liturgia. En los períodos posteriores una pequeña o una celda monacal también era llamada cella”.

⁹⁵ Hegel, G.W.F, ESTÉTICA 1, Ibíd, Obra citada, p.521.

desaparece, porque, como hemos resaltado, no es apropiada a su fin. Más bien la magnificencia es definida por la forma análoga con la naturaleza, metáfora en piedra de la exuberante vegetación que sube libremente hacia el cielo.

Esta arquitectura es una analogía de las sombrías arcadas de un bosque en que los árboles aproximados entrelazan sus ramas. Por esta razón no necesitamos sentir la solidez de los pilares que sostienen el edificio ni la relación mecánica con la bóveda que soportan. En estas construcciones los muros se alzan por sí solos libremente, al igual que los pilares que se despliegan en diversos sentidos. En otras palabras, las columnas soportan la bóveda pero no se siente manifiestamente lo representado en sí. Más bien, dan la sensación de no sustentar nada, así como en el árbol las ramas no parecen sostenidas por el tronco, semejando un techo de follaje al entrelazarse con otras ramas.

La intensión de esta arquitectura es sumergir el alma en el ensueño dentro de una bóveda semejante, que inclina a la meditación en su misterio terrorífico, realizado en la reflexión que produce sus sombrías paredes. En esta catedral la imaginación viaja por los pilares y columnitas que despliegan libremente sus capiteles y se unen de nuevo en la cumbre. Sin embargo, no se puede decir que esa relación directa con los árboles es el primer modelo de la arquitectura gótica.

3) LA OJIVA

La ojiva es una estructura que se encuentra superpuesta a los pilares que sostienen el peso, y su forma encorvada ofrece perfectamente el aspecto de una continuación verdadera de los pilares mismos. El carácter ascensional cambia con la ojiva, pues antes de ella están los arcos sobre los pilares que buscan otras arcadas de pilares distantes y que se reúnen en punta, de manera análoga a la cima de un pináculo que descansa en dos vigas de rincón. Según nos aclara Hegel: “Los pilares y la bóveda parecen, en oposición a las columnas, formar una sola y misma cosa, aun cuando las arcadas se apoyen también en los capiteles de donde se elevan. Sin embargo, los capiteles desaparecen a veces como en varias iglesias de los países bajos, lo que hace que esta unidad sea aún más sorprendente al que la contempla”⁹⁶.

La elevación es el objetivo principal de esta arquitectura, y la altura de los pilares excede la anchura de su base; la esbeltez, la finura y la excesiva altura hacen que la vista divague, que llegue a la curvatura dulcemente oblicua de los arcos y encuentre su metáfora en el alma que al principio se turba y luego encuentra reposo en el cielo.

El pilar gótico es distinto a la columna griega o romana, porque no permanece redonda y sólida, sino que desde la base presenta un tallo cortado en forma de cañas que se ramifican por todos lados; desde su esbelto arranque escapa a la función de apoyo que tiende a la máxima altura para liberarse en los aires.

Las ventanas y puertas reproducen la misma forma de pilares y ojivas, sobre todo en las naves laterales; las ventanas son de tamaño colosal que comunica al espectador una inquietud de superioridad y lo invita a dirigirse a lo alto. Las ventanas transparentes son en pintura de vidrio, plenas de historias santas, cuya luz luego se

⁹⁶ Hegel, G.W.F, ESTÉTICA 1, Ibíd, Obra citada, p.523.

comunica con la otra luz de los cirios, porque aquí es otra luz la que debe alumbrar, a diferencia de la naturaleza exterior.

“El término **nave**, en arquitectura, denomina al espacio comprendido entre dos muros o filas de columnas. Este término suele utilizarse habitualmente al referirse a cada uno de los espacios que entre muros o filas de arcadas se extienden a lo largo de los templos u otros edificios importantes. La nave principal es la que ocupa el centro del templo desde la puerta de ingreso hasta el crucero o el presbiterio, generalmente con mayor elevación y más anchura que las laterales paralelas a ella. Dependiendo de la distribución de las naves en el interior de la iglesia, existen dos tipos principales de planta en las iglesias cristianas: la planta cruciforme (una nave principal cruzada por otra transversal o transepto) y la planta basilical (una, tres o cinco naves paralelas que conforman una estructura rectangular y terminan en presbiterios)”. Cfr. *Nave (arquitectura)* - Wikipedia, la enciclopedia libre [es.wikipedia.org/wiki](https://es.wikipedia.org/wiki/Nave_(arquitectura))



Figura 23: Nave central de la iglesia de Fécamp, Francia.

Figura 24: “Arcada. En arquitectura, el término arcada puede referirse a la abertura del arco o una serie de arcos”.



Figura 25: “Planta original de Bramante para la Basílica de San Pedro en Roma. Bramante utilizó pilares ricamente articulados, como se puede ver en la planta de la figura”.

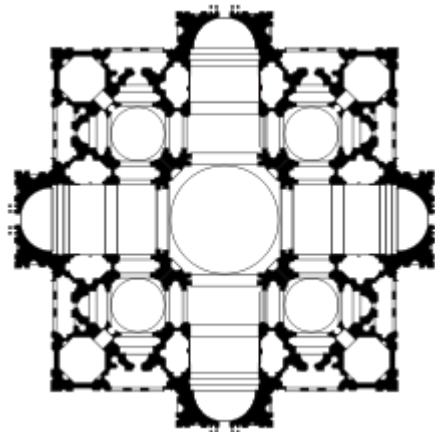


Figura 26: Alineamiento de pilares.

“En ingeniería y arquitectura un **pilar** es un elemento vertical (o ligeramente inclinado) sustentante exento de una estructura, destinado a recibir cargas verticales para transmitir las a la cimentación que, a diferencia de la columna, tiene sección poligonal”. Cfr. Arcada, *Pilar*, - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki

PARTES CONSTITUTIVAS DE LA IGLESIA

1° NAVES LATERALES

Éstas las constituyen los muros que cierran el lado exterior estructurados por los pilares y las arcadas. Las naves se convierten por dentro en ojivas abiertas porque entre ellas no hay muros; en cambio en los templos griegos las galerías interiores son cerradas a diferencia de las iglesias góticas en las que se permite el libre acceso a la nave central por entre los pilares. En casos excepcionales, como en la catedral de Amberes, las naves son verdaderas avenidas con acceso doble y triple hacia el altar.

2° NAVE PRINCIPAL

La nave principal está superpuesta a la nave lateral mediante pilares esbeltos y son de mayor altura que las laterales; en el caso de que la nave lateral alcance la misma altura de la

principal, como en el caso del coro de San Sebald en Núremberg, el conjunto adquiere ligereza y elegancia y la abertura da un sentido de libertad: “De este modo el todo está dividido y ordenado por las filas de pilares que circulan y suben como un bosque de árboles, cuyas ramas encorvadas se escapan a los aires”. (Hegel, 1954, 525). Se ha querido dar un sentido místico a las relaciones matemáticas ejecutadas entre estos pilares; sin embargo, no es necesario encontrar significación importante en las alegorías ahí propuestas, porque estos juegos arbitrarios no otorgan belleza arquitectónica ni orden más elevado.

3° EL CORO

El coro pertenece a la nave principal y en él se alza el altar mayor destinado al clero, centro propiamente dicho del culto, en oposición a la asamblea de los fieles que también está dentro de la nave principal. Numerosas gradas unen al púlpito con el coro de tal manera que hay un espectáculo desde abajo hacia todos los lados del coro. El espacio otorgado a este culto está recargado de adornos, aunque aparece sobrio, soberbio, sublime y solemne. Tiene bóvedas muy altas y, justamente, debido a la inmediatez de la distancia entre los pilares y su grosor, su anchura se borra cada vez más y se cierra totalmente.

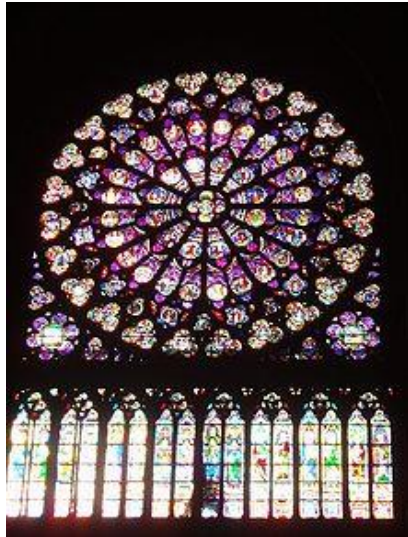
La totalidad del templo termina en un recinto completamente cerrado, y los cruceros con sus respectivas puertas permiten la comunicación con el mundo exterior. La orientación del templo es la siguiente: *Coro*, vuelto a oriente, *Nave*, a occidente, *Cruceros*, al norte y al sur. También existen iglesias con doble coro, a levante y a poniente y la pila bautismal se alza en una especie de pórtico cerca de la entrada principal. Hay capillas que rodean el coro y de alguna manera conforman nuevas pequeñas iglesias.

Un pueblo se puede aglutinar en torno a una catedral semejante de acuerdo con los intereses de la religión; el vasto espacio contiene bancos para rezar, regularmente alineados que no entorpecen los diversos intereses de los fieles. Cuando no es la hora de la misa mayor se pueden realizar diversas cosas al mismo tiempo: por ejemplo, el predicamento, rezar a un enfermo, procesiones, bautismos, velorios, etc. Un solo y mismo edificio cumple a la vez todos estos fines tan diversos; nada llena la totalidad pues las acciones determinadas se diseminan como un polvo vivo en esta inmensidad. Lo momentáneo es visible en la rápida inestabilidad que se eleva hacia el espacio gigantesco y de formas inmutables.

EL EXTERIOR DE LA IGLESIA GÓTICA

Hemos estudiado los caracteres del interior de la iglesia gótica en términos de la filosofía de Hegel y podemos decir que no hay un fin positivo que se pueda buscar en esta interioridad, es decir, no hay una utilidad que se usufructúa de la productividad económica. Lo que se siente es la apropiación del alma de ese interior separado de la naturaleza, lleno de magníficos pormenores sublimes. En cuanto al exterior del templo gótico se considera que es una envoltura del interior. El diseño en cruz dispone al interior para que el coro y la nave se destaquen de los cruceros. También crea una relación de proporción entre las naves laterales con la principal y el coro.

Figura 27: “Rosetón. Al rosetón se le ha atribuido un doble simbolismo: uno mariano, por la apariencia que tiene de la estructura de una rosa; otro que sugiere a Cristo, como remedo de los rayos del sol”.



“**Notre Dame de Paris, vista interior del rosetón norte:** uno de los tres rosetones con los que cuenta la catedral. Su misión también es doble: por un lado, la más simple de iluminar el interior de los templos; por otro, el conseguir un ambiente misterioso al incidir en el altar los rayos filtrados por las multicolores vidrieras cuando los rosetones se abren en el imafrente de la nave central, casi siempre en el solsticio de verano , el día de Pascua.

Como uno de los ejemplos más representativos de la sublimidad artística que puede encerrar un Rosetón se suele citar la pareja que adorna el transepto de Notre Dame de Paris”.

Cfr. *Rosetón* -
Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Rosetón

La fachada principal es la parte exterior de la nave principal y de las laterales; funciona con puertas principales de las cuales la más importante conduce a la nave correspondiente que está rodeada de naves laterales que crean una perspectiva de disminución entre el exterior y el interior, para conducir a un misterioso asilo. Es la metáfora del alma que entra de nuevo en sí misma y se interna poco a poco en sus profundidades. Las puertas laterales soportan ventanales colosales y aquellas poseen forma ojival como la que se emplea especialmente para las arcadas del interior. El *Rosetón* es un gran círculo que está sobre la puerta principal; cuando no está se coloca una ventana ojival más colosal todavía.

En la nave principal los pilares están fortalecidos en el exterior por *contrafuertes* y son los puntos de apoyo necesarios para la elevación y la solidez del conjunto. Según nos dice Hegel: “Al propio tiempo, manifiestan al exterior, en su distancia, su número, etc., la división de las filas de pilares interiores, si bien no reproducen su forma propia; antes al contrario, cuanto más se elevan éstos, más se recogen los contrafuertes, para ofrecer más fuerza” (Hegel, 1954, 530).

Figura 28: Contrafuertes en la iglesia de San Pedro de Ostend, Bélgica.

muro resistir empujes, se conocen desde tiempos antiguos, y han sido profusamente usados en todo tipo de construcciones, siendo elementos característicos del arte románico y gótico. Características. El origen de los contrafuertes se debe a la necesidad de soportar la componente horizontal de la carga que origina una bóveda o a veces una cubierta a dos aguas. Estas estructuras de cubierta, además de su carga vertical (su peso por gravedad), tienden a ‘abrirse’, y empujar



“Un **contrafuerte**, también llamado **estribo**, es un engrosamiento puntual en el lienzo de un muro, normalmente hacia el exterior, usado para transmitir las cargas transversales a la cimentación. Los contrafuertes, que permiten al

Uso en arquitectura

“En la arquitectura románica, los contrafuertes adoptan la forma de pilastras, adosadas exteriormente al muro, con ancho decreciente en altura. En la arquitectura gótica se producen varias innovaciones que estilizan el contrafuerte: se sustituye el arco de medio punto por el arco apuntado, que al ser más vertical, ocasiona menos empujes transversales al muro. Por otra parte, el muro de cerramiento deja de tener funciones estructurales. Las cargas de la cubierta se transmiten, mediante arbotantes, a contrafuertes que aparecen ahora como pilares exentos.

Existen diversas disposiciones de contrafuertes, tal y como se muestra a continuación, dependiendo de su posición relativa en los paramentos del edificio: contrafuerte)

transversalmente al muro que la sustenta. Por ese motivo, dicho muro debe reforzarse en esa misma dirección para no volcar. Estos contrafuertes exentos suelen presentar remates verticales denominados pináculos que cumplen una doble función decorativa y estructural, ya que el peso del propio pináculo ayuda al contrafuerte a aumentar la componente vertical de la carga, lo estabiliza. Se usó mucho en la Edad Media. La aparición del acero como elemento constructivo ha ido eliminando la necesidad de los contrafuertes, ya que es más económico ‘coser’ la cubierta con cables o barras de acero para evitar que se abra”.

Cfr. *Contrafuerte* - Wikipedia, la enciclopedia libre. [libres.wikipedia.org/wiki/Contrafuerte](https://es.wikipedia.org/wiki/Contrafuerte)

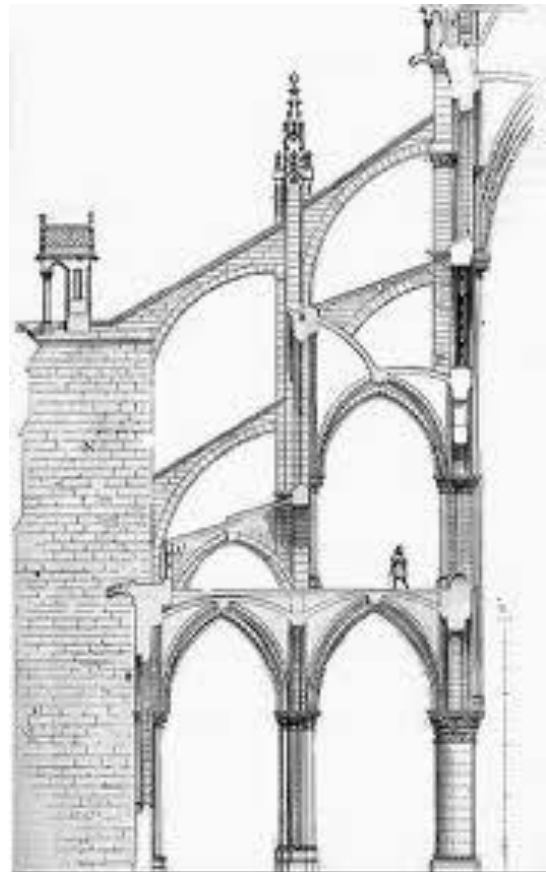


Figura 30

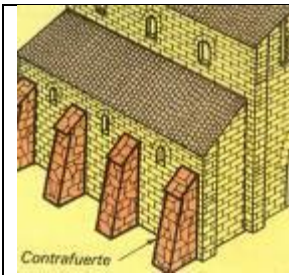


Figura 29

Contrafuerte: es la parte saliente de un muro, utilizada para fortalecerlo. Los contrafuertes permiten al muro resistir empujes laterales”.

Cfr. *Contrafuerte* - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Contrafuerte

La característica principal del exterior del templo gótico es que pertenece al tipo ascensional; para lograr esto el exterior se debe independizar del interior elevándose por todas partes en agujas, como un bosque ascendente de pirámides superpuestas.

Los *triángulos* son formas arquitectónicas alzadas independientemente de las ojivas, que a su vez están por encima de las portadas. Estas formas se levantan airosas en particular los de la fachada principal, o los que están sobre las ventanas colosales de la nave principal y del coro.

Figura 31: **Torre**



Torre del *Palazzo Pubblico* de Siena (la *signoria* o ayuntamiento de esa ciudad-estado italiana durante el Antiguo Régimen).

“**Torre** es un un edificio de mucha más altura que superficie. Sus funciones pueden ser diferentes, pero históricamente han sido militares y religiosas, además de estéticas (*para esparcimiento de la vista y para adorno*, indica el DRAE).¹ Más recientemente, la denominación ‘torre’ se emplea para designar a diferentes estructuras tecnológicas, así como a edificios de oficinas o viviendas de gran altura. Las torres son uno de los principales hitos urbanos, configurando la personalidad de una ciudad.

La referencia más antigua a estos edificios se encuentra en la Biblia: el episodio de la torre de Babel, que se considera inspirada en los *ziggurat* mesopotámicos. En los *limes* fortificados del Imperio romano se construyeron *turrus* y *burgus*, precedentes de las casas-torre medievales. La Edad Media fue un periodo caracterizado por la construcción de torres militares y religiosas (tanto cristianas como musulmanas). En otras civilizaciones distintas de la occidental se construyeron también torres con similares formas y funciones (pirámides mesoamericanas, torres del silencio zoroastrianas, gopuram hindúes, pagodas chinas, castillos japoneses, etc.), en algunos casos incluso alguna ciudad antigua edificó sus viviendas en altura, como Shibam (Yemen), *la Manhattan del desierto*.

La capacidad evocadora de las torres las han hecho ser muy frecuentemente utilizadas en el arte, tanto en las artes visuales como en la literatura (*Las dos torres* de la serie de novelas *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien); donde el arquetipo que simboliza una torre puede tener distintas simbologías, pero siempre vinculadas al aislamiento: *torre de marfil*, cuando es positivo; o bien opresión y cárcel, especialmente por la trascendencia histórica de la función represora de muchas torres, identificadas con el poder (la Torre de Londres, las torres de La Bastilla”).

¹«torre», *Diccionario de la lengua española* (vigésima segunda edición), Real Academia Española, 2001.

Cfr. *Torre* -
Wikipedia, la enciclopedia libre es. [wikipedia.org/wiki/Torre](https://es.wikipedia.org/wiki/Torre)

En el tejado observamos el realce de la forma empinada, y en el remate los contrafuertes sobresalen como torrecillas en su final que continúan el diseño de los pilares interiores; se consolida, así, un bosque de troncos, de ramas y de arcadas, sobre los cuales se construyen agujas puntiagudas.

TORRES

Las torres sobresalen sobre todas las demás cabezas y se yerguen del modo más libre hasta el extremo de que la vista no puede calcular sin perder su carácter de calma y de solidez. Estas torres están situadas en la fachada principal, por encima de las dos naves laterales, y hay una tercera más voluminosa levantada justo en el punto de encuentro de las bóvedas de los cruceros. A veces una torre única forma la fachada principal y ocupa todo lo ancho de la nave mayor.

En estas altas torres se alojan las campanas cuyo toque es propio del culto cristiano; ellas inclinan al recogimiento, y el canto en el interior retoma esas primeras tonadas a manera de sonido articulado, el cual expresa un conjunto determinado de sentimientos unidos a ideas, porque la revelación es articulada y figurativa: en el rito cristiano la abstracción tiene su puesto en el exterior de la catedral.

ORNAMENTACIÓN

Acerca de la ornamentación, de la cual hemos hablado someramente, es necesario realzar su importancia en la arquitectura gótica, a diferencia de la clásica que tiene una decoración sobria; la razón de esto es que la arquitectura gótica conduce a sentir más fuerte todo lo que el pueblo consiente y por lo tanto no se contenta con simples superficies. Más bien las divide y corta por todos lados, las fragmenta y atomiza para recargar su tendencia ascensional. Hegel hace la siguiente aclaración: “Pilares, ojivas y, encima, triángulos apuntados reaparecen en los adornos. Así, la unidad sencilla de las grandes masas queda dividida y modelada hasta en los más insignificantes pormenores y las últimas particularidades; lo cual hace que el conjunto ofrezca en sí mismo un prodigioso contraste”⁹⁷.

El adorno está organizado por estructuras y la vista tiende a perderse en la infinita variedad y multiplicidad; implica una relación entre generalidad, sencillez y detalles mínimos. También esa polivalencia contiene la metáfora del alma que, a su vez que se sumerge en un mundo infinito lo repuebla con cosas finitas, y esto se logra con la meditación cuando la mente se introduce en los pormenores y particularidades de sus minuciosos análisis.

En esta manera de decorar las líneas principales conducen la visión para no perderse en la variedad de los adornos; por tanto lo esencial es el carácter imborrable de esas líneas que conservan la solemnidad de una grandiosa seriedad, de la misma manera que la meditación religiosa, a pesar de tanta vida individual, debe grabar los principios generales y fijos. En la arquitectura gótica esa variedad debe referirse a las líneas principales ante las cuales se borran las divisiones, las interrupciones y los adornos más diversos.

El arte romántico también posee esa característica de adorno cuya finalidad es motivar la concentración interior para que la conciencia vuelva sobre sí misma. La arquitectura gótica,

⁹⁷ Hegel, G.W.F, ESTÉTICA 1, Ibíd, Obra citada, p.532.

en su ornamentación, refleja lo más espiritual, atraviesa la materialidad, la rompe y le quita la apariencia de su consistencia material. La presencia de la piedra esculpida y cincelada le da ligereza a estas construcciones que, a pesar de ser tan pesadas, son el prototipo de la elegancia y levedad.

La disposición de los adornos tiende a adoptar las formas del reino orgánico al que se unen las hojas, los florones, los rosetones enlazados con figuras de hombres y animales en parte reales, en parte fantásticos. Aquí la imaginación combina elementos heterogéneos, y en las ojivas de las ventanas el templo gótico repite constantemente las mismas formas simples.

CONCLUSIÓN

El arte medieval, al igual que todo estilo de la historia del arte, cuenta con unas circunstancias históricas que condicionan las variadas combinaciones y es necesario, antes de abarcar estos diversos matices, considerar la unidad de fondo que caracteriza la esencia y la constancia de dicho estilo. El pensamiento cristiano y, en sentido amplio el católico, debe su fortaleza a razones políticas que se manifiestan en el internacionalismo del papado y de las órdenes religiosas; las cruzadas y peregrinaciones denominadas *pancatólicas*, entre otras a San Martín de Tours, a Santiago de Compostela y a San Nicolás de Bari, producen *temas o asuntos* que se sustentan en determinadas *formas y técnicas*.

Podemos decir que la civilización católica está ligada a los mismos temas iconográficos con un ideal de belleza que irriga a todas las naciones occidentales; La Iglesia domina casi absolutamente y una de las razones es la separación del Imperio y del papado. La circunstancia de que el emperador Bizantino no residiera en Roma le dejó campo libre al papado para no quedar en una situación de mayor o menor servidumbre; Constantino deja el campo libre al Papado, y los papas y los preladados se enfrentan continuamente con los soberanos para proclamar la superioridad de lo espiritual sobre lo temporal. Escuchemos a Louis Réau en un análisis sobre este punto: “San Ambrosio, obispo de Milán, prohíbe la entrada en su iglesia al emperador Teodocio, todavía tinto de la sangre de los tesalonicenses. El papa León I hace retroceder a las hordas bárbaras de Atila, rey de los hunos, y a los de Genserico, rey de los vándalos. Más tarde, durante la prolongada querrela o lucha de las investiduras que enfrentó al Imperio y al Papado, el papa Gregorio VII impondrá al emperador Enrique de Alemania la humillación de Canossa”⁹⁸.

El poder concentrado en Bizancio se diferencia del de Roma en que el zar de Moscú ejerce la autocracia en detrimento del prestigio de la Iglesia y de la libertad de pensamiento; entretanto, en Occidente se cumple con el saludable principio de separar los *bienes* de Dios con respecto a los del César. De ahí surge un contraste entre el arte áulico bizantino y el arte religioso occidental⁹⁹.

⁹⁸ Réau, Louis, *Ibid*, Obra citada, p.16.

⁹⁹ Incluso en la religión oriental antigua los sacerdotes no ejercen un dominio tan marcado sobre el arte como sucede en el medioevo en Occidente; en el Renacimiento, a partir del surgimiento de la arquitectura civil, aparecen los temas profanos en la pintura y en la escultura. Según palabras de Louis Réau: “El día en que la arquitectura civil supere a la religiosa, en que el palacio eclipse a la catedral, en que la mitología pagana invada el repertorio de la pintura y de la escultura, ese día el arte de la Edad Media habrá pasado de la realidad a la historia”. Cfr. Réau, Louis, *EL ARTE DE LA EDAD MEDIA*, Ed. Hispanoamericana, México, 1956, p.14.

El arte medieval es un poder que, en un principio, es atacado por el cristianismo primitivo como sospechoso de favorecer la idolatría, y luego se convierte en el principal aliado del papado para la divulgación de las verdades de la fe. En la Edad Media el arte estaba exclusivamente al servicio de la religión.

CAPÍTULO X

F RANCIA Y CRISTIANDAD EN LA EDAD MEDIA.

*P*ROYECCIÓN DE LA LITERATURA EN EL ARTE RELIGIOSO DE LA ÉPOCA FEUDAL

La denominación Edad Media significa época de transición en la que la inspiración religiosa y artística logra emanciparse de las supervivencias orientales. Podemos decir que es discutible la estructura verbal *Edad Media* porque minimiza los alcances del arte de ese momento en la cultura occidental frente a otras edades; lo cierto es que existe un arte de esta época mal llamado arcaico hasta el siglo XII pues, si bien es cierto, la pintura obedece a leyes figurativas aun no evolucionadas, responde perfectamente a algo real y distinto. En primer lugar la relación del arte con la fe, en la que se encuentran identificados pueblos de lenguas y etnias distintas, lo que demuestra la grandeza de una comunidad que se une para dramatizar una liturgia.

En segundo lugar, dentro de este cúmulo de experiencia que significa el arte cristiano hay una parte que hemos catalogado como la expresión del alma medieval, entendiendo por alma una inspiración común que perfila las aspiraciones de la época medieval. Con el objetivo de crear una historia más abarcadora de la genialidad de los pueblos que aún no eran naciones en esa época, nos ubicaremos en Francia y resaltaremos el genio particular que se proyectó desde el arte religioso hacia una época feudal.

Si nos documentamos en historiadores modernos acerca del nacimiento del arte gótico llegamos a la conclusión de que la primacía de Francia en la civilización de la Edad Media es superior a la de Alemania e Inglaterra; España, Suiza y los países eslavos como Bohemia y Polonia, enriquecieron el gótico con variantes locales que muestran la difusión e influencia de las órdenes monásticas francesas. Italia no hizo parte del gótico porque las diversas provincias de que constaba la península eran colonias y, por tanto, influenciadas

por el arte bizantino; lo mismo sucedió con Rusia y Yugoslavia que se vincularon a la religión ortodoxa y fueron igualmente tributarios del arte bizantino¹⁰⁰.

Le daremos al vocablo *arte* una doble dimensión tanto para la literatura como para las artes plásticas, con el ánimo de señalar la psicología de los pueblos, pues como hemos observado en el segundo momento importante de la estética cristiana, la poesía feudal se aparta de las necesidades de la religión y sirve de tránsito a un arte que, más tarde, se convierte en la destrucción del arte romántico.

Para enriquecer el estudio y suscitar nuevos problemas proponemos la correspondencia que existe entre la literatura y el arte, y diferenciamos sus alcances expresivos como formas de comunicación humana que se valen de palabras y de figuras. Por no compartir el prejuicio de considerar a las palabras como el apoyo inicial de todo pensamiento, sostenemos que existen entre estas dos grandes categorías afinidades creativas que excluyen cualquier intensión de declarar a las artes plásticas por encima de la literatura o viceversa, y justificamos las épocas y las circunstancias en que una manera de crear fue preponderante y la otra resultó alternativa.

Uno de los puntos de vista que le otorga mayor importancia a la pintura por encima de la literatura, en cuanto al poder expresivo de comunicación para exaltar la belleza del mundo, tiene su fundamento en que la imagen figurativa explica con gran ingeniosidad a las masas ignorantes los intereses de la religión. Sin embargo, la literatura no fue menos sobresaliente en lo que respecta al refinamiento de las formas y al trabajo espiritual que dio nacimiento a las lenguas occidentales; aquí abarcamos la literatura latina de transición entre la latinidad y las literaturas nacionales.

También la Iglesia ejerce influencia en la literatura medieval sobre todo a partir del siglo VI, y es importante observar el espíritu religioso que se manifiesta de manera sobresaliente en la poesía, en el romance y en el carácter caballeresco. Por ejemplo, en la búsqueda del Santo Graal el caballero Galaad se ve inmerso, alentado por la religión, en una arrebatada empresa. Igualmente Dante sintetiza las aspiraciones de la Edad Media al mostrar los más altos misterios de la tierra y de los cielos.

La epopeya se presenta como una conjunción de literatura erudita y de cantos populares y, por tanto, es una historia novelada que no posee una tendencia histórica sino la necesidad psicológica de un furioso individualismo cargado de valentía y de rebelión contra la iglesia y el rey. El corolario o moraleja de estas obras siempre conllevan a un castigo o a la conversión. La canción de Roldán une lo místico con lo dinámico e inspira el entusiasmo nacional francés del siglo XI, con una tendencia a inspirar el poder de la fe en conquistas lejanas sobre los infieles, rodeada de un canto amoroso que muestra la ternura del sentimiento a pesar de su rudeza.

Contra esta dura realidad del amor la literatura se impregna posteriormente de ternura y muestra el romance cortés, la gracia y la belleza femeninas, en una mezcla de feudalismo y cristianismo, y el amor cortés propone reglas de sumisión del amante hacia la que ama; este

¹⁰⁰ Acerca de la teoría de la hegemonía de Francia en la creación del arte gótico, ver: Réau, Louis, EL ARTE DE LA EDAD MEDIA, Ed. Unión Tipográfica Hisopanoamericana, México, 1956. También Ludovic Vitet en sus estudios sobre la historia del arte -L'Eglise Notre-Dame de Noyon- (Hegel, 1954, 535, entre otros) niega el legado de los godos en el desarrollo de la arquitectura gótica.

amor platónico desemboca en un misticismo religioso que la iglesia populariza al identificar el amor hacia la mujer, y lo sublima en el amor divino, lo que trae como consecuencia el desarrollo del culto de la virgen. Entre los caballeros, los primeros y más constantes adoradores de la virgen están los cistercienses, y su ejemplo fue seguido por otras órdenes monásticas. Como resultado se obtiene una consagración de las grandes catedrales en homenaje a la Madre de Dios, y en el arte dramático el reflejo hace su aparición en los milagros de Nuestra Señora.

El desarrollo urbano en el siglo XIII permite a una burguesía fortalecida financiar proyectos artísticos que muestran una realidad pujante cuyos temas se desvinculan de la égida religiosa; la comedia, la sátira y la literatura en prosa ejercen sobre las artes plásticas una influencia realista y crítica, en parte, porque el carácter antirreligioso se constituye en rebeldía contra las ideas de la aristocracia. Este es el momento en que la escultura y las artes subordinadas a la arquitectura tienden a separarse del muro y a abandonar la influencia religiosa; podemos comparar la Francia del siglo XIII con la Atenas de Pericles, pues el genio francés logra liberar definitivamente el arte occidental de la influencia oriental. Las causas políticas, económicas y psicológicas de este auge se concentran en París, Cluny y Avignon, entendidas como centros de elaboración de las artes plásticas, y también como residencia de los papas que fijan su atención, dentro de una Europa monástica, en el avance de la ciencia, es decir de la filosofía.

Podemos conjeturar que previo a los temas de la literatura medieval existen *textos* pictóricos que sirven de antecedentes a la creación literaria. Sin embargo, es necesario hilar más fino para no llegar a conclusiones precipitadas; por ejemplo, el artista Benedetto Antelami crea en el siglo XII, en el Domo de Parma, los bajorrelieves que muestran el descendimiento de la cruz, y se ha relacionado dicho tema con las meditaciones del pseudo-Buenaventura escritas dos siglos después. En este caso no podemos aseverar que la obra plástica es progenitora de la obra literaria. Más bien, puede suceder que ambas formas expresivas obedecen a sentimientos compartidos y a una atmósfera intelectual propia del medioevo.

Posterior a esta época, *la aurora del Renacimiento* se distingue de la anterior porque la iconografía es pintoresca y gusta regodearse en lo macabro y popular, pero esto no significa que esté alejada de la religión; la diferencia esencial está en que la pintura adquiere en el siglo XV un auge y se emancipa de la tutela de la arquitectura; la razón histórica se encuentra en el decaimiento de la Escuela Borgoñesa, debido a los desastres de la guerra de cien años en Francia, y la hegemonía se traslada a Italia y a los Países Bajos.

El gótico es un arte que florece en toda la cristiandad católica de la Edad Media y, como hemos dicho, fueron los franceses quienes crearon y propagaron la arquitectura llamada gótica; sin embargo, no es justo dar exclusividad de beneficio cuando decimos *arte por excelencia* francés porque también se ejerció en los otros países ya descritos.

CONCLUSIÓN

Las formas del arte francés se divulgan por todo el mundo cristiano influyendo la construcción de catedrales que imitan el estilo de París y varias ciudades francesas. En ellas se inventa la decoración original de pórticos y capiteles, al igual que la ornamentación que es muy superior a la del arte griego; la escultura renace después de seiscientos años de

adormecimiento, con el antecedente en el siglo XII de una estatuaria cargada de vida introducida en los nichos arquitectónicos. El diseño de las artes llamadas menores como por ejemplo el de la iluminación, el del bordado, la orfebrería y la eborería, se introduce en el bajorrelieve que se considera una miniatura ampliada y, en unión a la escultura, tuvo una notable expansión hacia Oriente.

El concepto de belleza del arte medieval está supeditado a una utilidad, y con esto podemos no estar diciendo mucho; pero si decimos que se utiliza como *predicación muda* podemos marcar una diferencia con relación al arte renacentista que realiza una arquitectura en un sentido moderno. Es decir, antes del Renacimiento en el arte la idea religiosa prima sobre la forma y, por tanto, la iconografía sobre la estética¹⁰¹.

Por esta razón es que los métodos modernos iconográficos no aciertan cuando pretenden ver formas *bellas* en las esculturas románicas, y no las encuentran pues no comprenden que se colocan en una actitud completamente extraña para los artistas que crearon tales obras.

No obstante, no podemos deducir que el arte plástico de esta época es una traducción literal del pensamiento escrito. El método iconográfico se diferencia de su antecesor en la historia del arte en cuanto le da un poder significativo a la imagen visual, y evita concluir apresuradamente que el programa de las artes plásticas tenga un fin literario. En tanto que la literatura religiosa de la época estaba reservada exclusivamente a los clérigos, encontramos una razón muy fuerte para pensar que la imagen plástica no era una mera referencia de la literaria; una prueba fundamental es que fuera de las Santas Escrituras solamente una decena de obras escritas en latín llegaron a los expertos.

Los teólogos de la Edad Media piensan que en el Antiguo Testamento existen unos *tipos* o *prefiguraciones* que han de representarse posteriormente en el Nuevo Testamento. Esta analogía tiene el nombre de *silogismo topológico* con el que se designa tal paralelismo de los dos testamentos. Por ejemplo, toda la pasión de Cristo encarnado se encuentra en la primera versión del Viejo Testamento, al igual que su resurrección simbolizada por Jonás devuelto por el monstruo. En el caso de los evangelios apócrifos, es tan imperiosa la necesidad de crear simetría entre los dos testamentos, que los autores inventan nuevas escenas de la leyenda de Cristo con el único propósito de justificar las profecías.

Esta interpretación velada con respecto al viejo testamento se evidencia en la frase de San Agustín: “*In novo testamento patet quod in veteri Latet*” (En el nuevo testamento se encuentra lo que está encubierto en el viejo); así es como encontramos en los temas del arte cristiano los ciclos tipológicos que ilustran la relación existente entre ambos testamentos. Nicolás de Verdún crea en 1181 unos cincuenta cuadros de esmalte en donde la natividad se refiere al nacimiento de Isaac, también está referido el ciclo de Sansón. Otro ejemplo está en la Ascensión de Cristo que es equivalente a la Ascensión de Enoch y la de Elías en su carro de fuego.

Tal concordancia también se puede observar en numerosos vitrales de las catedrales de Chartres, de Bourges, de Mans y de Lyon. Este simbolismo tipológico inspiró numerosas

¹⁰¹ Más adelante veremos cómo el arte renacentista también estuvo ligado a la religión basado en una idea diferente: la de la perfección, que no se tenía en el medioevo; así vemos que moral y ética religiosa van cogidas de la mano en el arte renacentista, en los que los artistas y el público penetran en un moderno estado de contemplación.

obras de arte, cuya aplicación la encontramos en dos principales temas del arte cristiano: la vida de Cristo y la de la Virgen.

Es posible que esta relación analógica creada por los escolásticos sea puramente formal, es decir, que no consideren los eventos del Nuevo Testamento como continuadores de los del antiguo. Sin embargo, los “antiguos” acontecimientos se denominan *profecías*, de manera que es un simbolismo entendido en forma apologética¹⁰²; y es una concepción común entre los más grandes pensadores de la Edad Media, entre quienes sobresale Dante en la descripción del sueño que le abruma en el Purgatorio de la Divina Comedia, en la que utiliza dos prefiguraciones: el sueño de los discípulos en el Huerto de los Olivos y el de Argos.

El método analógico creó problemas en la doctrina de la Iglesia porque al sólo ver símbolos en el Antiguo Testamento se le niega todo fundamento histórico a tales relatos. Fue San Agustín quien restableció la realidad histórica en relación con la significación simbólica de dichos hechos. Él ve, por ejemplo, en Abraham el anuncio de la existencia del Hijo de Dios, y les da potestad a los profetas para que indaguen en lo que la Escritura refiere de Abraham y busquen y hallen al Salvador en la imagen de Abraham.

Capítulo XI

¹⁰² El mesianismo es la doctrina apologética que se apoya en dichos orígenes para encontrar las palabras del propio Cristo. Tal es el caso de Moisés cuando levanta la serpiente en el desierto; se interpreta como el anuncio de que el Hijo de Dios será levantado en la cruz (Evangelio de Juan – 3,14).

Escultura cristiana

*L*a religión de los clérigos.

Es necesario distinguir en las catedrales los temas dirigidos a los clérigos, a quienes se dedican capítulos esotéricos y es útil discernir la diferencia acerca de los capítulos edificantes esculpidos para el pueblo. En cuanto a la religión de los clérigos las esculturas que decoran los pórticos de las catedrales siguen ciertas reglas que convierten la decoración en un sistema de imágenes cuyos argumentos son

sacados del Antiguo y del Nuevo Testamento. Entre los principios que presiden la selección temática se encuentra el valor simbólico de interés didáctico, como, por ejemplo, la creación de Adán que es la antesala de la figura de Cristo. En estas esculturas no se encuentran imágenes sobre la Creación que es el motivo fundamental del Antiguo Testamento.

Entre otros asuntos importantes dentro de la historia de Moisés está el Prodigio de la Peña de Horeb y la Erección de la serpiente de bronce. Estos pasajes se entienden como símbolos del Bautismo y de la Crucifixión respectivamente. Por considerarse a Cristo como el tema principal de la iconografía cristiana se destacan algunos héroes del Antiguo Testamento que establecen un paralelo con él; tal es el caso de José, Sansón y los reyes David y Salomón: cuando a José se le arroja a la cisterna o Jonás queda preso en el vientre de una ballena, sus formas significan la imagen de Cristo en el sepulcro.

Hay algunos otros paralelos entre las leyendas y la vida de Cristo y sólo se pueden entender como elaboraciones de teólogos que guiaron la mano de los canteros. Es necesario cuidarse de los descréditos de los estetas que ignoran las explicaciones simbólicas y es justo resaltar que el simbolismo del arte cristiano tiene sus orígenes en las pinturas de las catacumbas que se interpretan como emblemas y promesas de resurrección. Debido a que son pinturas ingenuas, no se pueden comparar con el simbolismo escolástico cuyo sistema artístico está provisto de una concepción de la historia universal en convergencia con el misterio de la Redención, considerado el fundamento de la fe cristiana.

LA ESCULTURA CRISTIANA Y SU PRINCIPIO DE CONCEPCIÓN DEL DOLOR

G.W.F Hegel observa una concesión de la escultura romántica cristiana en relación con los alcances de la pintura y la arquitectura de esta misma época; también hay un desprendimiento del concepto de divinidad del ideal clásico y, por tanto no posee el estado gracioso del helenismo porque el destino del cristianismo es buscar un absoluto espiritual. Al no poseer el fondo de la escultura anterior la figuración representa el alma que se retira del mundo exterior otorgándole a la obra de arte otra moral. Según Hegel, el recogimiento del espíritu en el arte es propio para “el sufrimiento, los tormentos del cuerpo y del alma, el martirio y la penitencia, la muerte y la resurrección. La personalidad espiritualmente subjetiva, la profundidad mística, el amor, los impulsos del corazón y los movimientos anímicos, este es el fondo propio sobre el cual se ejercita la imaginación religiosa del arte romántico”¹⁰³.

Al aparecer estos sentimientos la imaginación religiosa alimenta las imágenes de las torturas, de los martirios, etc., y todas ellas se aplican en los nichos, en las torrecillas, en las portadas de las iglesias y en los contrafuertes, lo que significa que la escultura cristiana sigue siendo más bien depositaria de la arquitectura. Por otro lado, la pintura y la música religiosa pueden alcanzar la profundidad mística y la expresión del amor, que son los motivos anímicos que caracterizan esencialmente la subjetividad romántica.

Cuando la escultura se acerca a la pintura los artistas utilizan el relieve en bronce en las puertas, en las paredes de las iglesias, en los baptisterios, en las sillerías del coro, etc., diseñando arabescos, retratos y rasgos de la vida común. “La mayor parte de las esculturas

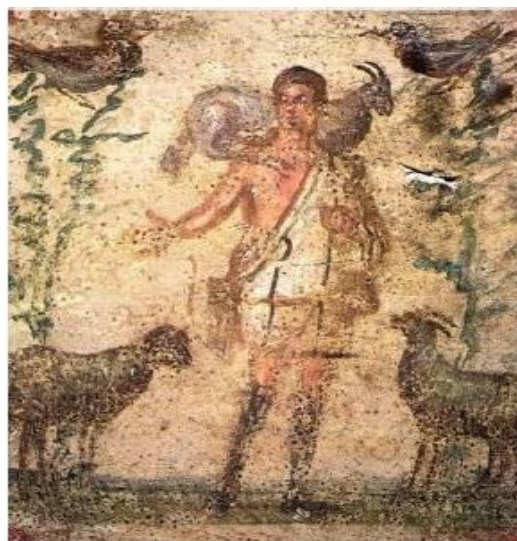
¹⁰³ G.W.F Hegel, *Ibíd* Obra citada, p.664.

que se encuentran en *San Sebald*, y en muchas otras iglesias o edificios, particularmente de la época anterior a Pedro Vischer, y que representan asuntos religiosos, sacados, por ejemplo, de la historia de la Pasión, ofrecen muy claramente esta especie de singularidades de la figura y de la expresión, del aire y de los ademanes principalmente en las diversas gradaciones del sufrimiento”¹⁰⁴.

Sin embargo, existe una vertiente de la escultura cristiana en la que el genio de los artistas ha ejecutado estatuas de héroes y reyes, retratos y asuntos religiosos propios de la cristiandad, combinando una originalidad creadora con el principio clásico de los antiguos: es el caso de Miguel Ángel Buonarrotti que se acerca al principio más elevado del ideal clásico.

Figura 32 “En cuanto a la escultura exenta, el tipo más antiguo conocido es el “Buen Pastor”, que representa a Cristo como a un joven imberbe, vestido con una túnica corta, que lleva un cordero sobre sus hombros y un morral, que está directamente inspirado en la estatua griega perteneciente al período arcaico conocida como “El Moscóforo”.

Arte cristiano - Wikipedia, la enciclopedia libre [es.wikipedia.org/wiki/Arte cristiano](https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_cristiano)



Arte Paleocristiano

ESCUPTURA “De su condición de arte mayor en épocas grecorromanas la escultura descendió a un sitio bastante modesto en la jerarquía de las artes de principios del

¹⁰⁴ G.W.F Hegel, *Ibid.*, p.645.

cristianismo En vez de constituir una expresión libre e independiente, se volvió de modo principal un complemento de las formas arquitectónicas y litúrgicas de la iglesia. Incluso hubo un eclipse de su clásica tridimensionalidad y tendió cada vez más a ser pictórica y simbólica en el rito paleocristiano. Cuando se hizo en interiores, la escultura sufrió un cambio radical en relación con la luz y las sombras. Una estatua de bulto, por ejemplo, fue colocada contra una pared o en su nicho, lo que impedía ser admirada desde cualquier ángulo. La íntima proximidad en tiempo y espacio con las religiones paganas, también fue útil para canalizar la expresión visual cristiana en otras direcciones y con la influencia de reglas como la enunciada en el primer mandamiento que prohibía hacer esculturas o imágenes para adoración, es digno de admiración que el arte haya sobrevivido como lo hizo. Un raro ejemplo de escultura tridimensional romana de principios del cristianismo, que ha llegado a nuestros días, es el Buen pastor (fig,32). En la escultura antigua griega y costumbrista romana es frecuente encontrar figuras de campesinos que llevaban cameros o corderos al mercado moscóforo. En la interpretación cristiana, empero, el pastor es Cristo, el cordero la congregación de los fieles y cuando está incluido un zurrón con leche, el conjunto se refiere a la Eucaristía. La escultura, en términos generales, pudo adaptarse a las nuevas exigencias y finalidades cristianas. En el nuevo marco de referencia, la escultura arquitectónica, esto es capiteles de columnas (o pilastras), paneles decorativos en relieve, puertas talladas de madera y, en cierto grado estatuas en nichos, continuó con modificaciones adecuadas. El énfasis básico, empero, cambió hacia objetos relacionados con la nueva forma de culto, como altares y púlpitos”. Texto extraído del libro Arte Música e ideas de William Felming.

Michelangelo



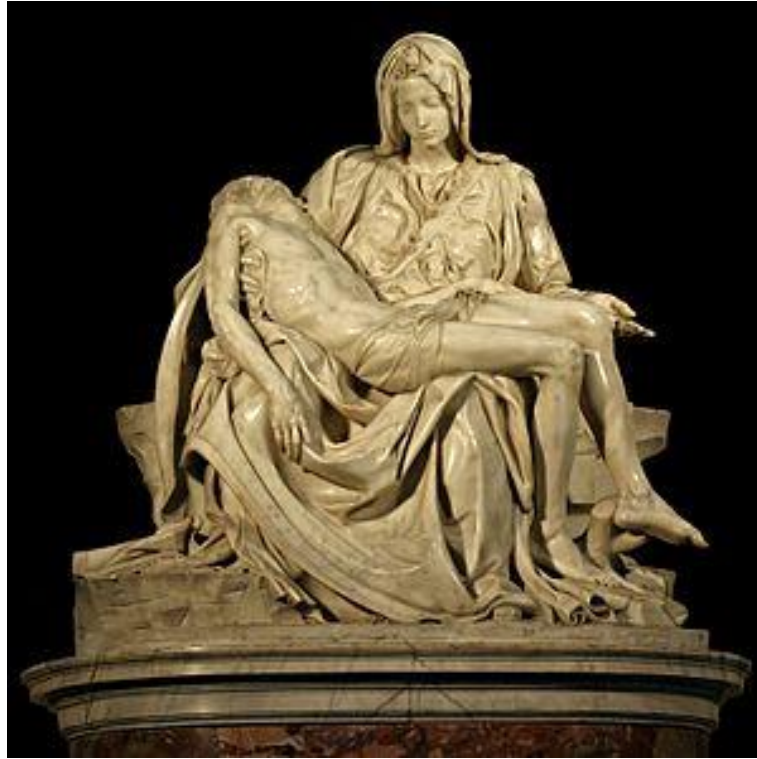
Nombre: Miguel Ángel, Michelangelo Buonarroti

Nacionalidad: Italia

Capreze (1475) - Roma (1564)

Estilo: Renacimiento Italiano - Cinquecento

Galería de imágenes de las obras de Miguel Ángel Buonarroti



La *Piedad* de la basílica de San Pedro del Vaticano, de 1,74 m de altura x 1,95 m de longitud en la base (1496).

Miguel Ángel - Wikipedia, la enciclopedia libre [es.wikipedia.org/wiki /Miguel Ángel](https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Ángel)

LA ESCULTURA ROMÁNICA EN FRANCIA

Ya hemos observado que la escultura romántica cristiana emerge de sus cenizas después de haber sido abandonada por los artífices que le han dado gloria en épocas lejanas. En la historia del arte este hecho está registrado en el año 1020 con el dintel de San Genis de las Fuentes en el Rosellón cuyo modelo parte de las miniaturas, los paños y los marfiles de la orfebrería francesa, a los que se les debe la iniciación de los canteros que aplican sus fórmulas sobre los dinteles, los pórticos y los capiteles.

Esta escultura está subordinada a la arquitectura y hay una simbiosis entre ambas artes, aunque se puede asegurar que fue la arquitectura que la engendró. Esto se demuestra por el canon de las figuras ya que el espacio es el que determina la proporción natural que deben poseer las figuras. Las poses pueden ser tendidas sobre sillares de basamenta, o debajo de arcos de medio punto y las figuras se

contorsionan y amontonan en los rectángulos de los dinteles, en las dovelas trapezoidales de las molduras de la archivolta o bajo el ábaco de los capiteles.

Figura 34: Dintel

Dintel - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Dintel



Un dintel es un elemento estructural horizontal que salva un espacio libre entre dos apoyos.

Posteriormente en la escultura gótica la orfebrería se nos aparece como madre de la escultura, y la arquitectura es la que propone la monumentalidad de las obras adosadas a las columnas; no obstante en cuanto a la jerarquía espiritual de los personajes de la escultura románica, la dimensión del marco es la que define el tamaño y configuración proporcional. De ahí la importancia que se le otorga al marco arquitectónico pues la escultura no se distribuye al azar sino que se compone decorativamente de acuerdo con el espacio necesario para un cuadro en piedra. En comparación con la escultura clásica, la romántica se desliza hacia los pórticos, mientras que en la tradición griega es en la parte superior del templo en donde está el destino de la ornamentación.

Este esquema se perfecciona en la época gótica y los temas iconográficos evolucionan desde el adorno hacia la significación didáctica. Más original es la ornamentación de los capiteles pues la arquitectura griega refiere únicamente tres tipos: dórico, jónico y corintio, determinados por el carácter severo, clásico y gracioso respectivamente. La variedad de los capiteles románicos, en cambio, es

monumental y su decoración puede ser geométrica, o de molduras, de formas vegetales u hojas de acanto estilizadas.

La iconografía historiada es muy interesante y es original de la arquitectura románica; ella contiene escenas con varios personajes y sus formas ornamentan tanto los capiteles grandes como los pequeños de los claustros. Sin embargo, la situación espacial de estas narraciones pierde su razón de ser cuando las naves de la arquitectura se elevan considerablemente. En este caso se suprimen totalmente las esculturas para que las columnas lleguen directamente hasta la bóveda. En Francia nace la arquitectura monumental de los pórticos y a partir de aquí se extiende por todo el mundo.

CRONOLOGÍA DE LAS ESCULTURAS ROMÁNICAS

La fecha de iniciación de creación de las esculturas románicas no está registrada con precisión en los estudios arqueológicos sobre el arte de esta época, y esto es debido a que no existen documentos de consagración de las iglesias, y también porque las esculturas pudieron realizarse en épocas posteriores a la construcción de los edificios.

Hoy en día no es aceptada la teoría de que las primeras esculturas románicas pertenecen a los capiteles y bajorrelieves del claustro de Moissac, hacia el año 1100 de la Francia meridional; es más justo pensar que, si este monasterio es un priorato cluniacense, entonces los orígenes de su estilo radican en Cluny, la iglesia matriz.

Entre muchas teorías acerca de la cronología de las esculturas románicas se ha adoptado la siguiente:

DINTEL DE SAN GENIS DE LAS FUENTES..... 1020

Escrito por Leodegarius. “En el dintel de la iglesia de San Genís les Fonts (Rosselló) encontramos la presencia de Cristo en Majestad entre la Alfa y la Omega, inscrito en una mandorla sujeta por dos ángeles. Nuevamente, y según las fuentes, asistimos a la representación de la Maiestas Domini, el Cristo Apocalíptico de la segunda Parusía. En lo formal, la escultura muestra una clara vinculación con el arte carolingio, que creó un híbrido entre la Maiestas y el tema de la Ascensión. En el caso de San Genís, desde un punto de vista puramente teológico, ¿nos encontramos ante la representación de la visión Apocalíptica de Juan o bien ante la Ascensión de Cristo?”



Figuras 35 - 36



Saint Génis des Fontaines - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Saint-Génis_des_Fontaines

“La antigua iglesia parroquial estaba dedicada a san Miguel. Aparece documentada en 1573 pero no quedan restos de ella. La actual parroquia corresponde a la iglesia del antiguo cenobio que, desde 1846, forma parte del patrimonio municipal. El templo es del siglo X y fue ampliado en los siglos XI y XII. La parte más destacada del templo es el dintel de la puerta, considerado uno de las primeras muestras del románico. Se cree que es obra del llamado *Mestre de Cabestany*, autor también del dintel del monasterio de Sant Andreu de Sureda y de la primitiva portalada del de Sant Pere de Rodes”.

CAPITELES DEL CORO DE CLUNY.....

1095

Figura 37



Gírola [Catedral de Santiago de Compostela, España]

Figura 38



Capitel de Diego Peláez [Capilla de El Salvador, Catedral de Santiago de Compostela]

Figura 39



Capitel [Coro, iglesia de la abadía de Cluny; vaciado]

Figura 40



Capitel con David y sus músicos [claustro, abadía de Sainte-Foy de Conques]

Por Juan Carlos Asensio Palacios

Cluny o el esplendor ceremonial “¿Qué es lo que hacía de Cluny un centro monástico excepcional? Muchos historiadores de distintos ámbitos lo han reflejado ya: la solemne celebración diaria del Oficio Divino monástico y de la Misa conventual que se desarrollaba con la pausa, el decoro y el esplendor adecuado no solamente a cada uno de los tiempos litúrgicos, sino también a una interpretación de la propia actividad como una antesala de la liturgia celestial. A tal efecto, Cluny edificaría tres iglesias, cada una mayor que la anterior, consciente de que el lugar en que se desarrollaba ese teatro - así podemos definir la liturgia en algunos de sus aspectos- fuese digno marco de aquello que se estaba representando. La última de esas edificaciones de proporciones similares a san Pedro de Roma permitía los movimientos procesionales con una solemnidad y ampulosidad hasta entonces desconocidas en un recinto cerrado”.

www.march.es > ... > Música

Figura 41: Capiteles del claustro de Moissac.



“Contemporáneamente en la región se construía una abadía importante, la Abadía de Moissac, donde el corredor escultórico fue de primer orden. Hacia el año 1110 se construyó el gran claustro llamado “del Abad Duardo”, con setenta y seis capiteles esculpidos, organizados según la alternancia de columnas individuales y dobles y con doce paneles con bajorrelieves de *Apóstoles* de tamaño natural, colocados en las pilastras del ángulo (dos por pilastra) y centrales (al lado interior). También aquí los relieves son bajos y las figuras alargadas con una fuerte estilización y un acentuado linearismo. Mucha atención se dedica a los detalles, hechos muchas veces en clave más naturalista que las figuras enteras. Más originales son los capiteles con historias, modelados con la máxima libertad, aparte de una clara distinción entre el bloque superior (el paralelepípedo sobre el que se apoyan los arcos) y la parte inferior. Las figuras en los capiteles están dispuestas a los cuatro lados y siempre encornizadas en altura por los roleos. Importante para los artistas de esta obra era dar una sentido de simetría y equilibrio a las composiciones, con una narración que raramente muestra efectos de profundidad”.



Figura 42: El portal sur de Moissac.

Escultura románica en Francia - Wikipedia, la enciclopedia libre [es.wikipedia.org/wiki/Escultura románica en Francia](https://es.wikipedia.org/wiki/Escultura_rom%C3%A1nica_en_Francia).

TÍMPANO DE AUTUN.....

Antes de 1120



Figura 43

“Según una tradición cristiana, San Lázaro fue el primer obispo de Marsella, martirizado en época romana y enterrado en la ciudad de Autun, en la Borgoña francesa. Ello explica que a este santo esté dedicada la catedral de la ciudad, comenzada a construir sobre el año 1120. Pero en esta ocasión no vamos a hablar del conjunto del edificio, sino de una de las grandes obras maestras de la escultura románica: el tímpano de la portada occidental del templo. En él se conserva una de las más hermosa representaciones del tema del **Juicio Final**. Para suerte nuestra, conocemos el nombre del maestro que talló la obra, **Gislebertus**, un escultor tal vez formado en Cluny que quizás tuvo que ver también en algunas de las realizaciones de la iglesia de La Magdalena de Vezelay. Es evidente que el artista debió seguir un programa iconográfico trazado con precisión por los clérigos de la ciudad, quienes pretendían, como es habitual en el relieve románico, que la representación tuviese un claro

contenido didáctico; que sirviese, en suma, a los fieles para entender y *visualizar* mejor los principios y creencias de la religión cristiana”.



Figura 44: Detalle.

ENSEÑ-ARTE: SAN LAZARO DE AUTUN: UN TÍMPANO
ROMÁNICOaprendersociales.blogspot.com/2007/12/san-lazaro-de-autun.html

CAPITELES DE VEZELAY.....

Entre 1120 y 1138



Figura 45: Capitel

“Hacia el año 858, Girard del Rosellón fundó una abadía femenina en el lugar donde actualmente aún se levanta la iglesia de Saint Pierre, al oeste de la basílica de la Madeleine, que se puso bajo la autoridad directa de Roma, sin intervención episcopal. Aquella comunidad no perduró en el tiempo, el 873 el lugar fue destruido por una incursión normanda.

Se reconstruyó más adelante en el lugar actual, en la cima de la colina, y cambiando las monjas que la habían ocupado por una comunidad masculina. En el siglo XI comenzó la devoción de las reliquias de la Magdalena. Como otros centros, los monjes de Vézelay se encargaron de conseguir las reliquias de un santo, la Magdalena ya era venerada aquí. Se explica que los restos del personaje bíblico se habrían conseguido el año 882 a raíz de la invasión sarracena que afectó el lugar de la Sainte-Baume (Bouches-du-Rhône) donde la tradición hacía que la Magdalena pasó los últimos años de su vida y fue enterrada. En 1058 el papa reconoció oficialmente aquellas reliquias. En aquella época había cambiado la advocación de Santa María por la de Marie-Madeleine”.

Monasterios - Abadía de Vézelay www.monestirs.cat/monst/annex/fran/borg/cvezelay.htm

TÍMPANO DE MOISSAC.....

Hacia 1120

Figura 46



“Uno de los hitos que encontraban los peregrinos que iban a Santiago de Compostela, entre Conques y Tolosa de Lengüadoc, era el monasterio de San Pedro de Moissac. Vivió su momento álgido a principios del siglo XII, cuando fue construido el claustro y el pórtico de la antigua iglesia (1100-1125) con su magnífico tímpano de 5,68 metros de diámetro que, enmarcado por unas arquivoltas ligeramente apuntadas, descansa sobre un dintel ricamente ornamentado, un parteluz esculpido y dos jambas de perfil lobulado. El tímpano presenta el programa típico del Apocalipsis según la versión de san Juan (Ap. 4, 3-8). El tema se organiza alrededor de una superficie semicircular concebida como un arco de triunfo: Cristo en majestad, coronado, con el libro de la Palabra de Dios en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha, está rodeado por el Tetramorfo y por dos serafines. Llenan el espacio 24 figuras más pequeñas, que llevan copas e instrumentos musicales, ordenados en tres registros (cosa que indica que la iglesia tiene tres naves), por debajo y por los lados del grupo central. Su diseño general responde a una clara concepción jerárquica: la figura de Cristo está sobredimensionada; le siguen en tamaño, los serafines, el tetramorfo y, finalmente, a escala muy reducida, los veinticuatro ancianos. La disposición y distribución de los personajes es muy ordenada y simétrica: Cristo, centro organizador del espacio y del tema, con su destacada verticalidad viene a ser la continuación de la línea del parteluz. Este eje vertical está seccionado por el dintel configurando una gran cruz que articula el conjunto del pórtico. El resto de los personajes ocupan espacios periféricos alrededor de este gran eje compositivo; de esta manera los ancianos ordenados rítmicamente en tres registros, forman una cadencia musical que articula el conjunto como un himno a la divinidad. El tetramorfo y los dos serafines dibujan, con sus cuerpos, una mándorla imaginaria”.

Tímpano de Saint Pierre de Moissac cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc28.html - España

FACHADA DE NUESTRA SEÑORA DE POITIERS.....Hacia 1150

Figura 47: Iglesia de Notre Dame la Grande de Poitiers



“**Notre-Dame-la-Grande** es una iglesia parroquial, antigua colegiata de estilo románico, situada en la ciudad francesa de Poitiers, en la región de Poitou-Charentes. Aunque la historiografía menciona que posiblemente fue iniciada en el siglo X, fue en el XI cuando se construyó mayormente, sobre antiguos vestigios de un edificio romano del que subsisten algunas piedras y ladrillos, y consagrada por el cardenal obispo de Ostia, el futuro Papa Urbano II, en 1086. Es característica su fachada ricamente tallada y esculpida, reconocida como una obra maestra en lo que constituye el periodo de la escultura románica en Francia y concretamente de la escuela de Poitou. La fachada, totalmente vertical, consta de tres pisos en los que respectivamente se encuentran la portada, la ventana central y el frontón con una mandorla, flanqueada por sendas torres circulares en cada extremo”.

Por la noche

“Desde 1995, los artistas Skertzo crearon un espectáculo de colores en la fachada de Notre-Dame-le-Grande. De 22:30 h a 22:45 h la iglesia se ilumina. Gente acude al espectáculo donde se ve la fachada iluminada de diferentes colores. Esto ocurre gracias a una proyección”.

Iglesia de Notre-Dame la Grande de *Poitiers* - Wikipedia, la ...es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Notre_Dame_la_Grande_de_Poitiers

FACHADA DE SAN TRÓFIMO DE ARLÉS Y DE SAN GILLES Hacia 1180

San Gilles de Gard

“San Gilles de Gard era un priorato cluniacense dentro de la ruta de peregrinación. Tiene tres naves, la central mucho más alta, un crucero no destacado en planta y girola (por ser cluniacense). Es del siglo XII, aunque hay mucha controversia debido a su cronología. Es especialmente importante su fachada occidental, que ocupa toda la anchura de las naves y que estaba flanqueada por dos torres, aunque la torre sur quedó desmochada. Tiene una disposición de arco del triunfo y estaba soportado por columnas muy clásicas con capiteles corintios que indican la fuente de inspiración en algún edificio romano y entre los arcos se disponen frisos con decoración escultórica que dan lugar a estructuras adinteladas. Estos frisos estaban soportados por columnas, entre las cuales también había decoración escultórica. Se percibe un gran clasicismo en todas las esculturas”. **San Trófimo de Arlés:** “San Trófimo de Arlés tiene una estructura arquitectónica muy simple, con unas naves laterales muy estrechas cubiertas con bóveda de cuarto de cañón que sirven para sujetar la bóveda de cañón, que es apuntado por influencia borgoñona, que cubre la nave central, que es mucho más alta y ancha que las laterales. La cabecera es posterior”.

Figura 48: Fachada de san Trófimo de Arlés



“Conserva el claustro más suntuoso y con mejor decoración escultórica de Provenza, pero lo que destaca es la portada occidental, que no ocupa toda la fachada como en San Gilles de Gard, sino que está circunscrita a la nave central y antepuesta (y no inscrita) a la fachada. También está dispuesta como un arco del triunfo, pero de un solo vano. Se le practicó una restauración que acabó en el verano de 1995 que le devolvió su forma original. El programa iconográfico hace alusión al Juicio Final. En una mandorla en el tímpano aparece Jesús acompañado por los símbolos de los cuatro evangelistas y rodeado por coros de ángeles que se encuentran en la arquivolta interior. A lo largo de toda la portada se desarrolla un friso en el que en la parte sur aparecen los benditos y en la norte los condenados. Este friso está sostenido por columnas apoyadas sobre una gran base y entre ellas hay nichos con esculturas de los apóstoles y San Trófimo y San Esteban”. Languedoc (ARTEGUIAS)www.artequias.com/languedoc.htm - España

ESCUELA DE BORGÑOÑA

De la basílica de Cluny quedan muy pocos restos que nos puedan dar una idea más abarcante de la magnífica obra arquitectónica de la Edad Media francesa; la misión científica del arqueólogo norteamericano Conan muestra algunos fragmentos del tímpano del gran pórtico en el cual se representa a Cristo rodeado de cuatro animales, acompañado por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. En el museo de Ochier podemos observar el deambulatorio del coro que tiene capiteles magníficos decorados con medallones con el tema de los ocho tonos del canto gregoriano; esta temática es considerada muy importante en esa época debido a que la música servía, a los benedictinos reformados de Cluny, para la predicación.

La escultura borgoñona del siglo XII tiene muy importante representación en la iglesia de San Lázaro de Autun y en la de Magdalena de Vezelay. En el caso de la catedral de Autun, su tímpano fue cubierto por un revoque de yeso que colocaron los canónigos del siglo XVIII como muestra de menosprecio hacia la temática del Juicio Final. Esta medida salvó, de manera irónica, la identidad de la obra ante la Revolución del martillo de los

iconoclastas¹⁰⁵. En esta obra maestra hay desproporciones de las figuras para señalar las diferencias en la jerarquía celestial. El antecedente de esta obra es una miniatura de estilo caligráfico con paños de orlas que asemejan un vendaval agitado.

Ya hemos señalado que el marco del dintel influye de manera suprema en la escultura medieval; el ejemplo de la Eva rampante, en una puerta lateral de Autun, muestra un precioso fragmento de una mujer que se desliza como una sierpe en el jardín del Edén para coger la manzana que ha de ofrecer a Adán. Aquí se comprueba la ley del marco arquitectónico que incide en la manera de componer en este estilo escultórico.

Entre las obras expuestas al vandalismo se encuentra la tumba de San Lázaro firmada por el monje *Martinus monachus* y también la Magdalena de Vezelay; de ellas, la primera queda en ruinas y la segunda conserva el más rico tesoro de la escultura borgoñona. El tímpano del *nártex* que forma cuerpo con el dintel muestra los rayos que iluminan las frentes de los Apóstoles, lanzados desde las manos abiertas de Cristo; en la unión con el dintel se encuentra un grupo escultórico cuya simbología evoca todas las etnias del mundo a las que los Apóstoles transmiten la luz del evangelio: escitas con enormes orejas, cinocéfalos de la India, pigmeos africanos montando en sus caballos con ayuda de escaleras. También podemos contemplar los capiteles historiados de la nave de Cluny cuya composición se dispersa entre el variado repertorio iconográfico.

ESCUELA DE LANGUEDOC

Entre las obras que se ejecutan en Toulouse, al otro lado de Francia, existe una escuela de escultura muy brillante que traslada su firma hacia España, y también irriga su estilo por la Isla de Francia, Chartres y Santiago de Compostela. Toulouse ha sido igualmente destruida al igual que Cluny y, sin embargo, la decoración de los dinteles del claustro de la Daurade (es decir, la Dorada por sus mosaicos con fondo de oro), es recogida en el museo de los Agustinos.

Figura 49: Notre Dame de la Daurade

Toulouse

¹⁰⁵ “*Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista*”
Juan Manuel Barrios Rozúa, *Universidad de Granada-Abstract.*

“La explosión iconoclasta que siguió a la sublevación del 18 de julio dio una baza notable a la propaganda rebelde para desprestigiar a los republicanos. Se publicaron costosos libros y folletos en los cuales las expresivas fotos de imágenes mutiladas y templos destruidos dominaban sobre el texto; en su confección y redacción colaboraron historiadores y eruditos locales. Como complemento a esos folletos, se celebraron exposiciones de obras de arte mutiladas y se trazaron rutas turísticas para ver iglesias dañadas por los anticlericales. El objetivo era mostrar a los republicanos como bárbaros y a los franquistas como los defensores de la civilización occidental”.
www.ugr.es/.../2008-



“Ésta relativamente iglesia de 1764 y 1883 se construyó sustituyendo a la antigua iglesia románica que amenazaba ruina, pero el lugar que ocupa fue dedicado también al culto desde la época romana y ya fue un templo consagrado a Apolo. De hecho la basílica cobija una de las reliquias cristianas más antiguas de la ciudad, la Vierge Noire. A esta Virgen también se le llama la Dorada por los mosaicos cubiertos de oro que contenía. Y ya hemos descubierto el origen del nombre de la plaza, la iglesia y del lugar. La virgen es muy venerada por los tolosanos, sobre todo por las embarazadas. La original del siglo X fue robada en el XIV y su sustituta quemada en la plaza del Capitole durante la Revolución de 1799. La actual talla data de 1807”.



Figura 50: La virgen negra o Dorada. Notre Dame de la Daurade www.minube.com/rincon/notre-dame-de-la-daurade-a709571 – Espa

Figura 51: Banquete de Herodes, Capitel del claustro, Museo de los Agustinos

Monasterios - Notre-Dame la Daurade www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cdaura.htm



En esta misma escuela tolosana la abadía de San Pedro de Moissac, también un priorato cluniacense, posee el célebre tímpano ya descrito que, aunque posterior a la matriz de cluny, es un monumento capital de la escultura románica. Según hemos reseñado en ella se retoma la miniatura del Apocalipsis de San Severo que muestra a los veinticuatro ancianos sosteniendo una viola y una redoma con perfume, acompañados por los símbolos de los Evangelistas que, a su vez, rodean a Cristo. Esta obra sigue una tradición extendida en la Edad Media que hereda el gusto por la escultura policromada en la época griega.

También los tímpanos de Languedoc influyen en los escultores de San Dionisio y de Chartres; es, por tanto, en la escuela tolosana donde se encuentran los orígenes de las obras de la Isla de Francia¹⁰⁶.

Figura 52: Duda de Santo Tomás, Capitel del claustro, Museo de los Agustinos.

¹⁰⁶ La **Isla de Francia** (en francés, **Île-de-France**) es una región francesa que abarca ocho departamentos cuya capital es París.



Figura 53: Salomé con la cabeza de San Juan, Capitel del claustro, Museo de los Agustinos.



Figura 54: Aves, Capitel del claustro, Museo de los Agustinos.



Monasterios - Notre-Dame *la Daurade* www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cdaura.htm

ESCUELAS SECUNDARIAS: POIOTOU, AUVERNIA, PROVENZA

Estas tres escuelas se caracterizan por la variedad y la belleza en la ornamentación plástica a pesar de que se consideran en una categoría inferior a las de Borgoña y Languedoc; una de las causas de este rebajamiento es que se observa en sus esculturas una rudeza a causa de la poca ductibilidad del granito bretón que no les permite a los canteros un aprovechamiento en las formas plásticas, como sí sucede con la piedra calcárea de las otras escuelas. Por esta razón la fachada de Nuestra Señora de Poitiers tiene la presencia de un Evangeliario encuadernado con tapa de marfil.

Como curiosidad de estas escuelas secundarias se reseña la costumbre de dejar limpios y en reserva a los tímpanos, cosa que no sucede en las escuelas superiores. La decoración historiada se reduce a las molduras de las archivoltas en las que se desarrollan series artísticas como, por ejemplo, la de los Ancianos del Apocalipsis o la de las Vírgenes necias y prudentes, y también la de los Signos del Zodiaco y los Trabajos de los meses. En el gótico tardío ya es menester apelar a la decoración en los tímpanos.

La escultura de la Escuela de Auvernia es burda y menos exuberante que la de Poitou; no obstante su cualidad pintoresca nos sorprende por la insistencia en narrar tradiciones galorromanas y el excesivo amaneramiento de la copia de sarcófagos, que se pusieron de moda en esa antigua provincia romana.

Es fácil constatar que Provenza es muy permeable al arte romano y así lo podemos observar en las escuelas provenzales de San Trófimo de Arles y de San Guilles del Gard; por ejemplo, el triple pórtico de San Guilles es un verdadero *arco de triunfo romano* que posee un arquitrabe ornamentado por un friso continuo; en todo caso, las esculturas de Provenza son semiplanas, al igual que las de Auvernia, y no logran desprenderse del bajorrelieve.



Figura 55: Arquitrabe o dintel romano



Figura 56: Friso románico

Arq- *Wikipedia, la enciclopedia libre* Arquitrabe es [wikipedia.org/wiki/Arquitrabe](https://es.wikipedia.org/wiki/Arquitrabe)

ORFEBRERÍA

Hemos hecho una breve cronología de la escultura románica y del legado francés para el nacimiento de la escultura gótica. Antes de despedirnos de esa primera época hablaremos de una “escultura menor” que se hizo en orfebrería, en la cual se funda el primer modelo de la escultura monumental gótica. La técnica orfebre es codiciada por los vándalos que se apropian del metal precioso en que están realizadas las obras, y por esta causa sobrevive un número muy pequeño de piezas de orfebrería religiosa.

El retablo de Verdún creado por Nicolás de Verdún, fechado en 1181, es una obra en la cual resurge el modelado de la anatomía humana, al igual que la pureza del dibujo y la flexibilidad de los paños.



Figura 57: Relicario de Nuestra Señora en la Catedral de Nuestra Señora de Tournai.

“Nicolás de Verdún (¿Lorena? hacia 1130 - 1205) fue un orfebre, esmaltador y escultor francés, uno de los más famosos de la Edad Media y de los pocos artistas medievales cuyo nombre es recordado y reconocido. Considerado uno de los grandes nombres del Arte románico, junto a Hugo d'Oignies y Renier de Huy, era un auténtico ingeniero y autor de toda una revolución estética: la perfección de sus trabajos en metal y esmalte, un estilo nuevo, que trataba el oro y el esmalte del modo como un pintor aplica los colores al lienzo”. Nicolás de Verdún - Wikipedia, la enciclopedia libre

También reseñamos de este mismo autor la ejecución de la *urna de los Tres Reyes Magos*, obra repujada en plata de la orfebrería de fines del siglo XII.

Figura 58: Urna de los Tres Reyes Magos



“Las primeras referencias de Nicolás son de 1181, como autor de los esmaltes de la iglesia-abadía de Klosterneuburg, en Viena. Su fama le permitió viajar por Europa haciendo toda clase de encargos. Fue una de las principales figuras del Arte Mosano y su trabajo representa la transición entre el Románico y el Gótico. Las obras más conocidas atribuidas a Nicolás:

- Altar de Klosterneuburg: En Viena, Austria, hacia 1181. Consta de 51 esmaltes que representan escenas del Antiguo y el Nuevo testamento.
- Relicario de los Tres Reyes Magos: hacia 1180 - 1181, Catedral de Colonia. Relicario de oro que contiene las supuestas reliquias de los Reyes Magos. Se considera que el de Verdún inició su construcción y diseñó gran parte del relicario, ya que fue completado hacia 1225 y el orfebre había muerto en 1205.
- Relicario de Nuestra Señora en la Catedral de Nuestra Señora de Tournai: En Bélgica, hacia 1205. De gran tamaño, aparecen representadas catorce escenas de la vida de la virgen María y Jesucristo.
- Relicario de la abadía Michaelsberg, en Siegburg.
- La base del candelabro Trivulzio, en la Catedral de Milán.

Se cree que tuvo un hijo, llamado Colars, que ejerció de maestro vidriero en Tournai. Poco más se sabe de su vida”. “. Nicolás de Verdún - Wikipedia, la enciclopedia libre

Sobre esta miniatura se decía antiguamente que pertenecía a la Escuela renana, pero la rectificación histórica ha permitido demostrar que es tan francesa al igual que la catedral de Colonia. En la obra de los Tres Reyes Magos observamos, en los lados mayores de la urna, el tema de los veinticuatro ancianos (Apóstoles y Profetas), que supera en la versatilidad del modelado a otras obras realizadas hacia 1180.

ESCULTURA GÓTICA

La escultura gótica se caracteriza por la monumentalidad y su liberación de la “ley del marco”. Se puede denominar esta época como el periodo de las *estatuas columnas* que aparecen por primera vez en San Dionisio hacia 1150, de las cuales sobreviven dibujos del erudito dom Montfaucon. De la iglesia Nuestra Señora de Corbeil proceden dos obras que residen actualmente en el Louvre y tratan el tema de Salomón y la reina de Saba. Estas esculturas están labradas en el mismo bloque de la columna que animan, y por eso aparecen tiesas y enjutas porque no desbordan el molde que las contiene; no obstante, anuncian un arte nuevo en la expresión de los rostros y en la representación fiel de los ropajes de la moda del siglo XII.

La diferencia entre la estatuaria gótica y la ornamentación romántica no sólo es de carácter formal sino de liberación del despotismo de la arquitectura; además hay una admiración y contemplación de la naturaleza que realza y copia las flores de cada comarca.

El principal tema que se desarrolla en esta época es el culto de la Virgen que desplaza al de Cristo, y la imagen de María se sitúa en los pórticos, en las fachadas y en los sitios de honor de las grandes catedrales. En torno a la Virgen existe un plan iconográfico más ordenado que sustituye al de su divino hijo; se rectifica en su favor la posición que ocupaba en las fachadas y ahora se traslada al sitio central que era destinado a Cristo.

A finales del siglo XII se erigen los grandes conjuntos de escultura monumental y la primacía creativa, que es propiedad de la Isla de Francia, de Picardía y Champaña, se traslada a los nuevos centros urbanos de la Francia septentrional.

CRONOLOGÍA DE LAS ESCULTURAS GÓTICAS

PORTAL DE LA VIRGEN EN NUESTRA SEÑORA DE PARÍS.....1120

Esta catedral conserva una pequeña parte de las esculturas que fueron erigidas en su época gótica; el arquitecto Viollet-le-Duc hizo una reconstrucción después de la devastación revolucionaria, pues en ese momento histórico el arquitecto Soufflot mutiló el dintel para que pudiera pasar el dosel o palio en las procesiones.

De toda esa obra antigua se conservan las figuras de las archivoltas que contienen el tema de la Muerte cabalgando en un caballo encabritado, y llevando en la grupa un condenado con el vientre destrozado.

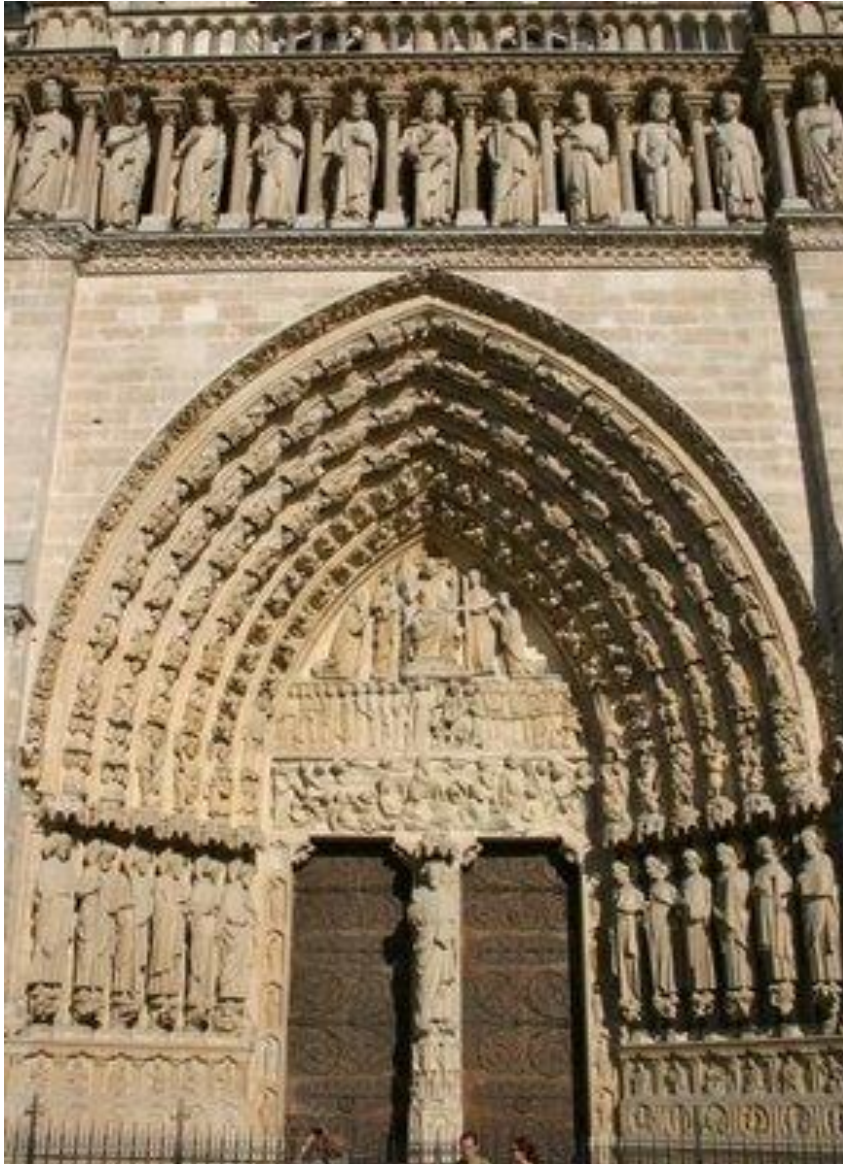


FIGURA 59: Portada de Nuestra Señora de París. “Tiene como argumento el juicio final. Al centro aparece Cristo entronizado, levantando la mano con la llaga del martirio, a su lado dos ángeles sostienen los instrumentos de la pasión (la cruz y la lanza). Le siguen las figuras de la Virgen y San Juan, quienes aparecen de rodillas con el fin de interceder por la humanidad. Cristo está sentado sobre una imagen de la Jerusalén celestial de la que habla el Apocalipsis de San Juan. Abajo, un ángel pesa las almas; los condenados van al infierno obligados por uno de los diablos, y los justos al cielo donde son recibidos por otro ángel ubicado en la archivolta de la izquierda. En las jambas están representados los doce apóstoles que miran al Cristo de parteluz”.

Contenido : ...: ArteContacto::...www.artcontacto.net/site/modules/content/index.php?id=49

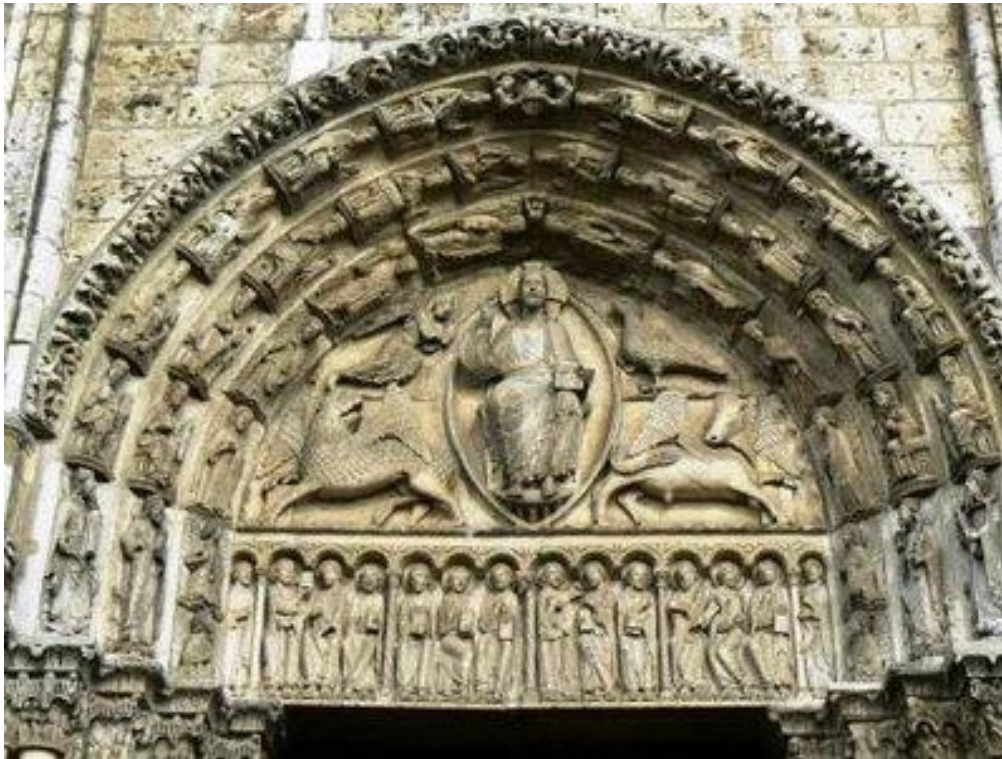


Figura 60: La fachada principal, detalle del pórtico central.

“La fachada principal es fruto de diversas intervenciones a lo largo del tiempo. Del incendio se salvaron la torre sur y la base de la norte, los tres portales y los ventanales que hay encima. El maestro de Chartres desmontó el muro superviviente y lo desplazó hacia delante y añadió el gran rosetón y la galería de los reyes sobre este. Al aumentarse la altura de la fachada las dimensiones de la torre sur en proporción al resto de la fachada cambiaron notablemente, por lo que cuando se construyó la torre norte, la *Clocher Neuf*, concluida en el año 1513 para equilibrar la composición impuesta por la primera torre, se estableció una asimetría que crea un fuerte dinamismo visual. Esta se realizó en estilo *flamboyant* (flamígero francés)”. Catedral de Chartres Wikipedia, laenciclopedia libre es. [wikipedia.org/wiki/CatedraldeChartres](https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Chartres)

La catedral se incendia en 1194 y en su reconstrucción se mantiene el Pórtico Real al que se le unen dos grandes portales decorados por una nueva generación de escultores; en cada uno de ellos se relata el Viejo y el nuevo testamento y entre las estatuas surgen dos grandes efigies de guerreros griegos, Jorge y Teodoro, que son santificados por la religión cristiana y a los cuales se les coloca armadura de caballeros, para mostrar un ideal de guerrero de la época.

PÓRTICO DE SENLIS.....

Hacia 1190 “En Senlis hay un nuevo estilo en el que las figuras tienen su propio peso específico, se apoyan realmente con los pies sobre un soporte físico, mientras que en Chartres lo pies cuelgan. Hay una nueva búsqueda estilística también en el dintel y las arquivoltas de la portada, donde las figuras se desprenden del fondo, con un relieve muy alto y con su propio peso específico. Hay una gran movilidad e inquietud y una nueva representación de los plegados que permite percibir la estructura del cuerpo. Puede que esta corporeidad sea la misma que se buscaba en el plano teológico, en la que se afirmaba que tras la muerte resucitaba cuerpo y alma. En las dovelas hay una búsqueda del movimiento e independencia de la figura, así, los reyes miran hacia arriba y se revuelven en el entrelazo del ramaje como si estuviesen inclinados. Además, tienen un volumen independiente con respecto al marco”.

Historia del Arte www.pobladores.com/channels/entretenimiento/Historia.../8 - España



Figura 61: Pórtico de Senlis.



Figura 62: La portada occidental de la Catedral, parte central.

Esta fachada consta de tres portales cuyas esculturas están distribuidas dentro del canon compositivo tradicional. La puerta central narra el Juicio Final en el que se realiza la majestuosa estatua del Salvador, mejor conocido como *Dios Hermoso*. El portal derecho está dedicado a la Virgen, y en el izquierdo aparece centrada la figura de San Fermín que fue el primer obispo de la diócesis. En esta obra se destacan los bajorrelieves de los tímpanos y las estatuas del parteluz; se consideran muy superiores los medallones tetralobulados de los basamentos que ilustran el ciclo de las Virtudes y los Vicios y los Trabajos de los meses. La *Virgen dorada* sonriente, que está adosada al parteluz del frente sur del crucero, crea un toque de coquetería no tradicional en las esculturas de la Madre de Dios, tanto que Ruskin en su *Biblia de Amiens* la califica de *graciosa picarda*.



Figura 63: Detalle de la Virgen Dorada.

El arte estraburgués está inspirado en las esculturas de las catedrales de Reims y de Chartres. No se poseen documentos de archivo que revelen la nacionalidad de los escultores que tallaron las piedras de esta famosa iglesia; sin embargo, la observación de Chartres nos certifica la autoridad de uno de ellos, de quien también se siente la presencia en el pórtico de la iglesia de Santa Magdalena en la ciudad de Besançon.

Llegó, pues, este artífice a Estrasburgo hacia el año 1235 para esculpir en el crucero románico de la catedral el tímpano del Tránsito de la Virgen, al igual que las estatuas enfrentadas de la Iglesia y de la Sinagoga y el pilar historiado del Juicio Final. Estas esculturas constituyen un conjunto de estilos arcaicos que surgen en el bajorrelieve de la Muerte de la Virgen, en el grupo de los Apóstoles y en la figura bizantina de Cristo que recibe la pequeña alma de su madre liberada del peso del cuerpo.

Dentro de este grupo del tímpano, las obras más excelsas son las estatuas que representan la Iglesia y la Sinagoga, símbolos del Antiguo y del Nuevo Testamento, elaboradas dentro de la perfección del estilo clásico. Tal vez la alabanza que hacía Delacroix de estas tallas se deba a la lucidez con que el escultor cristiano maneja el concepto del dominio de la Iglesia sobre la Sinagoga, en el cual la primera rivaliza y triunfa al levantar un estandarte y el cáliz como un cetro, mientras que la institución del judaísmo aparece simbolizada con la mujer flexible y esbelta envuelta en una tela transparente, de una gracia que asemeja a la flor recién segada.

Otra parte sobresaliente erigida en el interior de la iglesia, y esculpida en el fuste de una columna en el centro del brazo del crucero, es el Pilar del Juicio Final. Al respecto Louis Reaou nos aclara: “Las estatuas están dispuestas en tres cuerpos: en el superior, aparece Cristo Juez rodeado de ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión y van tocando trompetas; debajo están los cuatro Evangelistas, sosteniendo filacterias. Esta singular pilastra historiada proporciona un argumento más a la tesis de los orígenes chartreses del escultor; en efecto, el historiador alemán Polaczek ha demostrado que el pilar del Juicio no es más que un traslado del gran rosetón occidental de Chartres, con la única diferencia de que la disposición concéntrica del vitral ha sido sustituida por un escalonamiento de figuras verticales superpuestas”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ E. Polaczek, *Zum Problem Des Strassburger Gerichtspfeilers* (Sobre el problema de la pilastra del Juicio de Estrasburgo), *Oberrheinische Kunst*, 1928. Cita de Louis Reaou, *Ibíd*, Obra citada, p.152.



Figura 64: La arquivolta, el tímpano y los paneles de las Vírgenes Necias y las Vírgenes Prudentes. La Catedral de Estrasburgo - Alsacia cubalpaibro.blogspot.com/2010/.../la-catedral-de-estrasburgo-alsacia.h...

FACHADA DE REIMS.....

Hacia 1240

La estatuaria de Reims es considerada como el conjunto de escultura gótica más impresionante que se ofrece a la admiración del mundo. A pesar de los bombardeos alemanes en la segunda guerra mundial ella sobrevive, y deja apreciar la vivacidad y animación de las figuras que muestran, por primera vez, un carácter *individual* que sólo ha sido posible en las creaciones de la escultura moderna.

El taller más antiguo reconocido históricamente es el que realizó las dos puertas del Juicio Final y de San Sixto, y se caracteriza por el arcaísmo, la inexpresividad e impersonalidad de las figuras. En cambio, las esculturas que acompañan en la fachada a estas dos puertas pertenecen a un segundo taller, cuyas figuras son superiores y evolucionadas en el estilo. Aquí se validan tres grandes artistas: el

primero, proveniente de una tradición idealista como, por ejemplo, la de la catedral de Amiens; este maestro realiza las Vírgenes de la Anunciación y de la Presentación. El segundo, el Maestro de la Visitación, es discípulo de la Roma antigua y, por tanto, muy cercano a la Grecia de Fidias; el tercero, el autor de los Ángeles sonrientes de maliciosa picardía, muy realistas y pintorescos, razón por la cual hicieron escuela para el futuro del arte medieval.



Figura 65: Fachada de la catedral de Reims. Catedral de *Reims* - Wiki la enciclopedia librepedia, [es.wikipedia.org/wiki/Catedral de Reims](https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Reims)

En este último caso el pintorequismo está acompañado de una nobleza admirable y la historia más relevante es la obra conocida como la *Comunión del caballero*, símbolo de la Eucaristía. También se puede observar en los contrafuertes un grupo de ángeles alados que forman una guardia de honor.

Por otro lado, existe una escultura ornamental en el dorso de la fachada, en cuyos frisos aparecen follajes muy propios de la Champaña, sustitutos del acanto griego, semejante a un poema a la naturaleza. En resumen, al admirar la desbordante estatuaria y la variedad de temas se siente un gran amor de los imagineros por su profesión, con tanta perfección por los detalles que podría decirse que trabajaron también para las golondrinas.

CONCLUSIÓN

Hay un principio moral de la escultura griega que desliga la naturaleza física inmediata del elemento humano y su estado de belleza sensual lo desliga de las vicisitudes de la vida; la pérdida de lo humano no representa al hombre completo, total, cargado de reconciliación del alma con Dios, que anima la profundidad íntima, sino la gracia sensible y la jovialidad que lisonjea a los sentidos. Es por esta razón que la escultura no pudo quedarse solamente en estos efectos, y debió aparecer el arte romántico para ejecutar aquello a que la escultura era incapaz de llegar.

Hasta aquí hemos dedicado este capítulo a la escultura románica y gótica francesa, y le concedimos a este país el título de *nación orientadora* de la escultura gótica en Europa. Al igual que en el tema de la arquitectura medieval no hicimos una historia de la irrigación de la escultura medieval por el mundo occidental y, por tanto, no abarcamos una totalidad histórica al respecto.

Por sólo nombrar dos países que siguieron este ejemplo, en los casos de España y de Italia encontramos escultura extraordinaria muy famosa de esa época; sin embargo, tratándose de Italia que dejó el más grande legado para la escultura cristiana, haremos la siguiente observación sobre el arte renacentista. Vasari ha hecho comenzar la escultura italiana en el siglo XIII con Nicolás Pisano; aclararemos este punto reseñando el siguiente aparte con el objetivo de abarcar objetivamente esta historia: “Los historiadores de arte han acabado por darse cuenta de que la dinastía de los pisanos estuvo precedida por toda una sucesión de escultores del siglo XII, de formación francesa y, más precisamente, provenzal, entre los que sobresalieron el maestro Guglielmo (Wiligelmus) de Módena y Benedetto Antelami de Parma”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Réau, Louis, *Ibíd*, Obra citada, p.172.

CAPITULO XII

L A PINTURA DEL RENACIMIENTO

Y SU NEXO CON LA RELIGIÓN

EL ESPACIO ONTOLÓGICO DE LA PINTURA DEL RENACIMIENTO

Este libro plantea la importancia de la estética clásica griega y su relación con el pensamiento teológico medieval. Según la teoría histórica de G.W.F Hegel la estética cristiana tiene tres momentos principales que se desarrollan de acuerdo con los intereses religiosos, humanos y mundanos. El primer momento narra la vida de Cristo, su muerte, su resurrección y la relación con su familia y amigos. El segundo *momento humano* va desde el arte románico hasta el arte romántico de la caballería, y el tercero o mundano, que es denominado de decadencia, abarca los intereses sociales de la época feudal al igual que de otros tipos de sociedades posteriores, y muestra una independencia de las formas artísticas con relación a la religión.

En esta teoría el tercer momento se considera como la decadencia y la muerte del arte cristiano. El supuesto que trabajaremos en este ensayo propone que la pintura del Renacimiento está entroncada en la segunda etapa de la estética cristiana y, por tanto, considero que esta pintura está más cerca de la pintura medieval que de la moderna; esta

hipótesis me permite afirmar que aún no han sido agotadas las interpretaciones de los problemas artísticos ejecutados en ese momento.

Por tanto, es necesario hacer una revisión de algunos supuestos históricos que aún se enseñan en las cátedras de arte, y apelo al método interpretativo de Martin Heidegger quien, a través de su fenomenología trascendental llega a la conclusión de que la hermenéutica puede valorar los problemas planteados en las obras de arte, e incluso, propuso interpretaciones muy discutibles hoy en día sobre la pintura, pero que parten de una crítica a los historiadores del arte y es que, según él, la “hablilla”, es decir, la hablaturía, debilita las investigaciones de lo que él considera la ciencia social más avanzada de su época: la historia del arte¹⁰⁹.

Entre los problemas más importantes del Renacimiento está la creación de la perspectiva del *punto de fuga* que consiste en proyectar los objetos en un cono, partiendo del concepto de la forma cónica en que los ojos reciben los rayos de luz, y en el cual las rectas paralelas se unen en un punto. La teoría de los historiadores del arte, con respecto al invento del punto de fuga, es que éste es un avance de la pintura del Renacimiento que coincide con los descubrimientos de la matemática medieval, que en ese momento está interesada en la demostración del infinito.

El objetivo de este texto es develar algunas inconsistencias sobre la interpretación de este tema geométrico y demostrar que la aplicación del punto de fuga proviene de la teología medieval que no estaba interesada en el infinito; por el contrario, los teólogos, atraídos por el mundo finito creado por Dios, utilizaron analogías geométricas como el punto de fuga, que proviene de la aplicación geométrica a los principios teológicos del *absoluto*, cuya demostración no fue posible plantear en la matemática.

En la postulación de la esfera como concepto de Dios y el triángulo inscrito en ella como imagen de la Trinidad, vemos los principales rasgos de la geometría aplicada a la teología medieval, en la que Dios se considera el centro radiador de la virtud y la sabiduría humanas¹¹⁰; la aplicación de la Perspectiva considera el efecto de la luz divina, de la misma manera que los rayos de luz física son direccionados en línea recta como si fueran emitidos desde un punto de fuga único y trascendental¹¹¹.

¹⁰⁹Heidegger define la *hablilla* como la publicidad que se hace del existir, en el sentido estricto de cosa que se dice sin fundamento. Es una manera de negarse la pregunta fundamental sobre la existencia: “El existir habla de sí mismo, se ve a sí mismo de tal y tal modo, y, sin embargo, eso es sólo una *máscara*, con que el existir se cubre para no espantarse de sí mismo. Prevención de la angustia”. Cfr. Heidegger, Martin, ONTOLOGÍA, HERMENÉUTICA DE LA FACTICIDAD, Ed. Alianza, Madrid, 1993, p.53.

¹¹⁰ Ver: Anexo 1.

¹¹¹ “Históricamente hablando, recordemos que, según Panofsky, el descubrimiento del punto de *fuga*, su *alumbramiento*, fue anterior a la invención del punto de vista, vinculado a la *asunción*, precisamente a la altura del ojo, de un ‘sujeto’ que será definido como el de la perspectiva, para distinguirlo del sujeto de la ciencia así como del ‘yo’ freudiano, pero que tampoco dejará de ser ‘de superficie’: y ello, por un efecto también especular, y por lo tanto imaginario, pero en el que se *apuntaba* ya, como ocurre en el discurso, la exigencia de un mínimo inseparable de designación, en

Este invento geométrico se hizo con la intención de derrotar a los herejes y fue impuesto a los pintores quienes tenían la función de mostrar el mundo y la creación divina; ellos lo hicieron trescientos años antes que Filippo Brunelleschi, a quien se le adjudica el descubrimiento de la perspectiva como propuesta arquitectónica. No es común encontrar en los textos de historia las definiciones geométricas de la teología que fueron adaptadas a la pintura, pero lo que sí es evidente, al observar las pinturas renacentistas es la categoría contemplativa del ojo humano unida a la estética cristiana, cuya función principal es destruir los muros arquitectónicos o psicológicos que no permiten vislumbrar, más allá de ellos, la salvación del espíritu¹¹².

LA CIUDAD IDEAL 1475 ATRIBUÍDO A PIERO DELLA FRANCESCA

AREL-ARTE: LA CIUDAD EN PRIMER PLANO arelarte.blogspot.com/2011/05/la-ciudad-en-primer-plano-i.html



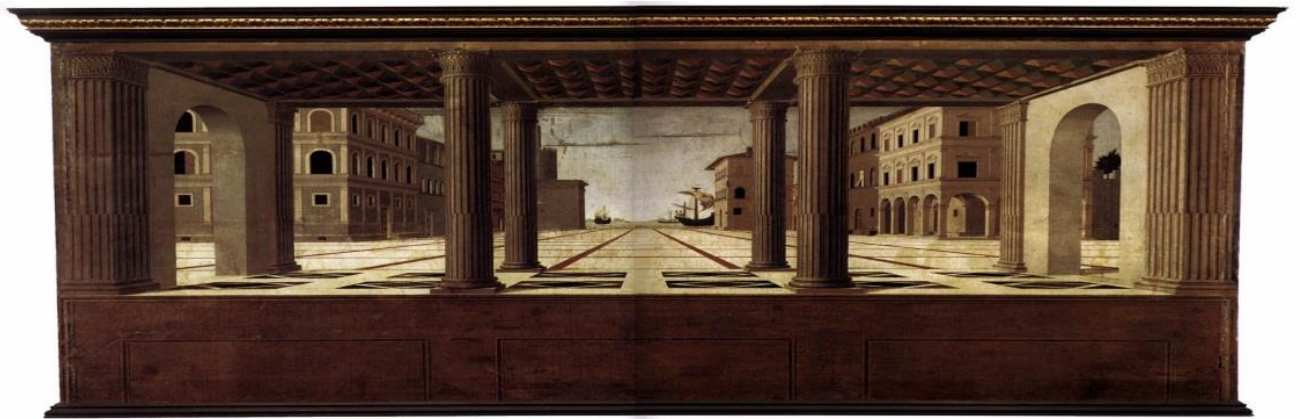
1 Tabla de Urbino



2 Tabla de Baltimore

la forma de ese punto invisible atribuido al sujeto, tributo obligado a S (lo simbólico, como señala Jean-Claude Milner en su obra *LES NOMS INSDISTINCTS*, París, 1983, p.19). Cfr. Damisch, Hubert, *EL ORIGEN DE LA PERSPECTIVA*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p.113.

¹¹² Ver: Anexo 1A, 1B.



3 Tabla de Berlín

Por espacio ontológico de la pintura renacentista defino la dimensión espacial de la pintura del siglo XV en la cual el sujeto adquiere una actitud contemplativa del mundo finito y de la grandeza del hombre. Esta disposición psicológica obedece a grandes cambios en el pensamiento religioso y en el científico: en el caso religioso la pintura se independiza del muro arquitectónico al que estaba sometida según los intereses religiosos de la catedral gótica, y abarca la totalidad de la cosmología cristiana que se centra en demostrar la belleza del mundo finito y la imposibilidad del infinito; de acuerdo con las normas teológicas que se implantaron en el siglo XII, la geometría teológica debe demostrar la existencia de Dios utilizando la simbología neoplatónica en la cual la circunferencia se considera la figura más perfecta y es equiparada a Dios¹¹³.

La pintura debe desarrollar los descubrimientos y los avances de la visión en este mundo finito, y actualizarse dentro de la doctrina y la fe cristianas que no aceptan el concepto

¹¹³ Hay muchos teóricos de la historia del arte que no aceptan el descubrimiento de la perspectiva teológica como una propuesta estética que pretende demostrar la existencia de Dios; sin embargo, sí aceptan que haya una investigación técnica, geométrica y matemática en la Perspectiva del siglo XII, aunque no con los alcances científicos de la Perspectiva renacentista. Entre estos autores, el más connotado es Pierre Francastell, para quien la diferencia entre ambas Perspectivas es de carácter científico y no filosófico, es decir, entiende la geometría teológica como una representación de la luz y de los planos, mas no ve en la Perspectiva del siglo XII la relación artística con un concepto trascendente religioso. Escuchemos lo que Francastell nos dice al respecto: “Antes de Brunelleschi y Ucello se conocían las reglas de reducción de las dimensiones mediante la distancia o el sistema de líneas de fuga; pero no se había inferido un principio estético, no se había entendido que las relaciones geométricas y matemáticas tendían un puente entre cosas separadas en la naturaleza, ni que la luz era una realidad mensurable en los mismos términos que los demás cuerpos. En consecuencia, podemos demostrar fácilmente que tal o cual parte de la nueva ciencia se basa en realizaciones anteriores, o que determinado elemento del nuevo arte se apoya en las indagaciones del siglo XIV o del siglo XII, pero sería erróneo pretender situarlo todo al mismo nivel”. Cfr. Francastell, Pierre, PINTURA Y SOCIEDAD, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, p. 22.

atomístico de infinitud aceptado por la matemática medieval con relación al mundo y al universo¹¹⁴. La disputa entre los supuestos del cálculo infinitesimal (que proclama un universo de átomos en expansión utilizando el método del número finito), en contraposición al valor infinito de Dios¹¹⁵ proviene de la historia de la religión en donde los teólogos medievales se hicieron la siguiente pregunta: ¿Cómo crear un ideal absoluto de Dios que derrote al modelo atomístico del infinito?¹¹⁶.

El método matemático medieval calcula el espacio de manera natural de acuerdo con una unidad sistemática, aun apelando al concepto de infinito¹¹⁷. Su versión lógica utiliza el número real y no deriva nada de Dios porque el absoluto es, simplemente, una idea de un ser supremo¹¹⁸. Actualmente, el cálculo infinitesimal y el valor absoluto se siguen oponiendo mutuamente y podemos decir que, con relación a la creación divina, es inimaginable su nexa con las explosiones nucleares de las bombas en Hiroshima y Nagasaki. Esta es una inducción teológica para una estética contemplativa¹¹⁹.

¹¹⁴ El concepto de infinito se había desarrollado a partir de los griegos, a pesar de que ellos carecían del cero; se tienen noticias de que Arquímedes estaba familiarizado con series infinitas, el polo numérico opuesto al cero. Al respecto Bülen Atalay nos refiere lo siguiente: “Hasta hace muy poco los matemáticos creían que el infinito se había convertido en objeto de estudio de las matemáticas en tiempos recientes. Los actuales estudiosos de la cultura clásica, sin embargo, al descifrar un palimpsesto recién descubierto, con los escritos originales de Arquímedes de hace mil años, vieron que comparaba dos series infinitas. Un palimpsesto es un libro que se ha borrado y sobre el que se ha vuelto a escribir”. Cfr. Atalay, Bülen, *LAS MATEMÁTICAS Y LA MONALISA*, Ed. Almuzara, España, 2008, p. 282.

¹¹⁵ Ver la discusión de Stephen Hawking contra la existencia de Dios en su *HISTORIA DEL TIEMPO*, Ed. Grijalbo, Colombia, 1989, p. 156.

¹¹⁶ La controversia teológica de Giordano Bruno contra el mundo finito de la religión, en su teoría de la pluralidad de mundos habitados en un universo infinito, niega la universalidad de la religión cristiana y el sentido histórico de la Iglesia. Este autor se opone a la afirmación de la potencia absoluta divina con su consecuente necesidad de acción infinita. (Sobre esta disputa ver: Giordano Bruno, *DEL INFINITO: EL UNIVERSO Y LOS MUNDOS*, Introducción de Miguel A. Granada, Ed. Alianza, 1ª reimpresión, Madrid, 2001, p.26). Es evidente este conflicto para la teoría medieval porque si definimos la eternidad como un valor universal que se intuye en el pasado y en el porvenir que hay en todo presente, entonces podemos imaginar el infinito que se obtiene en “la serie perpetua de colocaciones y órdenes posibles en una duración eterna” (David Hume). Sobre el concepto de eternidad en Hume ver: Parte VIII, réplica de Filón en *DIÁLOGOS SOBRE LA RELIGIÓN NATURAL*, David Hume, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, p.129. Infinito y eternidad, adjudicados a un ser material son unívocamente rechazados por la tradición cristiana. (Para ampliar este aspecto ver: Saavedra, Staehlin, Carlos María, *Ateísmo Marxista*, 3º capítulo del libro *EL ATEÍSMO MODERNO*, Ed. Apostolado de la Prensa, Madrid, 1967, p.110).

¹¹⁷ “Nicolás de Cusa (1401-1464), más filósofo que matemático, pues realmente en este campo sólo tenemos de él la crítica sobre los conceptos de la noción de infinito,... para alcanzar el maximun y el minimun hay que trascender la serie indefinida de lo grande y lo pequeño, y entonces se descubre que el maximun y el minimun coinciden en la idea de infinito”. Cfr. *EL QUEHACER MATEMÁTICO, UN RECORRIDO POR LA HISTORIA personales.ya.com/casanchi/did/histoparte1.pdf*.

¹¹⁸ Ver: Anexo 2, 2A, 2B, 2C.

¹¹⁹ Al respecto Timothy Ferris nos aclara: “Había también razones estéticas para rechazar el big bang: su asociación con las bombas termonucleares lo hacían parecer feo y rudo, e implicaba un origen para el universo que parecía envuelto en misterio si no en misticismo”. Cfr. Ferris, Timothy, *INFORME SOBRE EL UNIVERSO*, Ed. Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998, p. 94.

El veredicto moral de la teología medieval le otorga supremacía al bien sobre el mal y hace parte de la doctrina y la fe cristianas. Si nos basamos en el hecho de que, desde la época de Platón, el bien ha sido catalogado como la esencia divina de la creación artística, en consecuencia podemos argüir que la versión contemplativa del arte cristiano concibe un modelo ideal de absoluto que derrota al modelo atomístico, o bien lo degrada. La hipótesis estética que se deriva de este ardid metafísico es la siguiente: el arte del Renacimiento difiere de la postura antirreligiosa de la ciencia y, más bien, renueva la fe cristiana a través de la visión contemplativa¹²⁰.

La pintura del Renacimiento afirma el nexo con la religión y da un giro en relación con la pintura del medioevo en el sentido de recuperar escenas del mundo real; y podemos observar que también en ese nuevo espacio pictórico hay un modelo de verdad a través de la exaltación del cuerpo, como resultado de la evolución de la doctrina y de la estética cristianas con respecto a la idea esplendente del cuerpo humano.

De acuerdo con Peter Sloterdijk, “pertenece al compromiso revolucionario con la teoría de la verdad de comienzos de la era moderna europea el que ésta intentara compatibilizar el principio-investigación con el principio-revelación, mientras que la ortodoxia oriental, enfocada platónica, monárquica, jerárquicamente, insistía en interpretar siempre el anhelo de verdad sólo como una vuelta a casa de la figura a la protofigura: a la figura modélica o primordial”¹²¹. Codeudora de la fe cristiana la estética cristiana inventa un modelo ideal de Dios que vence a la iconografía anterior religiosa. La solución a este problema la da a través de la geometría lineal que inventa un acto dramático utilizando un punto de fuga en el espacio euclidiano, cuya categoría de iniciación del sujeto en libertad de Dios experimenta la creencia cristiana de la resurrección después de la muerte¹²².

¹²⁰ Estoy consciente de que esta no es la teoría histórica que se tiene sobre la pintura renacentista; mi idea utiliza un sentido contrario al de los historiadores del arte quienes nos quieren hacer creer la versión de un arte renacentista que ejecuta un ateísmo pictórico. Pretendo encontrar, en el acto contemplativo de la pintura del siglo XV, una purificación de la inteligencia que responde a un salto del espíritu que libera los sentimientos y pensamientos. Por esa razón apelo al acto contemplativo desde un punto de vista ontológico referido al ser-espacio de dicha pintura. En el análisis existencial del hombre desde la temporalidad, Martin Heidegger también hace un tratado germinal sobre el ser y el espacio; su conclusión es que “el ‘sujeto’ ontológicamente bien comprendido, el ser ahí, es espacial”. (Ver: Peter Sloterdijk, *ESFERAS I*, Ed. Siruela, 3ª edición, España, 2009., p.311). No obstante, no razono científicamente ni filosóficamente en torno a la realidad de dicho espacio; me remito, tan sólo, a la inspiración de la mirada y al sentimiento que la guía. Me valgo de la frase de Elsa Prozor, referida a la contemplación artística, para apuntalar este hecho del ser: “Esos sentimientos y pensamientos son órganos superiores que piden ser desarrollados para dar al alma de las cosas los medios de comunicarse. En nuestros días, los hombres se han apartado tanto de la naturaleza, llevados por no sé qué codicia perversa o por qué demonio tentador, que han perdido el sentido del ser. He tratado de encontrar ese sentido. Vemos brotar en nosotros un instinto, una especie de obediencia vital a la ley, que invita a una contemplación ávida de inspiración. Y como en la flor nace el perfume, nace entonces en el alma humana el conocimiento”. Extracto sobre la obra *LA CONTEMPLACIÓN CREADORA*, de Elsa Prozor, citado por Eduardo Schuré, Ed. Kier, Buenos Aires, 1946, p. 22-23.

¹²¹ Sloterdijk, Peter, *Ibíd*, Obra citada, p.149.

¹²² En la cultura del siglo XII es necesario tomar como punto de partida la organización del método geométrico aplicado a la teología. El libro *De arte catholicae fide* escrito por Alano de Lille, nacido hacia 1128 y maestro en teología, abre una vía interesante al formular máximas teológicas para

Esta geometría está muy unida al predominio de la mística medieval que considera la recta, el círculo, la esfera y el triángulo como las curvas distinguidas¹²³. También esta teoría de la iluminación es un proyecto terrestre que utiliza la pintura como una tecnología, y podemos ver en ella una apología de la felicidad que privilegia la ciencia y su aplicación terrestre: la idea general consiste en que la *Ciudad terrestre* sea absorbida por la Iglesia. Por esta razón la conversión al cristianismo es una empresa política que se ordena en la teoría de la utilidad de la ciencia para la salvación¹²⁴.

Es claro que el sentimiento sublime de Dios, en la posición estética religiosa, se puede comparar con la emoción que produce un valor absoluto y no es necesario que tenga un valor numérico. Según esta estética, cuando el ser humano siente que hay un poder que supera lo medible, corrobora esa intuición a través del arte, en tanto que con la matemática no se puede concebir ese absoluto porque el cálculo numérico llega hasta el infinito¹²⁵.

Deducimos de esta posición contemplativa una categoría ontológica-religiosa que es la del arte renacentista en donde el espíritu habita en el espacio, es decir, en la geometría. Posteriormente, en la Edad Moderna, la psicología puede referir el concepto de espacio en relación con la sensibilidad y, por tanto, el ser es definido en una constitución ontológica de la interioridad misma; pero en la tradición teológica medieval, aún en la del Renacimiento, todo lo que tenga que ver con la intersubjetividad, es decir, la relación del Ser-ahí con el

refutar a los herejes; entre los axiomas postulados se encuentra el primer argumento de la existencia de Dios, y éste debe ser deducido geoméricamente: si Dios es causa suprema y única, porque “nada es causa de sí mismo”, entonces Dios es “verdaderamente uno, o unidad”. La fórmula sustancial o única es deducida en esta reducción y la enseñanza cristiana propone, para la salvación de las almas, la Trinidad adicionando la forma del hijo y la del Espíritu; Alano de Lille no desdeña la figura de la Trinidad que muestra igualdad entre sus partes, y la compara con “la esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (esta fórmula se halla en el Libro de los veinticuatro filósofos, texto pseudo-hermético del siglo XII). A esta experimentación metafísica del centro y de la esfera se suman Rogelio Bacon y Roberto Grosseteste, con la física geométrica y la difusión de la luz; en la Edad Media el estudio de la geometría está muy unido a la intuición visual y la geometría de la luz ocurre en el espacio euclidiano. Sabemos que Dios ilumina los espíritus y la luz se propaga por líneas, ángulos y figuras, entonces la sabiduría y la virtud son análogos geométricos que se propagan al igual que la luz y emanan de un ser.

¹²³ Ver: Anexo 3, 3A.

¹²⁴ “La Edad Media tardía y la época moderna se dan la mano en la idea de que todos los géneros de ejercicio del poder son servicios de vasallaje en un imperio de Dios homogéneo, por todas partes igualmente intenso; de acuerdo con ello, a todo sujeto que extienda sus redes por su lugar del mundo le es lícito desarrollarse *sui generis* como mínimo de poder inmediato a un reino e inmediato a Dios. Todo mínimo es ministro, toda subjetividad competente está funcionariada en el absoluto. Con ello queda libre el camino en el que empresarios, servidores del Estado, pequeños burgueses y artistas – como hasta ahora sólo los estamentos eclesiales y los príncipes – podrán entenderse como funcionarios de Dios; es un camino que desembocará en la Reforma, en el democratismo y en la libertad de empresa”. Cita de Peter Sloterdijk, *Ibíd*, Obra citada, p.521.

¹²⁵ Para comprender esta relación entre la matemática y el absoluto, ver: Kant, CRÍTICA DEL JUICIO, Parágrafo 26, Ed. Losada, 2ª edición, Buenos Aires, 1968, p.96. La teoría de lo sublime en arte está ampliamente desarrollada en la Crítica del Juicio de Kant, más no desde el concepto religioso a pesar de que, como hemos dicho, este filósofo tenía en alta estima esta estética. La estética de lo sublime remitida al arte cristiano la define, en realidad Hegel, y apunta a la grandeza de esta religión que le da significado al hombre como espíritu; esta es una altura máxima que, según este filósofo, no se había logrado en otras religiones.

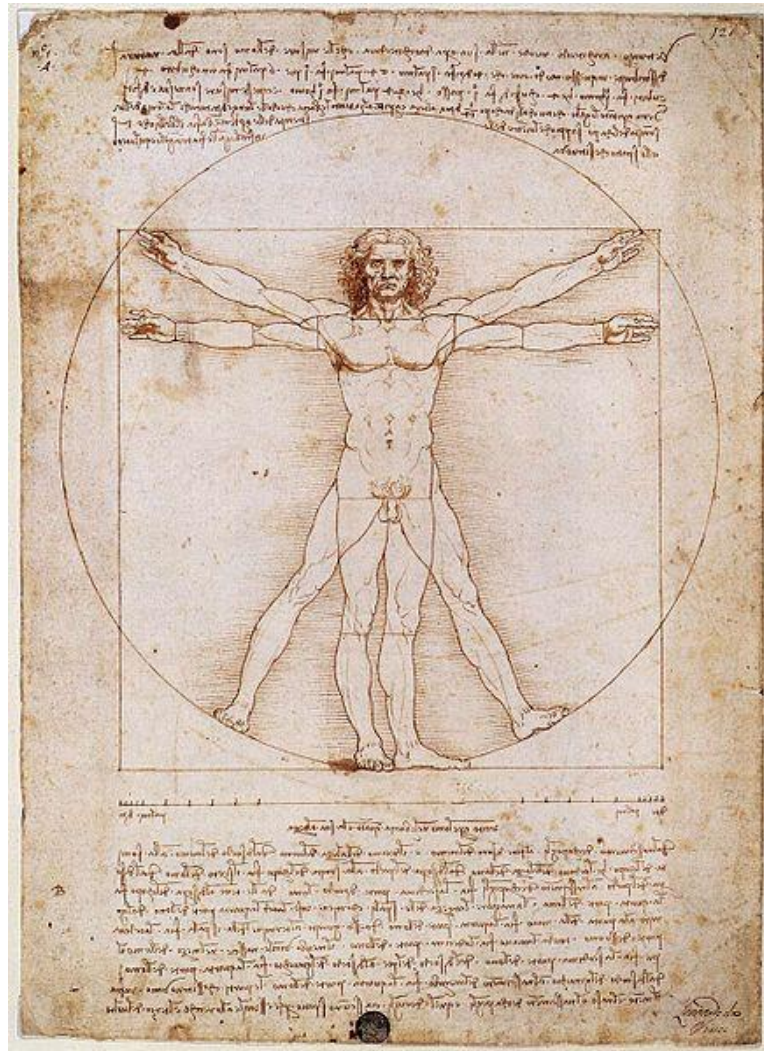
Ser-en el espacio, está unido a la teoría cristiana del eros compartido con el espíritu de Dios¹²⁶.

La relación religiosa del cuerpo con el espíritu será rechazada por Descartes quien, desde su posición católica, piensa que el alma “es una sustancia cuya esencia o naturaleza toda es, simplemente, el pensar, y que no requiere de lugar ni depende de cosa material alguna para ser”¹²⁷. Dicho en otras palabras, desde el punto de vista teológico, Descartes deseaba “por encima de todas las cosas”, como lo dijo a Franz Burman, “ver la teología escolástica erradicada”¹²⁸.

¹²⁶ Hay que concederle a la modernidad la imagen ontológica del espacio en relación con la sensibilidad; esta tradición se define a partir de Leibniz quien le otorga a la emoción un sentido dentro de la estética. En Descartes no es posible considerar el “encuentro” entre pensamiento y cuerpo pues su filosofía del espacio es un atributo meramente físico. “Dado que todo lo que Descartes tiene que decir con respecto al tema espacialidad queda remitido al complejo cuerpo-y-cosa como único poseedor de extensión, a él no se le puede plantear la cuestión de dónde se encuentren pensamiento y extensión”. Cfr. Sloterdijk, Peter, *Ibíd*, Obra citada, p.307.

¹²⁷ Cita de R. Shea en su libro *LA MAGIA DE LOS NÚMEROS Y EL MOVIMIENTO*, La carrera científica de Descartes, Ed. Alianza, 1993, p.336.

¹²⁸ Conversación con Burman, 16 de abril de 1648, Cita de R. SHEA, *Ibíd*, Obra citada, p.255.



Hombre de Vitruvio, dibujo de Leonardo da Vinci, expresión del canon estético renacentista. *Renacimiento* - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento

La diferencia del espacio de la pintura renacentista en comparación con el espacio científico cartesiano radica en que, mientras la primera se pregunta por el ser del ente, el segundo traslada la pregunta hacia la certeza del conocimiento¹²⁹. Con todo esto, es posible pensar que la posición religiosa de la pintura del Renacimiento (no su evolución) implica demostrar la inmensidad de Dios o del absoluto. Esta hipótesis indica una idea de *libertad* religiosa que no agrede a los pintores del Renacimiento y que, incluso, también es aceptada por Descartes¹³⁰ en su acercamiento a la existencia de Dios. Todo lo contrario lo podemos

¹²⁹ "Implícita, mas nunca explícitamente confesada, la `ontología´ de las *Regulae* instaura una cesura con la problemática que desde Aristóteles hasta Suarez, en particular, aseguraba una `metafísica´ a la tradición occidental y garantizaba cierta continuidad-tradición-a su acontecer histórico". Cita de Jean Paul Margot en su libro LA MODERNIDAD UNA ONTOLOGÍA DE LO INCOMPRESIBLE, Ed. Universidad del Valle, segunda edición, Cali, 2004, p.22.

¹³⁰ El concepto de infinito lo define Descartes aproximándose a la existencia de Dios. En palabras de Alexandre Koyré: "La infinitud significa o implica ser, o incluso ser necesario, cosa que resulta

observar en el concepto kantiano de libertad, como lo demuestra su teoría de la existencia del no-ser que no corresponde a la libertad del no-ser absoluto en la nada¹³¹.

Kant no sólo difiere de la postura teológica de Descartes sino de su psicología racional que juzga el objeto a partir del fenómeno y, por tanto, desde la conciencia. Para Kant la “nada” está relacionada con el tiempo infinito del no-ser y es muy distinto al tiempo-sucesión finito del ser humano; en esta nada es donde surge, para Kant, el conocimiento aunque de ella no tengamos ninguna conciencia¹³².

El concepto crítico de la nada lo podemos interpretar de acuerdo con la idea de libertad kantiana en un sentido moral, es decir, una potencia que utiliza el juicio estético pero que no ejerce poder sobre nosotros; por tanto, es una libertad donde el hombre alcanza el dominio de la naturaleza independiente de Dios. Siguiendo la línea de investigación de Nietzsche, la existencia del hombre empieza a partir de la muerte de Dios. En palabras de Keiji Nishitani: “En lugar de la imagen de Dios, aquí se establece la imagen del ‘superhombre’ o la imagen del hombre completamente humano como objeto de los proyectos intrínsecos del hombre”¹³³.

Perspectiva lineal renacentista en *La Trinidad* de Masaccio (1426-1427) de Santa María Novella (Florencia).

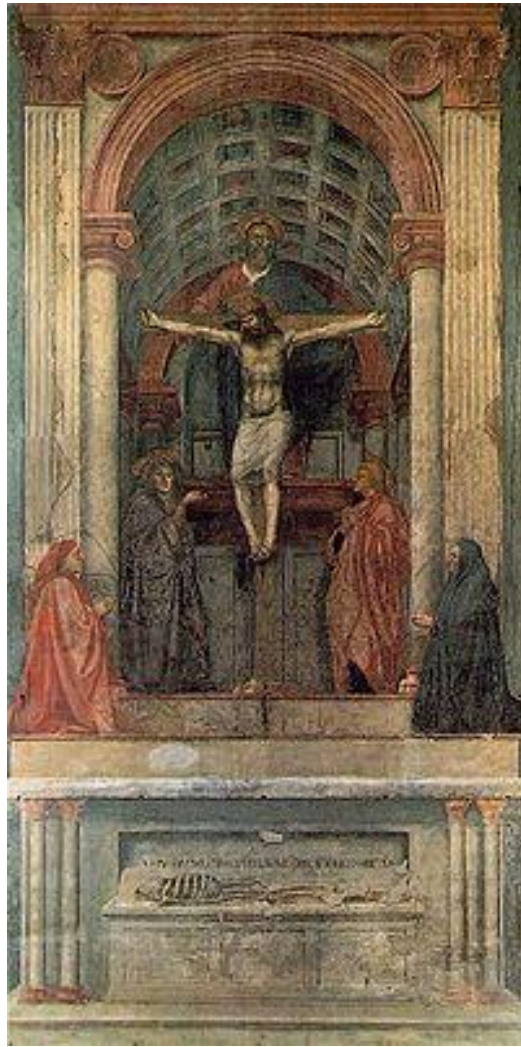
EL ESPÍRITU HABITA EN EL ESPACIO

especialmente cierta en el caso de Descartes, cuyo Dios existe en virtud de la infinita `superabundancia de su esencia´ que le permite ser su propia causa (causa sui) y darse a sí mismo su propia existencia. Por tanto, no se puede atribuir la infinitud a ninguna criatura. La distinción u oposición entre Dios y criatura es paralela y exactamente equivalente a la que hay entre ser infinito y ser finito”. Cfr. Koyré, Alexandre, DEL MUNDO AL UNIVERSO INFINITO, Ed. Siglo XXI, undécima versión en español, Madrid, 2000, p. 120. Respecto a la desavenencia de Kant con Descartes, transcribo lo siguiente: “Por consecuencia, la prueba ontológica (cartesiana), tan célebre, que quiere demostrar por conceptos la existencia de un Ser supremo hace gastar en vano un trabajo inútil”. Cfr. Kant, Manuel, CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Ed. Porrúa, México, 2000, p. 273.

¹³¹ Ver: Anexo 4.

¹³² “La síntesis en general es, como veremos más tarde, el simple efecto de la imaginación, una función del alma, ciega pero indispensable, sin la cual no tendríamos absolutamente ningún conocimiento, pero de la que raramente tenemos alguna conciencia”. Cfr. Immanuel Kant, CRITIQUE DE LA RAISON PURE, Ed. Biblioteque de la Pléiade, de J. Barni, revisada, modificada y corregida por A.J.-L. Delamarre y F. Marty, 2ª edición, 1987, p. 103, según la grafía de la edición original de la Academia Real de las Ciencias de Berlín (Trad. Cast. De P. Ribas, Crítica de la Razón Pura, Alfaguara, Madrid, 1986). La bibliografía anterior aparece reseñada en el libro CAMINOS DEL RECONOCIMIENTO, de Paul Ricoeur, Ed. Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, México, 2006, p. 67.

¹³³Nishitani, Keiji, LA RELIGIÓN Y LA NADA, Ed. Siruela, España, 1999, p.146.



Perspectiva - Wikipedia, la enciclopedia libre es.[wikipedia.org/wiki/Perspectiva](https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva)

CONCLUSIÓN

De todos modos somos impotentes ante el mandato de la naturaleza y, dentro de lo inexorable, en ella sucumbimos; la razón nuestra lo sabe y el cuerpo también. Bien podríamos comparar el sentimiento sublime explicado por el psicoanálisis, que propone algo parecido a sortear una crisis mediante la imaginación, con el sentimiento sublime de la religión que significa purificar el alma y el cuerpo, ya sea a través de la oración o a través del arte.

En ambos casos sublimar es una manera sentimental que traiciona a la razón porque supera lo que ya sabemos acerca de la muerte y las penurias. Esta certeza es un cerco que nos encierra hacia un fatal destino; y, puesto que no significa que no las tomemos en serio, tenemos una ventaja psicológica en el encierro pues, con algo de suerte y habilidad, podemos diferir ese fracaso.

Hay un placer involucrado en el acto de sublimar y hay una categoría cónica en ello que es obligación nuestra desarrollarla y ejercitarla. Nos sentimos abrumados por el tamaño inconmensurable del universo y le adjudicamos el nombre de infinito (contradictorio en el caso de un sistema cerrado que no podemos medir). También, a través de la razón, pensamos el absoluto que derrota la infinitud imaginada por nuestra capacidad sensible.

El absoluto es una muestra de superioridad frente a la capacidad sensible, y es una prueba de que, ante lo natural, somos superiores al mandato de esa potencia. Un ejemplo de juicio estético capaz de sublimar la potencia destructora lo encontramos en la observación del terror de la guerra y la desolación que ella trae. La admiración por el guerrero es natural en el hombre y cualquier penuria la juzgamos sublime si esta guerra ha sido sorteada dentro de los límites del humanismo y el respeto por los derechos humanos¹³⁴.

Cabría preguntar: ¿En dónde encontramos dicha guerra? Tal vez en las guerras de liberación que se han dado en tantos pueblos contra opresores o tiranos; lo cierto es que le otorgamos al militar esa capacidad de producir tal sentimiento y nos advertimos que en estado de paz el estado mercantil trae el egoísmo, la cobardía y la molicie.

En el sentido arquitectónico militar del medioevo puede decirse que el sentimiento de lo sublime es producido por la perspectiva lineal, dentro de una criptoescritura de líneas horizontales en profundidad, que define con exactitud las relaciones urbanas de fortaleza y muro cuyo objetivo geométrico es expresar la ofensiva estética muy propia de la motivación militar.

Los maestros y constructores quieren mostrar un Estado-ciudad arcaico, lleno de competencia y capacidad técnica. Es una muestra de la arrogancia imperial teológica que viene desde la tradición constructora babilónica. Por el contrario, frente a esta sublimación militar, la tensión teológica cristiana programa el uso de la sublimación en la pintura utilizando la contemplación para considerar objetivamente una conducta antibabilónica; es decir, hay una tendencia espacial pictórica, en la perspectiva medieval, a derrotar los muros opresores que propone una utopía contra la muerte en un mundo que se especializa en construir para la eternidad.

La tradición cristiana de destruir los muros es heredada de una ontología platónica, la que propone el cambio de identidad de supervivencia al interior de una ciudad. Los atenienses descubren que los muros ya no están en capacidad de resguardar la integridad ciudadana y esta ontología ejercita otro tipo de supervivencia salvífica: la de la supervivencia en el ser¹³⁵.

¹³⁴ La idea que relaciona el sentimiento sublime con el guerrero la encontramos en la estética de Kant. Ver: Kant, CRÍTICA DEL JUICIO, Ed. Losada, 2ª edición, Buenos Aires, 1968, p.105.

¹³⁵ La catástrofe política y biológica que significa para Atenas la pérdida de la guerra de los treinta años, infringida por Esparta, hace reflexionar al helenismo tardío acerca del estilo de vida que ha de salvar e inmunizar a la clase culta frente a los desengaños de los dioses. Este proyecto de amor a la sabiduría es el acontecimiento que significa Platón ante dicha convulsión política; él da el paso para convencer a los ciudadanos de la *polis* para que cambien su residencia en la ciudad por la residencia en el ser.

En el ámbito de la cultura romana existía una cultura de muerte que el cristianismo no aceptaba porque, según el Evangelio, la mera supervivencia en la defensa ante la muerte no podía sustituir a la salvación¹³⁶. En esta vida superior de la religión la pintura tiene el propósito de admirar la grandeza divina, utilizando una técnica contemplativa. El arte dispone de una serie de normas visuales para destruir la superstición y hacerla deponer ante el conocimiento; en los pintores del Renacimiento la admiración de la naturaleza y de la creación de Dios era la fuerza que suponía el sentimiento sublime: más aún, sublimando el temor a Dios a partir del destino superior de la inteligencia.

OBRA DE LEONARDO DE VINCI LA ÚLTIMA CENA
Milán, Refectorio Santa Maria delle Grazie, 1495-1498

Renacimiento-Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento



“El emplazamiento de *La última cena*, en el refectorio de Santa Maria delle Grazie, fue concebido por Leonardo de tal manera que pareciera una extensión del espacio real de la misma sala; y se ha hecho coincidir la luz de la primera con la luz real que entra por las

Mientras Leonardo pintaba *La última cena* en el refectorio de Santa Maria delle Grazie, Bramante estaba construyendo la gran tribuna para ella. La iglesia se compone de dos partes fácilmente distinguibles una de la otra por la estructura y el estilo: la primera fue construida

¹³⁶ De acuerdo con Peter Sloterdijk: “Contra la selección fatalista de los más fuertes en el teatro (se refiere a los juegos de la muerte en el teatro romano-la aclaración es mía C.S.), la teología cristiana establece la selección de Dios. De hecho, también Dios hace una diferencia por la que separa a los suyos de la masa perdida; pero la diferencia de Dios no tiene la estructura de la *differance* nihilista. Él resplandece como tribunal escatológico, que determina el único resultado decisivo de la vida humana: la pertenencia o no-pertenencia a la esfera divina de amor. En esa diferencia se basa la distinción, determinante para el destino de Europa, entre Imperio e Iglesia. Si el Imperio era el mando que enraíza en la creencia en la vocación de victoria, la Iglesia, dicho ideal-típicamente, era la llave que había de vigilar los accesos a la comunidad de amor”. Cfr. Sloterdijk, Peter, *Ibid*, Obra citada, p. 295.

<p>ventanas de la izquierda. Leonardo combinó aquí la ficción con la realidad para crear un efecto único. Las lunetas de la parte superior del fresco fueron concebidas por el propio Leonardo pero han sido demasiado mal conservadas para que podamos juzgar si realmente fueron pintadas por él.</p> <p>Leonardo ha operado un profundo cambio en la lúcida perspectiva de la tradición brunelleschiana-albertiana con un mínimo, pero fundamental recurso. En lugar de considerar el ojo como un punto abstracto, simplemente el ápice de la pirámide visual – es decir, como un dato más que nos ayuda a medir y ordenar el espacio del cuadro entendido como un pequeño mundo concluso y autosuficiente - lo ha hecho coincidir con el ojo real del espectador, creando la ilusión de que el espacio pintado y el espacio real se interpenetran y constituyen un todo continuo. De este modo, el espectador sufre la ilusión de encontrarse dentro de la ficción pictórica y queda establecida una nueva relación, más dinámica y dramática, entre él y los personajes pintados, con un efecto mucho mayor de realismo y participación.</p>	<p>por Giuniforte Solari, en el estilo dominante en Lombardía, aún lleno de la tradición románica. Fue realizada entre 1464 y 1482. Unos años después, a petición de Ludovico el Moro, el coro de Solari fue demolido y, en su lugar, Bramante edificó la grandiosa tribuna, suntuosa y monumentalmente concebida, con su célebre cúpula.</p> <p><i>La última cena</i> y la estructura concebida por Bramante son las dos obras que, en Milán, iniciaron el nuevo curso del arte italiano en el siglo XVI. Poco más de diez años después de la <i>Virgen de las rocas</i>, la relación entre espacio y figuras queda profundamente cambiada. Las personas representadas dominan el primer plano. Sus gestos y actitudes no sólo muestran los movimientos físicos sino que también expresan sus reacciones emocionales, cada una caracterizada individualmente, ante las palabras de Cristo: ‘Uno de vosotros me entregará’. Cfr. Reti, Ladislao, <i>El Leonardo desconocido</i>, capítulo “El pintor”, por: Anna María Brizio, Ed. McGraw-Hill, México, 1975, p. 28-29.</p>
---	---

Renacimiento - Wikipedia, la enciclopedia libre es. wikipedia.org/wiki/Renacimiento

OBRA DE RAFAEL SANZIO SAGRADA FAMILIA Óleo sobre tabla, 144x110 Cms, 1518 Museo del Prado, Madrid, España

“Desde sus primeras obras, Rafael demuestra tener una visión más original con respecto a simplificar la composición clásica de la obra, a diferencia de sus otros contemporáneos. En 1504 se establece en Florencia, precisamente en el instante que bajo el impulso de Miguel Ángel y Leonardo, la actividad artística resurgía con gran fuerza. Durante los cuatro años siguientes, Rafael se dedicó al estudio de la tradición florentina en un esfuerzo de poner al día su propio estilo renacentista. Pero la renovación florentina se agotó a los pocos años y su inquietud intelectual hizo que el artista se trasladara a Roma en 1508, donde gracias a su talento y amena personalidad se encontró muy pronto en el medio más propicio para un artista renacentista: la corte papal de Julio II. La ciudad había recogido ya la sucesión de Florencia como centro del arte del Renacimiento. El trabajo del artista durante esta época se caracterizó por tocar temas más políticos, por un lenguaje pictórico más dramático e histórico y por sus poderosos efectos luminosos. Su obra incluye vírgenes, retratos y ricos escenarios, además de apreciar la simetría y el balance. La composición triangular, de la cual se aleja hacia el fin de su breve vida, no tiene secretos para él: sus vírgenes en particular se enmarcan en triángulos isósceles. Supo incorporar a su obra la arquitectura, la profundidad y la técnica del difuminado de Leonardo con tonalidades más intensas, más brillantes y más claras. Muchos de sus rostros expresan la amabilidad que lo caracterizaba. Su obra monumental es ‘La escuela de Atenas’, en donde el artista resume su talento, pretendiendo sintetizar el conocimiento de occidente. Alrededor de Platón y de Aristóteles

se congregan filósofos y científicos antiguos. Sus poses y gestos recuerdan a personajes contemporáneos (Platón= Leonardo;Heráclito=MiguelÁngel;Euclides=Bramante)”.



Rafael Sanzio (1483-1520)

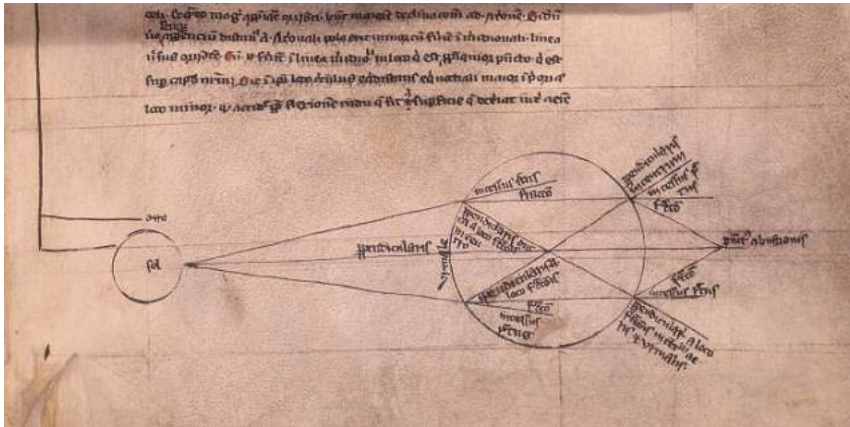
ANEXO

ANEXO

1

1 *Roberto Grosseteste* - Wikipedia, la enciclopedia libre
es.wikipedia.org/wiki/Roberto_GrossetesteCosmología de la luz

“Grosseteste conoció los tratados de óptica árabes, y bajo la influencia del neoplatonismo consideró la luz como la materia original creada por Dios de la nada y a partir de la cual se sustancia el universo entero. La luz es una sustancia corpórea pero enormemente próxima a lo incorpóreo, siendo su principal propiedad engendrarse a sí misma perpetuamente; generada en un punto, se expande en forma esférica en todas las direcciones, de modo instantáneo. En su expansión se va enrareciendo hasta llegar a un límite (pues la materia no puede ser infinita). Por extenderse en las tres dimensiones del espacio la luz engendra la corporeidad. En su difusión extiende consigo la materia de la que es inseparable. De este modo la luz es la primera forma creada por Dios en la materia prima a la que va unida y constituye así el principio del universo que contemplamos. El límite máximo de propagación de la luz constituye el firmamento, que refleja a su vez la luz hacia el centro del mundo. Al reflejarse la luz engendra las nueve esferas celestes, siendo la más inferior la de la luna. Por encima de esta esfera no hay movimiento, mientras que por debajo se escalonan y se mezclan los cuatro componentes: fuego, aire, agua y tierra”.



Estudio de óptica de Roberto Grosseteste: Refracción de la luz por una lente esférica. El Rincón de Burdon - [Roberto Grosseteste](http://RobertoGrosseteste.com/index.php?option=com...task)

1-A

“En este sentido, a menudo se ha objetado a muchos proyectos ideales el atenerse a una forma poligonal cerrada, a veces arbitraria, que impedía tanto el crecimiento de la urbe más allá de sus muros como su adecuada ventilación. Sin embargo, siendo cierto que un concepto defensivo, tipo fortaleza, no resulta aconsejable según un criterio higienista, no es menos cierto que la defensa primó durante siglos ante cualquier otro precepto y que tales ciudades no contemplaban su propio crecimiento. Es el caso, entre otros, de distintos diseños ideales concebidos a finales del Renacimiento, como los de Antonio Averlino ‘Il Filarete’, Alberto Durero, o Girolamo Maggi, fechados en 1464-65, 1527 y 1564 respectivamente. Ciudades que en esencia se atenían a lo que Tomás Moro escribía en su *Utopía* (1516): ‘Toda la ciudad está amurallada con muros altos y recios’”.

Imágenes Edad Media



[La ciudad ideal](http://www.fundacionpfizer.org/.../ars) www.fundacionpfizer.org/.../ars

1-B“Con la pintura helenística y sobre todo con la pintura de la antigua Roma, llega a existir una cierta idea de la perspectiva con el propósito de ofrecer una sensación de profundidad, recreándose principalmente en las pinturas murales de Pompeya y en la propia Roma. Su estilo teórico más avanzado, denominado perspectiva en raspa de pez, consiste en utilizar varios puntos de fuga situados sobre un eje principal. En la alta Edad Media se vuelve a un sistema más cercano a la bidimensionalidad y donde en el concepto simbólico se establece que los personajes más importantes estén situados en la parte superior, y donde sea necesario, separando lo divino de lo humano. Es lo que los historiadores del arte denominan jerarquización perspéctica o perspectiva teológica. Posteriormente y hasta llegar al final de la baja Edad Media, los intentos de conseguir una cierta idea de perspectiva se encuentran en la perspectiva caballera, donde los objetos más alejados se sitúan en la parte superior de la composición y los más cercanos, en la inferior”. Cfr. Perspectiva-Wikipedia, la enciclopedia libre es. wikipedia.org/wiki/Perspectiva. En la teoría dialéctica de Hegel, que interpreta la perspectiva renacentista como el método que obedece a una imagen teleológica del infinito, la hipótesis evolucionista indica que el pintor construye la subjetividad a espaldas de Dios y reivindica como suya la representación. Esta paradoja le da a la perspectiva un singular tratamiento y a la visión la coloca en inferioridad de condiciones en relación con la racionalización de la representación. En otras palabras, diremos que, según este argumento, la perspectiva entendida como instrumento cumple una función simbólica que relaciona al sujeto con un “aquí” o un “allá”, pero todo el Ser depende de ese punto de fuga imperceptible. El mismo Leonardo Da Vinci pone en duda las limitaciones que la perspectiva lineal impone a la pintura: “Leonardo argumentará que no es posible asimilar el ojo a un punto, ni la visión a un proceso del que puede darse cuenta con sólo los términos de la geometría. Paradójicamente, esa crítica debía llevarle a plantear la cuestión del ‘sujeto’, la noción del cual era impuesta por la perspectiva en términos estrictamente psicológicos, lo que representaba en realidad una regresión caracterizada desde el punto de vista de la ciencia de su tiempo”. Cfr. Damisch, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 112. Si, de acuerdo con Hubert Damisch, desviamos el movimiento de la ciencia en beneficio del arte, ignoraremos la paradoja de la cual partió la reflexión de Husserl sobre el origen de la geometría: “el reconocimiento del horizonte de permanencia, de intemporalidad que dibuja el ser ideal que constituye el objeto de esta ciencia y, a la vez, la conciencia de la imposibilidad de pensar en la geometría (y la ciencia en general) haciendo abstracción de su historia”. Cfr. Damisch, Hubert,

Ibíd, Obra citada, p.80. El mito del descubrimiento de Brunelleschi rompe con la tradición de la geometría e ignora el origen, la primera intención y el proyecto constitutivo.



Ciudad ideal Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Ciudad_ideal

Al hacer un rastreo de la aparición de la perspectiva artificial, a la que pertenece la tabla de Urbino titulada *ciudad ideal*, pintada por Piero Della Francesca en 1475, observamos que dicho método es posterior al de la geometría natural utilizada en el Medioevo. Hay unos tres siglos de distancia entre uno y otro método y nos preguntamos sobre la germinación de la idea del diseño arquitectónico renacentista atendido a unas reglas matemáticas. Cabe anotar que la categoría contemplativa de la perspectiva de los pintores renacentistas se rige por la humanización de dicho espacio, lo que nos permite pensar que no es aceptable la equivalencia señalada más arriba entre el sentido originario y el sentido teleológico. No hay “paradigma” de verdad científica a la que se ha querido relacionar la pintura del Renacimiento.

ANEXO

2

2 *Atomística* en el Diccionario soviético de filosofía / 1965

www.filosofia.org/enc/ros/atomisti.htm “*Atomística*” “Teoría sobre la estructura discreta (discontinua) de la materia (de los átomos y de otras micropartículas). La formulación primera de la atomística se encuentra en las antiguas doctrinas filosóficas indias *niaia* y *vaisheshika*, pero es más completa y consecuente en la filosofía de *Leucipo*, *Demócrito*, *Epicuro* y *Lucrecio*. Los átomos se consideraban como las partículas últimas, indivisibles, las mínimas posibles, en realidad infinitamente pequeñas. Corto alcance... La atomística moderna niega la existencia de una esencia última e invariable de la materia y parte del reconocimiento de la infinitud cuantitativa y cualitativa de la misma”.

2-A La ciencia en la Edad Media - Wikilearning

www.wikilearning.com/.../la_ciencia_en_tiempos_medievales

Sobre la materia y el espacio

“Aristóteles negaba la existencia de los átomos, el vacío, la infinitud y la pluralidad, así como también la posibilidad de que el espacio existiera independientemente de los cuerpos. La tierra, en el centro del universo, determinaba posiciones fijas e inmóviles: existía el ‘arriba’ y el ‘abajo’ y lugares ‘naturales’ a los que se dirige el movimiento de los cuatro elementos. De manera opuesta, Platón y los atomistas, se manifestaron a favor de una concepción matemática espacial (esto es, independiente de los cuerpos) y además, la existencia de un espacio vacío e infinito”.

2-B EL NÚMERO REAL

Infinito - Wikipedia, la enciclopedia libre es.wikipedia.org/wiki/Infinito

“Un conjunto de números reales S es acotado superiormente si existe un número c (la cota) tal que c es mayor que todo elemento de S (Por ejemplo, si $S = \{\pi ; 7 ; \sqrt{2}\}$ entonces S es un conjunto acotado, ya que el número $c=10$ cumple que $\pi < 10$, $7 < 10$, $\sqrt{2} < 10$). Cuando un conjunto no es acotado, para cualquier número c es posible encontrar $x \in S$ de modo que $c < x$. El concepto de infinito se introduce como una cota especial para este tipo de conjuntos. Este concepto de infinito se representa con el símbolo ∞ . También es utilizado en el *Análisis matemático* cuando se quiere expresar que los términos de una *sucesión ordenada*, o los valores que toma una función al tomar la variable dependiente valores cercanos a uno fijado previamente “diverge” (“tiende a infinito”, o su *límite* es infinito). En este contexto, se considera ∞ para representar al límite que tiende a infinito y 0 al límite cuando tiende a 0; y no al número 0 ”.

2-C Absoluto (metafísica) - Wikipedia, la enciclopedia libre [es.wikipedia.org/wiki/Absoluto_\(metafísica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Absoluto_(metafísica))

“La experiencia de lo Absoluto suele manifestarse en los místicos, pero la expresión de dicho conocimiento de experiencia refleja que no es posible su referencia con los conceptos habituales. Lo Absoluto entonces deviene *inexpresable* como concepto y dicha experiencia no puede superar el condicionante de lo subjetivo. Algunas experiencias contemplativas y artísticas acercan a dicha experiencia de lo absoluto, pero siempre bajo el prisma de la inexpresabilidad conceptual y siempre como experiencia subjetiva. No obstante, el pensamiento tradicional ha considerado posible la comprensión de lo Absoluto, o al menos la posibilidad de hablar con sentido del mismo, como hemos visto en el apartado anterior. En la actualidad, se tiende a pensar que no es posible hablar con sentido de lo Absoluto:

- Porque como concepto lleva implícito en sí una antinomia insoluble.
- Porque al no tener ningún elemento o conexión con lo observable rompe las reglas elementales de la sintáctica del lenguaje. Lo Absoluto, entonces, es una expresión que nunca podrá ser expresado como algo determinado. Sólo podremos decir: ‘Lo Absoluto’ es Lo Absoluto. Sólo lo determinado y por tanto condicionado puede afirmarse como No-absoluto.
- Lo que se diga acerca de lo Absoluto es simplemente resultado de la imaginación”.

ANEXO

3

3 [Ciencia medieval](https://es.wikipedia.org/wiki/Ciencia_medieval) - Wikipedia, la enciclopedia libre

es.wikipedia.org/wiki/Ciencia_medieval



Dios creando el universo a través de principios geométricos. Frontispicio de la *Bible Moralisée*, 1215.

“Los intelectuales medievales buscaban entender los principios geométricos y armónicos con los que Dios habría creado el Universo. El compás en esta ilustración de un manuscrito del siglo XIII es un símbolo del acto de creación de Dios”.

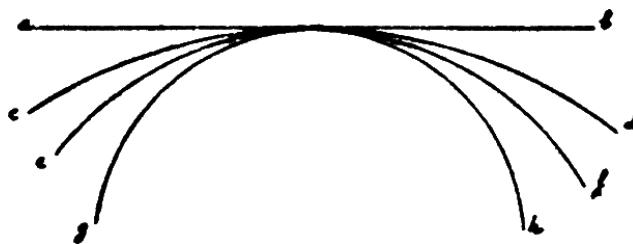
3-A NICOLÁS DE CUSA - Inicio

cosmogono.files.wordpress.com/2009/04/nicolas-de-cusa.pdf

LA DOCTA IGNORANCIA

NICOLÁS DE CUSA, Traducción del latín, prólogo y notas de MANUEL FUENTES BENOT, AGUILAR Libera los Libros.

LIBRO I – CAPÍTULO XII – P.26.



CAPÍTULO XII - DE QUÉ MODO HAY QUE USAR LOS SIGNOS MATEMÁTICOS A ESTE PROPÓSITO

“Puesto que por lo anteriormente dicho consta que el máximo absoluto no puede ser ninguna de aquellas cosas, que son sabidas o concebidas por nosotros, de ahí que como nos proponemos investigarlo simbólicamente es necesario trascender la simple similitud. Pues como todas las cosas matemáticas son finitas y no pueden imaginarse de otro modo, si queremos usar cosas finitas como ejemplo, para ascender al máximo absoluto, en primer lugar es necesario considerar las figuras matemáticas finitas, con sus propiedades y razones. En segundo lugar, trasladar adecuadamente estas figuras a tales infinitas figuras. Después de estas dos cosas, en tercer lugar, llevar aún más alto las razones mismas de las figuras infinitas hacia el simple infinito absolutísimo desde cualquier figura. Y entonces nuestra ignorancia, incomprensiblemente, nos enseñará cómo se entiende más recta y verdaderamente lo más elevado, trabajando en el enigma. Así, pues, actuando y empezando bajo la dirección de la máxima verdad decimos que los santos varones y los más elevados ingenios que se apoyaron en las figuras hablaron de modo vario. El devotísimo Anselmo comparaba la máxima verdad a la rectitud infinita; y siguiéndole nosotros recurrimos a la

figura de la rectitud, que imagino es la línea recta. Otros muy sabios compararon el triángulo de tres ángulos iguales y rectos con la Trinidad superbendita. Y puesto que tal triángulo necesariamente tiene los lados infinitos (como es evidente) puede llamarse triángulo infinito, y a ellos nos adherimos también. Otros, que intentaron dar figura a la unidad infinita, dijeron que Dios era un círculo infinito. Aquellos que consideraron la actualísima existencia de Dios afirmaron que Dios era casi una esfera infinita. Nosotros mostraremos que todos a la vez concibieron rectamente el máximo, y que es la misma la opinión de todos ellos. **CAPÍTULO XIII - DE LAS PROPIEDADES DE LA LINEA MÁXIMA E INFINITA** - Digo, pues, que si hubiera una línea infinita, sería recta, sería triángulo, sería círculo y también esfera. Y del mismo modo, si hubiera una esfera infinita, sería triángulo, círculo y línea; y lo mismo puede decirse del triángulo infinito y del círculo infinito. Lo primero, que la línea infinita sea recta, se manifiesta así: el diámetro del círculo es una línea recta y la circunferencia es una línea curva mayor que el diámetro; así, pues, si la línea curva tiene menos curvatura cuanto la circunferencia sea de mayor círculo, la circunferencia del círculo máximo, mayor que la cual no puede haber otra, es mínimamente curva, por lo cual es máximamente recta. Coincide, por tanto, el máximo con el mínimo, de tal modo que, a la vista, parece ser necesario que la línea máxima sea máximamente recta y mínimamente curva; y no puede quedar ningún escrúpulo de duda cuando en la figura puesta al lado se ve como el arco cd del círculo mayor se aparta más de la curvatura que el arco ef, de círculo menor, y él se aparta más de la curvatura que el arco gh, de círculo menor aún. Por lo cual, la línea recta ab será el arco del máximo círculo, mayor que el cual no puede haber otro”.

ANEXO

4 ¿Qué es *la nada*?

filosofia.idoneos.com/index.php/Problemas_filosoficos/La_Nada Un recorrido por la problemática filosófica de *la nada*. ¿Qué es *la nada*? .REVISTA DE FILOSOFÍA A PARTE REI 47, septiembre 2006, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

EL PROBLEMA DE LA NADA EN LA CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Victor Hugo Hayden Godoy, Universidad de Chile. Santiago, julio 2006.

P. 1

“Cabe apreciar que en la ‘*Tabla de la división del concepto de nada*’, Kant deriva los cuatro conceptos componentes de la nada a partir de los cuatro títulos de la tabla de las categorías, separadamente. Tal procedimiento no es una *división lógica* que, para serlo, debe ser realizada partiendo de un concepto superior que se divide lógicamente, sino que es una generalización que intenta conformar un concepto superior de nada sobre la base de reunir conceptos parciales. Es decir, no es posible aseverar que la *nada* superior presentada por Kant corresponda al no-ser absoluto, sino tan sólo a una nada instrumental al conocimiento crítico”.

P. 3

...“Así, podría decirse que las cuatro clases de nada corresponden a una *nada referida al conocimiento empírico válido*, distinta de una *nada metafísica*, del no-ser absoluto. De este modo, la nada absoluta, aquella correspondiente al Ser, es un concepto metafísico y queda, por ello, excluida de tratamiento en la Crítica de la Razón Pura por cuanto escapa a las posibilidades del conocer científico. Los conceptos metafísicos no pueden ser tratados de manera científica, mas, responden a una justa inquietud del psiquismo humano, regulando la práctica y, aunque no constituyen respuestas científicas en sí, plantean problemas que orientan el desarrollo del conocimiento”.

CAPÍTULO XIII



ANT Y EL ARTE CRISTIANO

LA DOCTRINA DE KANT Y EL SIGNIFICADO ÉTICO DE LA BELLEZA EN EL ARTE

El siguiente ensayo pretende hacer un análisis teórico acerca del ideal de lo *bello* según Immanuel Kant y sustenta la relación entre moral y belleza en su doctrina estética; el estudio intenta rectificar el señalamiento de *formalismo* que se le adjudica a la teoría estética de este autor, y modifica la interpretación de algunos críticos de su filosofía que se oponen al juicio kantiano de libertad que explica la moral desde un valor absoluto racional¹³⁷. En sentido filosófico estricto el término *formalismo* tiene que ver con el modelo racionalista según el cual todo acto de pensamiento debe ser hecho por medio de cálculos formales; en el arte, este mismo término se adjudica a un distanciamiento de la *forma con respecto* del *contenido*, lo que implica una despreocupación de los artistas en relación con los alcances éticos para la *libertad* y la *felicidad*.¹³⁸ De acuerdo con Kant, el arte no nos acerca a un conocimiento, sino a un libre juego de la imaginación, por lo que para acceder a un tipo de verdad o conocimiento no necesitamos valernos del arte sino de la intuición conceptual que utiliza esquemas.¹³⁹ En un

¹³⁷ La crítica de Arthur Schopenhauer se opone a la idea kantiana de libertad trascendente porque considera que la separación del espíritu con respecto de lo empírico trae una consecuencia moral en el principio explicativo según leyes de la naturaleza; la filosofía de Schopenhauer le adjudica libertad a la voluntad individual y no tiene causalidad en el pensamiento abstracto: “Kant separó totalmente del fenómeno y sus leyes la innegable significación ética de las acciones, mostrando que ésta afecta inmediatamente a la cosa en sí, a la más íntima esencia del mundo, mientras que aquel, o sea, el espacio, el tiempo y todo lo que los llena y se ordena en ellos según la ley de causalidad, ha de considerarse como un sueño efímero e irreal”. Cfr. Schopenhauer, Arthur, CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA KANTIANA, Ed. Trotta, Madrid, 2000, p.35.

¹³⁸ En el método kantiano la libertad pura es un concepto moral que no se encuentra en el mundo experimentado por los hombres, aunque sí se puede intuir empíricamente. Por lo tanto, la experiencia nos provee de argumentos empíricos para intuir la *libertad* y la *felicidad*, mas no como verdades: “Por esto da también la razón leyes que son imperativas, es decir, *leyes* objetivas de la *libertad* que expresan *lo que debe suceder*, aunque no obstante puede quizá no suceder nunca, distinguiéndose así de las *leyes naturales*, que no tratan más que de *lo que sucede* y que, por este motivo, se llaman *leyes prácticas*”. Cfr. Immanuel Kant, CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Ed. Porrúa, México 2000, p.348.

¹³⁹ El malentendido formalista adjudicado a la Estética de Kant nace en el marcado interés que este filósofo muestra por el placer en la contemplación del objeto; así, el gusto del artista se asocia directamente con un desvío, sin tener para nada en cuenta el uso o conocimiento de dicho objeto. En *Crítica del juicio* la definición de belleza no necesita del *esquema*, pues el libre juego de la imaginación no debe estar acomodado a ningún concepto. La conclusión de Kant es la siguiente:

párrafo escrito en *Crítica de la Razón Pura* que aparece justo en el capítulo primero de su *Análítica trascendental*, el filósofo se refiere al concepto de *esquema* sobre el cual funda la doctrina trascendental del juicio, y lo define como una capacidad conceptual que los seres humanos utilizamos para llegar al conocimiento verdadero; sin embargo, como lo hemos señalado arriba, en su teoría estética no le da crédito al arte para llegar a dicha verdad. En contraposición al concepto de esquema introducido por este autor, él considera imperativo en el mundo de la *belleza en el arte* no utilizar *esquemas* que hagan posible la relación entre intuiciones y conceptos; incluso, en el caso de que el arte se acerque al conocimiento tendrá que revelarse a la reflexión filosófica y producir un *arte no-bello*¹⁴⁰.

En esta filosofía, el arte en general y la pintura en particular, y todo sistema de lenguaje que utilice el juego creativo sensible, son traductores de la libertad mediante actos imaginarios

“Bello es lo que, sin concepto, se reconoce como objeto de un placer necesario”. Cfr. Kant, CRÍTICA DEL JUICIO, Parág. 22, Ed. Losada, 2ª edición, Buenos Aires, 1968, P.80.

¹⁴⁰ En la estética de Kant *arte bello* significa realismo estético, y lo *no-bello* se refiere a todo lo que atente contra esta concepción. El clasicismo francés, que dominaba el gusto artístico del siglo XVIII, no contiene una experimentación de libertad que hace perder la disciplina en esa época constructiva de la civilización a través de los sentidos. Esta *necesidad de forma* se encuentra en autores como Goethe o Schiller, que se saben “volver a atar nuevamente de diversas maneras”, según una expresión de Nietzsche. El verdadero sentido en que Kant define el *realismo estético* no se refiere al clasicismo francés que en su época empezaba a hacer crisis por su cargada tendencia moralizante, sino en lo que respecta a una filosofía estética en donde el realismo se puede bifurcar entre realismo e idealismo; por un lado, el *realismo estético empírico* que apunta a unas normas de belleza condicionada desde el canon neoclásico y en el placer del libre juego implicado en la sensación y contemplación del objeto, sin apelar a conceptos; por el otro, el *racionalismo estético idealista*, en el que apela a la libertad del genio que, por *intuición*, puede crear un juicio estético a partir de un fundamento *a priori* de conceptos. Este juicio del gusto puro basado en la libertad pura es ajeno a la primera fase de la modernidad estética; la segunda parte de su teoría, por conceptos, implica una nueva necesidad social como reacción contra la insatisfacción que genera una vida civilizada e inhibida en sus apetitos. Por lo que respecta a la segunda parte de la modernidad, producto del genio romántico, y en relación con la ciencia, la función del concepto, según la teoría abstraccionista, “consiste en transformar en representaciones imprecisas y nebulosas las precisas y definidas imágenes individuales que proporcionan la sensación y la percepción”. Cfr. Cassirer, Ernst, FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. 360. Para definir psicológicamente la tendencia clasicista de Kant, Rudolf Arnheim nos invita a explorar la percepción estética y su relación con el sujeto que reflexiona. Según Arnheim, en el desarrollo de la historia del arte la psicología considera la respuesta frente al color como afectiva y emocional, mientras que ante el estímulo de la forma en el diseño la organización psíquica la compara con la mente activamente organizada: “Es tentador explorar estas correlaciones entre comportamiento perceptual y estructura de personalidad en las artes. La primera actitud se podría llamar romántica; la segunda, clasicista”. Cfr. Arnheim, Rudolf, ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL, Ed. Alianza, 3ª reimpresión, Madrid, 2001, p. 337. Esta aseveración proviene de una tradición que considera la *forma* más importante y digna que el *color*, y es una actitud llamada clasicista que existió en la pintura anterior al impresionismo. Entre los artistas y filósofos que continúan esta tradición podemos nombrar a Poussin, a Charles Blan y a Kant; este último dice lo siguiente: “En la pintura, la escultura y de hecho en todas las artes visuales, en la arquitectura, la horticultura, en la medida en que son bellas artes, el diseño es esencial, porque sirve de fundamento del gusto sólo por los placeres derivados de la forma, no por el entretenimiento de la sensación. Los colores, que iluminan el esquema de contornos, pertenecen a la estimulación. Pueden animar la sensación del objeto, pero no hacerlo digno de contemplación y bello. Antes bien, a menudo son grandemente constreñidos por las exigencias de la forma bella, y, aun allí donde se admite la estimulación, ennoblecidos sólo por la forma”. Cita de Rudolf Arnheim, *Ibíd*, Obra citada, p.338.

que nos hacen una *representación* del goce intuido por la sensibilidad; dicho goce es un juicio que elaboramos acerca de una representación, pero es un juicio de nuestro propio mundo subjetivo. Por tanto, los juegos de interpretación del arte nos acercan a un estado de realidad que no es verdadero y no son actos de conocimiento¹⁴¹.

Por considerar importante la anterior deducción en cuanto a lo que Kant propone como *arte*, conduzco la lectura hacia los antecedentes de su doctrina trascendental, y quiero señalar que al no encontrar explicaciones escritas, por autores especializados en su filosofía acerca de lo que Kant define el significado de conocer a través del arte, pretendo esclarecer la relación que este filósofo propone entre *ética* y *estética*, es decir, entre los imperativos que nos permiten pensar y la estética que nos posibilita liberarnos de los conceptos.

En cuanto al concepto de *cosa en sí* elaborado por Kant considero necesario desarrollarlo por lo que concierne, en su filosofía, a la creación del arte; éste es un ejercicio de libertad humana al que no se le puede atribuir algún conocimiento verdadero; en la doctrina de Kant la libertad pura es un ideal que es la *cosa en sí*, esto es, lo que él llama el principio trascendental de todo lo diverso contenido en nuestras representaciones; entonces, con respecto a la significación ética de la belleza en el arte, según Kant, el equívoco consiste en confundir la creación imaginaria del arte con la libertad misma.

En consecuencia, si queremos acceder a un mundo objetivo de conocimiento es necesario penetrar en la teoría del juicio trascendental que está en ese mismo ideal del pensamiento, porque nuestra “experiencia” sólo es conocimiento del fenómeno, no de la *cosa en sí*. El método de explicación de esta interpretación mía consiste en desarrollar el texto según mi conveniencia (inclusive aclaraciones de pie de página), y posteriormente transcribo el texto original de Kant para que el lector pueda hacer una comparación y sus debidas críticas¹⁴².

¹⁴¹ Cuando Kant define lo *bello* desprovisto de concepto, antepone el libre juego de la imaginación en la contemplación estética. El sentimiento, entonces, no produce conocimiento en cuanto que no analiza el objeto de manera conceptual y, por tanto, no persigue una finalidad o descubrimiento de alguna verdad. En la siguiente frase Jacobo Kogan explica el límite kantiano entre la síntesis de la imaginación conceptual y el libre juego de la imaginación artística: “El juicio del gusto no pretende ser ningún conocimiento del objeto, sino que sólo expresa el sentimiento de placer o displacer que nos produce su contemplación. Tal juicio no dice nada de las cualidades del objeto, pues si lo hiciera, sería un juicio lógico y no podría traducirse en conceptos; pero no es lógico sino estético, y, en él, la imaginación no tiene como fin suministrar material intuible para los conceptos, sino la mera exhibición de la forma del objeto dada al sentimiento. Decir que es estético y no lógico no implica para Kant que sea irracional; por el contrario, la pretensión de la validez general del juicio del gusto indica que se halla fundado también en la razón. La crítica del juicio es una parte de la crítica de la razón; las ideas estéticas proceden también de la razón, y la crítica del gusto es una crítica de la razón estética; Kant afirma que el juicio del gusto es estético y no lógico, porque es subjetivo y no se refiere a las determinaciones objetivas de lo percibido, sino a la experiencia que tiene el sujeto de sí mismo, al sentimiento de la vida del sujeto”. Cfr. Kogan, Jacobo, ARTE Y METAFÍSICA, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1971, p.211.

¹⁴² “La teoría kantiana del *nómeno* y de la *cosa en sí*, bajo la forma en que se expone por vez primera en la **Crítica de la razón pura**, aparece envuelta desde el primer momento en una oscuridad que habría de ser fatal para su comprensión y para su desarrollo histórico. No necesitamos, sin embargo, adelantarnos aquí a la nueva forma y a la nueva solución del problema de la *cosa en sí* tal como se planteará más tarde, en la teoría kantiana de la *libertad*, pues esto no afecta ya a la teoría del *fenómeno* como tal, a la estructuración sistemática del conocimiento empírico puro. Trátase de un todo que forma dentro de sí una unidad y descansa sobre premisas propias e independientes y

DESARROLLO

En la doctrina de Kant los seres humanos creamos conceptos porque nuestra imaginación nos permite poseer una facultad común interna que nos interpreta el cúmulo de datos obtenidos por las sensaciones; por lo tanto, su teoría del conocimiento parte de unos juicios que hacemos de una representación de los fenómenos como objetos dados. Estos conceptos o juicios nos permiten elaborar ideas acerca de un *ser* existencial que está sometido a las leyes del tiempo finito (que es el tiempo del individuo) y, a la vez, nos acercan a la negación de este ser que, por no pertenecer a nuestro cuerpo inmanente, Kant lo somete a otro tipo de leyes trascendentes que llama *devenir*.

En otras palabras, significa que la negación de nuestra realidad está implícita en el mismo hecho de pensarla y Kant no la denomina “no-concepto”, o “no-realidad”, sino “no-ser”, puesto que nuestra capacidad de conceptuar sobre lo finito también nos posibilita la facultad de pensar el infinito. El “ser” es un pensamiento (concepto) que se da en el tiempo finito positivo, y el “no-ser” también se da en este mismo tiempo infinito negativo.

El tiempo finito Kant lo llama “lleno” y al tiempo infinito lo denomina “vacío”. Si entendemos que el tiempo es una intuición sensible porque no lo podemos ver ni tocar y, sin embargo, lo validamos mediante la experiencia en procesos de secuencialidad, es fácil deducir que los fenómenos que obtenemos de la realidad, a través de las sensaciones y de las intuiciones, incluso en el tiempo como intuición sensible finito, no son más que una forma de intuición en cuanto fenómenos, pero no son la materia trascendental de la *cosa en sí*.

La sensación, entonces, la encontramos inmersa en un tiempo finito y la trascendencia, o devenir, en un tiempo infinito. Cabe preguntar ¿Cómo se libera esta definición de la explicación metafísica? Simplemente mediante magnitudes que nos representan uno u otro estado de realidad. En el caso del sentido interno (concepto) que nos representa los fenómenos observamos, en la teoría de Kant, que estos “quanta” o grados de representación pertenecen a un tipo de realidad que se denomina “afirmación”, y el del “no-ser” lo llamamos “negación” o “nada”; por lo tanto, el paso de un tipo de realidad a otro se puede dar en ambos casos: en el primero, que se da en el tiempo lleno las magnitudes son los esquemas de esta realidad, consistentes en una producción constante en el tiempo y descende desde la sensación a la nada; en el otro caso asciende desde la nada a la magnitud “quanta”.

Hasta aquí presento la explicación de los antecedentes del problema a tratar, que accede a mi entendimiento; quiero subrayar que no encuentro gran diferencia con respecto a la empleada por Arthur Schopenhauer quien ve en Kant un filósofo que se une enteramente a

que puede y debe ser comprendido en un plano de reflexión puramente inmanente. ¿ Existe fuera de este círculo de la experiencia empírica, el único que hasta ahora se nos ha revelado como determinable, otra zona, no tanto de objetos como de valores de vigencia objetiva, que sirva para enriquecer y ahondar el contenido de todo nuestro concepto trascendente de la objetividad ? Es esta una pregunta a la que sólo la estructura de la ética y la estética críticas pueden dar respuesta cabal y definitiva. Son ellas las que tienen que poner de manifiesto el sentido auténticamente positivo del nómeno, el *dato* fundamental sobre que descansa en última instancia la separación de lo sensible y lo inteligible, del *fenómeno* y la *cosa en sí*”. Cfr. Cassirer, Ernst, KANT, VIDA Y DOCTRINA, Ed. Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión, Bogotá, 1997, p. 256-7.

explicar el mundo visible como un fenómeno vano en sí, y se fundamenta en una realidad oculta cuyo verdadero significado se encuentra en la cosa-en-sí. Transcribo la consideración de Schopenhauer para mostrar la curiosidad intelectual que ella representa: “Esto se puede explicar con pocas palabras. En lo esencial Kant dice lo siguiente: ‘Tiempo, espacio y causalidad no son determinaciones de la cosa en sí, sino que sólo pertenecen al fenómeno, al no ser sino las formas de nuestros conocimientos. Ahora bien, dado que toda pluralidad, así como todo comienzo y todo fin sólo son posibles a través del tiempo, el espacio y la causalidad, se sigue que todo eso pertenece también al fenómeno y en modo alguno a la cosa en sí. Mas como nuestro conocimiento se ve condicionado por esas formas, entonces la experiencia en su conjunto sólo es conocimiento del fenómeno y no conforme a lo que pueda ser en sí’. Atendiendo a lo principal éste es el sentido y el contenido de la doctrina de Kant”¹⁴³.

En una página siguiente, y con respecto al mismo tema, Schopenhauer hace la siguiente aclaración: “Para aproximar todavía más la expresión de Kant a la platónica todavía podría decirse lo siguiente: tiempo, espacio y causalidad son aquel dispositivo de nuestro intelecto, en virtud del cual únicamente se nos presenta *un* ser existente de ese tipo como una pluralidad de seres homogéneos que nacen de nuevo y mueren en una sucesión infinita. La comprensión de las cosas mediante y conforme al mencionado dispositivo es *inmanente*; en cambio, la comprensión que es consciente de lo que sea eso es *trascendental*. Esta comprensión se devenga en abstracto en la *Crítica de la Razón Pura*; pero de modo excepcional también puede comparecer intuitivamente. Esto último es una adición mía que me propongo dilucidar gracias al presente libro tercero”¹⁴⁴.

De acuerdo con lo expresado anteriormente remito al lector el texto escrito por Kant que nos ha permitido las anteriores consideraciones: “La realidad es, en el concepto puro del entendimiento, lo que corresponde a una sensación en general. Es, pues, aquello cuyo concepto en sí mismo indica un ser (en el tiempo). La negación es aquello cuyo concepto representa un no-ser (en el tiempo). La oposición entre ambos consiste, pues, en su diferencia dentro de un mismo tiempo, según se trate de tiempo lleno o de tiempo vacío. Pero el tiempo no es sino la forma de la intuición y, consiguientemente, la forma de los objetos en cuanto fenómenos. De ahí que lo que en esos objetos corresponde a la sensación sea¹⁴⁵ la materia trascendental de todos los objetos como cosas en sí (coseidad, realidad). Toda sensación posee un grado o magnitud a través de los cuales puede llenar el mismo tiempo (es decir, el sentido interno con respecto a una misma representación de un objeto) en mayor o en menor grado, hasta reducirse a nada, (= 0 = negativo). Hay pues, una relación y una conexión, o más bien un tránsito, de la realidad a la negación que convierten cada realidad en representable como un quantum. El esquema de una realidad, como cantidad de algo, en la medida en que llena el tiempo, consiste precisamente en esa continua y uniforme producción de tal realidad en el tiempo, ya que, o bien se desciende

¹⁴³ Schopenhauer, Arthur, EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN, Ed. Fondo de Cultura Económica, Vol. I, 2ª reimpresión, España, 2005, p. 260.

¹⁴⁴ Schopenhauer, Arthur, *Ibíd*, Obra citada, p. 263.

¹⁴⁵ “Según Wille, debería leerse: ‘no sea’”. Nota del traductor Pedro Ribas, en el libro CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA de Immanuel Kant, Ed. Alfaguara, 18ª edición, Madrid, 2000, p. 186.

desde una sensación que posee cierto grado hasta la desaparición de la misma en el tiempo, o bien se asciende gradualmente desde su negación hasta una magnitud de la misma”¹⁴⁶.

De acuerdo con lo escrito por Kant en *Crítica de la Razón Pura* el método para llegar al conocimiento se fundamenta en la intuición sensible y en la intuición pura, entendiendo por la primera una capacidad mental por medio de la cual podemos acceder a las “verdades” del mundo en que vivimos, y la segunda también una capacidad mental para llegar a las “verdades” del ultramundo en el cual se encuentran las ideas trascendentales puras que dirigen el pensamiento; a estas últimas, como lo hemos observado, no las podemos conocer según la voluntad humana. Entre ellas se encuentra la libertad causal, concepto nada despreciable para la condición humana. Sólo la primera intuición del mundo, es decir, la intuición sensible (Kant la llama estética) es la que nos permite “intuir” un primer tipo de libertad: por ejemplo, nos damos cuenta de que existe la libertad cuando somos confinados al encarcelamiento, y sólo a partir de esa supresión sensible es como nos percatamos de la importancia de la “libertad-pura”, o supra-sensible conceptual.

Podemos deducir de esta doble posibilidad de la existencia cómo la libertad pura e imperativa dirige nuestros actos, es decir, nuestro comportamiento ético (por lo menos en la doctrina de Kant); este valor absoluto elaborado en la noción del *deber* es un principio supremo de la moralidad y no afecta la realidad del objeto estético como puede suceder, por ejemplo, en la doctrina estética de Schiller, para quien el arte moldea y suaviza las inclinaciones, modera las pasiones y las vuelve razonables; más bien, en Kant, el juicio estético se da como libre juego de la imaginación y en él “el objeto no existe sino con relación al sujeto y al sentimiento de placer, o al goce que experimenta”¹⁴⁷; esto significa un exceso visto desde el punto de vista de otras doctrinas. Emergiendo de la filosofía kantiana otras doctrinas estéticas tienen por intención presentarnos una visión del *ser* trascendente y simbolizador, como es el caso del existencialismo heideggeriano, con la diferencia de que niega el goce estético kantiano, y tiene su correlación estética en el campo de la expresión y de significación en el arte: aquí vemos el concepto de libertad restringido en el arte, y en definitiva la alegría que procura el arte es asimilada por la visión del ser como conocimiento. En el caso de una filosofía del *sentido* como ocurre con el concepto fenomenológico de conciencia y de *intencionalidad*¹⁴⁸, la pretensión de *verdad*

¹⁴⁶ Kant, Immanuel, *Ibíd*, Obra citada, p.186.

¹⁴⁷ Hegel, G.W.F., *ESTÉTICA*, Tomo 1, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954, p.112.

¹⁴⁸ En el caso de Martin Heidegger una parte de la filosofía fenomenológica observa en el arte un plano ideal de creación; en cambio, la fenomenología hermenéutica, de la cual Paul Ricoeur es un fiel exponente, interpreta, sin recoger el idealismo de Kant, un aspecto del movimiento intencional de la conciencia hacia el *sentido*. “Esta subordinación de la noción lógica de significado a la noción universal de sentido, guiada por el concepto de intencionalidad, no implica de ninguna manera que una subjetividad trascendental tenga el dominio soberano de ese sentido hacia el cual se dirige. Al contrario, la fenomenología podía encaminarse en la dirección opuesta, es decir, adoptar la tesis de la preeminencia del sentido sobre la conciencia de sí”. Cfr. Ricoeur, Paul, *DEL TEXTO A LA ACCIÓN*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión, Argentina, 2006, p.54. La filosofía de Kant trata continuamente la relación entre el sujeto y la moral que le impone reglas; se pregunta, a través del método trascendental, por la proyección intencional hacia la representación de la *libertad* y la *felicidad*, pero imposibilitando al ser humano para conocer la libertad como propiedad de un ser al que atribuye efectos en el mundo sensible: “Lo mismo que los principios morales son necesarios, según la razón, en su uso práctico, es también necesario, según la razón, admitir, en su uso **teórico**, que cada uno tiene motivos para esperar la dicha en la misma medida a que se haya hecho digno

es vinculada a la acción transfiguradora del arte: “El discurso poético aporta al lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo del enunciado metafórico y de la transgresión regulada de los significados usuales de nuestras palabras”¹⁴⁹. Con respecto a otras doctrinas, la libertad está contenida en otras causas. Para Arthur Schopenhauer, por tomar un solo caso, la libertad es también causal pero desde la voluntad del cuerpo y, en este caso, las sensaciones están separadas de la *intención* kantiana, lo que desliga totalmente su filosofía ética con respecto del *a-priori* como intuición kantiana. Y esta solución de Schopenhauer radica en la interesante polémica que dirige contra Kant, pues plantea que Kant se confundió al desarrollar el concepto de intuición dentro del aspecto trascendental en que reposa su teoría de las categorías¹⁵⁰.

Mi opinión, al leer *Crítica de la Razón Pura* es que Kant no entra en contradicción alguna sino que, al diferenciar la intuición estética de la intuición pura, coloca a la primera en el mundo de los fenómenos, pero siempre direccionada por el aspecto trascendente. Escuchemos la polémica de Schopenhauer: “Una diferencia esencial entre el método de Kant y el que yo sigo radica en que él parte del conocimiento mediato, reflexivo, y yo, por el contrario, parto del inmediato, del intuitivo. Él es comparable a aquel que mide la altura de una torre por su sombra y yo al que toma la medida directamente. Por eso, la filosofía es para él una ciencia a partir de conceptos, elaborada a partir del conocimiento intuitivo - la única fuente de toda evidencia - y captada y fijada en conceptos generales. Él pasa por alto este mundo intuitivo, multiforme y rico en significación que nos rodea, y se atiene a las formas del pensamiento abstracto; lo cual se basa en el supuesto, si bien no explicitado por él, de que la reflexión es el *extypos* (copia, reproducción) de toda intuición, y por eso todo

por su conducta, y que, por consiguiente, el sistema de la moralidad está ligado inseparablemente al de la felicidad, pero solamente en la idea de la razón pura”. Cfr. Kant, Immanuel, CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Ed. Porrúa, México, 2000, p. 350. La reducción fenomenológica ve la *intencionalidad* como la esencia del conocimiento y la conciencia; por tanto, trata de apropiarse de la filosofía reflexiva, aquella que va desde el *cogito* cartesiano, pasando por Kant hasta la filosofía poskantiana francesa en términos de una realización radical de la conciencia, de una manera mucho más transparente que una intención lógica dirigida por el lenguaje. Es decir, le da un sentido a la *intención* kantiana en el campo de la moral, dirigida por una intuición pura, y la traslada al plano de la experiencia perceptiva cuando opta por una filosofía del *sentido*. Por esta razón el intérprete de Husserl, W. Luyten, nos dice: “Ser consciente de algo, significa en esencia estar más allá de esta conciencia encaminada a una realidad que no es la misma conciencia. Y la presencia de esta realidad polarizante es la que decide en última y definitiva instancia las cuestiones de verdad y certidumbre”. Cfr. Luyten, W., LA FENOMENOLOGÍA ES UN HUMANISMO, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1967, p.15.

¹⁴⁹ Ricoeur, Paul, *Ibíd*, Obra citada, p. 27.

¹⁵⁰ “Si - como lo ha hecho Schopenhauer - concebimos el carácter inteligible de modo que el sujeto volitivo se haya dado su determinabilidad esencial de una vez para siempre en un acto anterior al tiempo y que sirve de base a su existencia empírica y al que permanece vinculado de un modo que no es posible probar en el mundo de la experiencia, caeremos con ello en un laberinto totalmente inextricable de problemas metafísicos. No poseemos, en efecto, ni una sola categoría capaz de explicarnos y aclararnos semejante relación entre el ‘en sí’ y el fenómeno, entre lo que se halla pura y simplemente situado fuera del tiempo y al margen de él y la esfera de lo cronológico”. Cfr. Cassirer, Ernst, KANT, VIDA Y DOCTRINA, *Ibíd*, Obra citada, p.302.

lo esencial de la intuición tiene que estar expresado en la reflexión y, por cierto, en formas y rasgos muy compendiados y por tanto fáciles de apreciar”¹⁵¹.

La parte de la Analítica trascendental en la filosofía de Kant tiene relación, como lo hemos dicho, con el comportamiento ético, puesto que para Kant la ética no se funda en los aspectos reconocibles del fenómeno (espacio, tiempo, movimiento, ordenamiento y todo lo que obedezca a ley de causalidad), sino en las verdades trascendentales que motivan al hombre a actuar éticamente; entre estas verdades podemos nombrar a la felicidad y la libertad que, aunque no las podemos ver y tocar, son algunos de los conceptos trascendentales que deciden nuestro actuar ético¹⁵².

Dicho en otras palabras, nuestra ética no parte de la objetividad de lo que vemos, oímos, palpamos, olemos y gustamos, sino de los aspectos trascendentales intuidos mediante estas sensaciones, que nos “muestran” una verdad superior y nos mueven a actuar¹⁵³.

No desecharemos, para nada, la crítica de Schopenhauer al supuesto error de Kant que, al desligar la ética del fenómeno, no le da asentamiento en la voluntad y crea una ruptura en la significación moral de la conducta humana. Sin embargo, no es nuestro interés, aquí, dilucidar errores, sino mostrar la relación que existe, en la teoría de Kant, entre su concepto de ética y la creación artística: esta ha sido, desde un comienzo, nuestra propuesta intelectual.

Con respecto al concepto de libertad causal desarrollado en su filosofía, es decir, la que está en el ultra-mundo del conocimiento, pura e inalcanzable, Kant lo define como ley del conocimiento que supone la posibilidad de empezar por sí mismo. La idea trascendental pura es, según hemos dicho, una creación de la mente que no tiene que ver con el sentido

¹⁵¹ Schopenhauer, Arthur, CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA KANTIANA, Apéndice a EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN, Traducción, Introducción y notas de Pilar López de Santamaría, Ed. Trotta, Madrid, 2000, p. 62.

¹⁵² “Esta separación encuentra su primera expresión sistemática cerrada en la disertación de Kant que lleva por título *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* y con ello sienta también sobre bases completamente nuevas el problema de la ética. Del mismo modo que existe un *a priori* puro del saber, existe también un *a priori* puro de la moral: y así como aquel no puede derivarse de las simples percepciones de nuestros sentidos, sino que tiene su raíz en una espontaneidad originaria del entendimiento, en un *actus animi*, también éste, para que podamos comprenderlo en cuanto a su contenido y a su vigencia, debe desglosarse primordialmente de toda supeditación al sentimiento sensorial de placer o disgusto y mantenerse libre de toda confusión con él”. Cita de Ernst Cassirer, en su obra KANT, VIDA Y DOCTRINA, Ibíd, Obra citada, p.279.

¹⁵³ “No es, pues, una determinada *cualidad* del placer, sino que es su carácter esencial lo que lo hace inservible para fundamento de la ética. Y así como en el análisis del problema del conocimiento Kant no tenía por qué molestarse en entrar a examinar la naturaleza específica de las percepciones concretas de los sentidos, ya que para él regía la tesis de que ‘la tosquedad o la finura de los sentidos no afecta en lo más mínimo a la forma de la posible experiencia’, con el análisis de la voluntad acontece otro tanto. El hecho de que el placer se conciba en un sentido ‘toscamente sensorial’ o nos esforcemos en esclarecerlo y convertirlo en el más alto placer ‘intelectual’ a través de todas las facetas del refinamiento, justificará indudablemente una diferencia en cuanto al contenido de los principios éticos, pero no en cuanto al método de su derivación y fundamentación”. Cita de Ernst Cassirer, en su obra KANT, VIDA Y DOCTRINA, Ibíd, p. 285.

práctico de la voluntad sujeta a la sensibilidad; sin embargo, esta última intuye una ley en el no-ser, una directriz capaz de comenzar una serie de acontecimientos por sí misma.

Dicho en palabras de Kant, hay un conflicto de la razón que la proyecta fuera de los límites de la experiencia posible y, por tanto, el problema de la libertad pura no es propiamente fisiológico sino trascendental. En este caso la Psicología no puede darnos una solución satisfactoria a este tipo de problemas porque ella se encarga de los fenómenos y sus causas, no como *cosas en sí* o realidades absolutas que no son todavía fenómenos. Es más, el intelecto exige que esta libertad pura no tenga ningún enlace con fenómenos como causa y no estará determinada anteriormente por condiciones empíricas en el tiempo pasado.

Partiendo de este intento de consolidar una idea trascendental de la libertad que dirige las acciones del ser humano y, por definición su ética, Kant niega que existe la libertad en la voluntad, es decir, la capacidad moral de los actos voluntarios independiente de la razón. En consecuencia, concluye, que la actitud moral no está regida por la necesidad natural y ninguna acción en el tiempo y en el espacio (en el fenómeno) puede empezar en sí misma en absoluto.

Una vez que hemos determinado nuestra interpretación del concepto de moral independiente de la voluntad, en la doctrina de Kant, y siguiendo el propósito de vislumbrar una actitud ética en la creación de lo bello, bajo la formulación negativa *conocimiento-belleza* establecida por él, plantearemos que las dos condiciones éticas del juzgar estético, la moral pura y la libertad pura en su doctrina son dos actitudes racionales que determinan *a-priori* el buen gusto, en el comportamiento y búsqueda de la belleza clásica.

Desde el punto de vista de Kant el *buen gusto* cumple la perfección y la exigencia del arte clásico griego y, según hemos dicho, cualquier deformación en ese sentido del gusto se convierte en factor perturbador de la belleza en el arte; por un lado, la determinación moral de su filosofía está dirigida hacia este sentido de perfección: esto es lo que Kant llama la adecuación de la *idea estética* a un fin¹⁵⁴; por el otro, el concepto kantiano de libertad en el arte, dentro de esta restricción clásica, penetra en un libre juego de la imaginación y lleva al espectador a una disposición anímica propicia para el cultivo de las ideas: aquí se trata de la adecuación de la idea a un fin sin fin¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Para comprender la teoría kantiana que relaciona la obra de arte adecuada a un fin es necesario conocer los antecedentes de la filosofía estética de la Ilustración en donde aparece el concepto de lo bello supeditado al concepto de lo perfecto. Este racionalismo moral domina la filosofía alemana de esa época y es en la doctrina de Baumgarten en donde la belleza y la perfección se captan indirectamente en imágenes perceptibles por la intuición de los sentidos. Sin embargo, cuando se dice que toda belleza es perfección, todavía no se conoce la belleza dentro del concepto puro, como más tarde lo haría Kant, quien desarrolla una estética de la subjetividad que excluye tanto el concepto trivial del utilitarismo como el de hedonismo de la perfección. "Toda la filosofía alemana al uso es dominada, en la época a que nos referimos, por este criterio desarrollado más tarde y erigido sobre una base metafísica general por Mendelssohn. Criterio que trasciende del campo puramente filosófico para influir en los círculos de la creación artística. Todavía *Los Artistas* de Schiller representan casi exclusivamente la transcripción y el desarrollo poéticos de las ideas baumgartenianas". Cfr. Cassirer, Ernst, *Ibid*, Obra citada, p. 380.

¹⁵⁵ Kant propone una liberación del sujeto con relación a la creación artística y plantea la teoría del *genio* quien provee a la obra de una nueva expresión simbólica; el artista genial le imprime una fuerza del espíritu que rompe las barreras de los criterios morales de perfección. En realidad, no hay

No obstante, para Kant, estas dos facultades ideales, la moral y la libertad, tienen que estar unidas en la concreción de la belleza artística, puesto que en el caso de la primera, si fuera solitaria como moral se afectaría la obra de formalismo y, en el último caso, una libertad sin moral condenaría la obra al hastío; dice Kant: “Si las bellas artes no son puestas en relación, de cerca o de lejos, con ideas morales, las únicas que conllevan una complacencia independiente, entonces lo último es su destino final. Sirven entonces sólo de diversión, de la que tanto más se estará necesitado cuanto más uno se sirva de ella, con el fin de expulsar la insatisfacción del ánimo consigo mismo”¹⁵⁶.

CONCLUSIÓN

Sólo nos resta hacer una aplicación didáctica de esta interpretación del significado ético de la belleza del arte en la filosofía según Immanuel Kant. De acuerdo con lo dicho anteriormente, no encuentro en autores especializados en su filosofía una comprensión reflexiva acerca de la utilidad de su doctrina estética en relación con el arte de su época, y de otras épocas; ¡Todo lo contrario!: al ejercer el método revisionista en la deconstrucción de algunas frases de filósofos del siglo XX que abordan su legado estético, observo una versión sesgada acerca de la influencia de este autor en el arte, y deducen una ética no favorable en relación con el concepto de belleza establecido en su filosofía.

Así, podemos analizar el siguiente extracto de la obra *Después de la Nueva Crítica* de Frank Lentricchia: “Al poner una barrera entre la experiencia y la verdad del mundo de los fenómenos, concediendo al mundo ficticio del arte el valor de una diversión, Kant se erigió en padre filosófico de un esteticismo descorazonador, que acaba echando abajo aquello que pretendía glorificar”¹⁵⁷.

contradicción en los términos de una *idea adecuada a un fin sin fin*, pues la doctrina de la libertad trascendental abre el camino a la posibilidad de un arte que se traza a sí mismo su ley y su fin. “Pues bien, la crítica kantiana establece también en este punto una diáfana línea divisoria de carácter histórico. Aquella ‘sujeción a un fin sin fin’ que Kant ve realizada en la obra de arte excluye tanto el concepto trivial de la utilidad como el concepto idealista de la perfección. En efecto, el concepto de la perfección presupone siempre una pauta objetiva a que la obra de arte se refiere y con la que se compara; y representarse una sujeción formal y objetiva a un fin sin fin, es decir, la mera forma de una perfección (exenta totalmente de materia y de concepto de aquello con lo que tiene que concordar), sería una verdadera contradicción. Es, pues, aunque parezca paradójico, el rigorista ético Kant el primero que en la fundamentación de la estética rompe con el racionalismo moral imperante en su época. Pero esto, aunque otra cosa parezca, no envuelve ninguna paradoja, sino que es más bien el complemento necesario y la confirmación exacta de su misma concepción ética fundamental. Del mismo modo que nuestro filósofo había erigido el deber sobre el *concepto puro de la razón*, alejando de él toda invocación del ‘sentimiento moral’, de la sensación y la inclinación ‘subjetivas’, retiene ahora el aspecto *estético* del sentimiento, sin permitir que se le sacrifique al concepto lógico ni al moral. El hecho de que se excluyeran los sentimientos de placer y desagrado de la fundamentación de la ética no quería decir, como ahora se ve, que se les reprobara de un modo incondicional, sino que con ello se dejaba abierto el camino para una nueva objetivación y se hacía posible otra forma específica de ‘generalidad’, de que esos sentimientos eran susceptibles. Por donde la superación del utilitarismo y el hedonismo éticos abre el camino al concepto de un arte que se trata a sí mismo su ley y su fin”. Cfr. Cassirer, Ernst, *Ibíd*, Obra citada, p.380.

¹⁵⁶ Cita de Lisímaco Parra París en su obra ESTÉTICA Y MODERNIDAD, Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant, Ed. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas, Departamento de filosofía, Bogotá, 2007, p. 261.

¹⁵⁷ Lentricchia, Frank, DESPUÉS DE LA NUEVA CRÍTICA, Ed. Visor, Madrid, 1990, p. 56.

De Georg Lukács en su obra *estética* I podemos leer: “Por intensamente que suele diferenciarse Kant en otros puntos del idealismo antiguo y medieval, tiene en común con él la tendencia a abrir un abismo profundo entre la forma y el contenido. Schiller, que, como ha intentado mostrar el autor en otros estudios, era tan poco ortodoxamente kantiano que su *estética* abre ya camino a Schelling y Hegel, ha dicho sobre la filosofía trascendental que en ella ‘todo tiende a liberar la forma del contenido’ en lo cual ve característicamente una separación entre la necesidad y el azar; Schiller ve claramente que con eso está vinculada la tendencia ‘a pensar lo material como mero obstáculo’ y a ‘presentar la sensibilidad en una contradicción necesaria con la razón’. Y el que, según Schiller, esa actitud corresponda sólo a la letra del sistema kantiano, pero no a su espíritu, no elimina la gran influencia que ha tenido, incluso en la *estética* de Schiller”¹⁵⁸.

En el último párrafo de este extracto Georg Lukács nos da a entender que el gran poeta está limitado por la filosofía trascendental, así esté contrapuesta a su espíritu; mas no implica que si Schiller, en un apartado posterior, nos dice que “en una obra de arte verdaderamente hermosa, el contenido no tiene que importar nada, la forma todo”, ésta sea una conclusión de Kant.

El ensayo que he propuesto en torno al significado ético de la *estética* kantiana nos muestra que dicha ética se certifica en la íntima relación que existe entre la moral pura y la libertad pura, a la vez que señala claramente la incidencia de ambas verdades en la creación artística; Kant acepta el modelo clásico y la religión cristiana como exigencias previas para el pensar reflexivo. Esto nos hace entrever la potencia moralizante del arte clásico y del arte cristiano, ambas en relación con el buen gusto, independiente del fin teológico que sus religiones profesen.

En la *Crítica de la Razón Pura* podemos leer: “En tanto que la razón práctica tiene el derecho de guiarnos, no consideraremos acciones como obligatorias porque son mandamientos de Dios, sino que las consideraremos como mandamientos divinos porque estamos internamente obligados a ellas”¹⁵⁹. Esto implica, según palabras de Lisímaco Parra París que “en el clasicismo, Kant encontraría *a posteriori* un modelo en el que se cumplen cabalmente todos los hallazgos y exigencias de la crítica trascendental. Concedo que lo último se ajusta más a la manera kantiana de ver las cosas. Así, pues, desde el punto de vista filosófico kantiano, la religión cristiana y el clasicismo estético serían ejemplos de lo que la argumentación trascendental ha determinado *a priori* como moral, o como buen gusto. Y desde el punto de vista histórico propio de esta filosofía, cristianismo y clasicismo serían vistos como sistemas propedéuticos que, aunque sin conocimiento satisfactorio de causa- es decir, sin fundamentación trascendental-, se habrían no obstante anticipado a la reflexión filosófica”¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Lukács, Georg, *ESTÉTICA I*, volumen 2, La peculiaridad de lo estético, Traducción de Manuel Sacristán, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1965, p. 486.

¹⁵⁹ Cita de Lisímaco Parra París, *Ibíd*, Obra citada, p. 221.

¹⁶⁰ Cita, París, Parra, Lisímaco, *Ibíd*, p.221.

EPÍLOGO

EPÍLOGO

El sistema metafísico de Hegel propone en la estética una evolución del espíritu que determina el concepto de evolución de la belleza; ésta se supera a sí misma en una secuencia de logros históricos y muestra, mediante una serie de normas y leyes racionales, los valores universales propicios para la libertad del hombre¹⁶¹. Hegel observa que las religiones anteriores al cristianismo no pueden competir con él en el campo simbólico, porque Cristo es un hombre histórico y, como tal, todo símbolo que remita a su religión indica la supremacía de Dios hecho hombre, algo que ninguna religión ha podido superar.

Así, en el arte cristiano Hegel propone un avance en el concepto de símbolo con respecto a la simbólica oriental de corte místico y al antropomorfismo griego de raíz politeísta; según él, el cristianismo es el único intento de salirse de la religión de la naturaleza, en donde el hombre vivía en substancia con ella. El renacimiento de Cristo tiene que ver con la adquisición de una trascendencia espiritual en la que el hombre alcanza una subjetividad libre.

Aparece aquí una primera discusión en la polémica contra el idealismo filosófico de Hegel, pues el materialismo histórico no acepta la jerarquía de la evolución de la belleza según el desarrollo de la historia; el materialismo propone que cada jerarquía es históricamente muy diversa de otra y, por tanto, no hay posibilidad de emancipación en un estado de conciencia, sino que cualquier liberación tiene una naturaleza social y no admite individualismos.

Escuchemos la reflexión de Georg Lukács a este respecto: “Para todo idealismo que sea consecuente, cualquier forma de conciencia que sea importante en la existencia humana – la estética, en nuestro caso –, por tener su origen jerárquicamente establecido en la conexión de un mundo ideal, debe poseer una esencia ‘supratemporal’, ‘eterna’. En la medida en que sean susceptibles de tratamiento histórico, esas formas se considerarán en el marco meta-histórico de un ser o un valor ‘atemporal’. Pero esta posición, aparentemente metodológico-formal, muta inevitablemente en una posición de contenido, en elemento de concepción del mundo. Pues de ella se sigue necesariamente que lo estético, tanto lo productivo cuanto lo receptivo, pertenece a la ‘esencia’ del hombre, ya se determine ésta desde el punto de vista del mundo ideal o desde el del Espíritu del Mundo, antropológica y ontológicamente”¹⁶².

Al plantear esta discusión considero necesario proponer un tercer camino de reconciliación entre las dos estéticas antagónicas en el que el relativismo del sujeto individual no sea el valor absoluto del juicio artístico (incluyendo las determinaciones ideales de una estética

¹⁶¹ De acuerdo con Jean-Pierre Changeux, “la multiplicidad de sentido de la obra de arte, la ausencia de referencia a fórmulas lingüísticas, abre la comunicación intersubjetiva a un público que sobrepasa largamente la comunidad cultural. El arte puede por tanto ser incluido en la cofundación de una humanidad libre y fraternal”. Cfr. Changeux, Jean-Pierre, *LO QUE NOS HACE PENSAR, la Naturaleza y la Regla, Conversaciones con Paul Ricoeur*, Ed. Península, Barcelona, 1999, p.279.

¹⁶² Lukács, Georg, *ESTÉTICA I, Volumen 1*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1963, p.23.

científica), y dándole a la construcción sociocultural de la belleza un valor sensible en donde la imaginación ponga juntos el deseo y el placer en relación con lo normativo¹⁶³.

Otra discusión que surge a la luz de los estudios de estética es la de si existe la estética cristiana. Creo revelador la hipótesis realizada en este ensayo acerca de una Genealogía de la Estética del Cristianismo, porque no existen afirmaciones científicas acerca de exista una estética cristiana en el sentido de una ciencia sistemática, ya que la estética se considera ciencia a partir del siglo XVIII con los intentos románticos de Alexander Baumgarten.

Ya en los tiempos de Leibniz, y también de Hutcheson, la estética dio un giro epistemológico al determinar la contemplación y el placer estéticos como algo inmanente a las necesidades humanas, y no trascendentes desde el punto de vista de una belleza determinada por Dios.

Es por esta razón, que se ha considerado el arte cristiano como el reflejo de una verdad acomodada teológicamente, es decir, con fines establecidos desde la divinidad; y, por tanto, su trascendencia metafísica no es digna del estudio de la ciencia o, por lo menos, de hacer partícipe a la estética de una sistematización de las ideas religiosas cristianas en unión con la estética cristiana.

Dicho en otras palabras, la estética se vuelve autónoma como disciplina filosófica cuando el hombre adquiere conciencia de que el valor cognoscitivo del arte no es revelado sino producto de una emancipación con respecto de la religión, cuyo concepto de belleza estaba vinculado al de verdad y de bondad. Esta sustitución del planteamiento metafísico trae consecuencias liberadoras con respecto a la férula religiosa, pero no emancipa, a mi manera de ver, al hombre con relación a la trivialización del gusto, sobre todo cuando es muy claro en la doctrina religiosa el valor orientador del arte para la vida humana.

¹⁶³ Jean – Pierre Changeux propone que “en el caso de la pintura se establece un `diálogo evolutivo´, a través del trazo, entre el cerebro del creador y la obra en elaboración, donde la adecuación del ojo al razonamiento conduce a un equilibrio, no de las `razones éticas´, sino de las figuras y los colores, en un todo coherente cuya fuerza emocional afectará tanto al creador como al espectador y se hará comunicable de modo intersubjetivo. El artista seguirá las reglas que su medio cultural le imponga, pero creará así mismo otras nuevas. De alguna forma se desarrollará una `normatividad´ variable de un artista a otro: la armonía o *consensus partium*, la novedad que excluye lo ya visto u oído, la adecuación a las expectativas subjetivas del público e incluso la libertad del espectador para acabar a su gusto el proceso creador del artista”. Cfr. Changeux, Jean-Pierre, *Ibíd*, Obra citada, p. 279.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR, W., TEORÍA ESTÉTICA, Ed. Orbis, Barcelona, 1983.
- ARNHEIM, RUDOLF, ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL, Ed. Alianza, 3ª reimpresión, Madrid, 2001.
- BATAILLE, GEORGES, LAS LÁGRIMAS DE EROS, Ed. Tusquets, 2ª Edición, Barcelona, 2000.
- BENJAMIN, WALTER, EL CONCEPTO DE CRÍTICA DE ARTE EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN, TRADUCCIÓN Y PRÓLOGO DE J.F. Y VARGAS Y VICENTE JARQUE, Ed. Península, Barcelona, 1988.
- Bülen, Atalay, LAS MATEMÁTICAS Y LA MONALISA, Ed. Almuzara, España, 2008.
- Bruno, Giordano, DEL INFINITO: EL UNIVERSO Y LOS MUNDOS, Introducción de Miguel A. Granada, Ed. Alianza, 1ª reimpresión, Madrid, 2001.
- CASSIRER, ERNST, ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA, Ed. Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión en Colección Popular, Bogotá, 1993.
- CASSIRER, ERNST, FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- CASSIRER, ERNST, FILOSOFÍA DE LA ILUSTRACIÓN, Ed. Fondo de Cultura Económica, 3ª. Edición, México, 1997.
- CASSIRER, ERNST, KANT, VIDA Y DOCTRINA, Ed. Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión, Bogotá, 1997.
- CHANGEUX, JEAN – PIERRE, LO QUE NOS HACE PENSAR, La Naturaleza y La Regla, Conversaciones con Paul Ricoeur, Ed. Península, Barcelona, 1999.
- Damisch, Hubert, EL ORIGEN DE LA PERSPECTIVA, Ed. Alianza, Madrid, 1997.
- Ferris, Timothy, INFORME SOBRE EL UNIVERSO, Ed. Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998.
- FICINO, MARSILIO, SOBRE EL FUROR DIVINO Y OTROS TEXTOS, Edición Bilingüe, Selección de Textos, Introducción y Notas de Pedro Azara, Traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Ed. Anthropos, Barcelona, 1993.
- FISCHER, HACKETT, DAVID, HISTORIANS' FALLACES: TOWARD A LOGIC OF HISTORICAL THOUGH, New York, Harper & Row, 1970.
- FOUCAULT, MICHEL, LAS PALABRAS Y LAS COSAS, Una Arqueología de las Ciencias Humanas, Ed. Planeta – Agostini, Barcelona, 1984.
- Francastell, Pierre, PINTURA Y SOCIEDAD, Ed. Cátedra, Madrid, 1984.
- GADAMER, GEORG, HANS, LA DIALÉCTICA DE HEGEL, Cinco Ensayos Hermenéuticos, Ed. Cátedra, 5ª edición, Madrid, 2000.
- GOMBRICH, ERNST, FREUD Y LA PSICOLOGÍA DEL ARTE, Ed. Barral, Barcelona, 1971.
- Hawking, Stephen, HISTORIA DEL TIEMPO, Ed. Grijalbo, Colombia, 1989.
- HEGEL, G.W.F, ESTÉTICA, Tomo I, Prólogo y Traducción de Charles Bénard, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1954.

HEGEL, G.W.F, LECCIONES SOBRE FILOSOFÍA DE LA RELIGIÓN, 2, La religión determinada, según lección de 1827, Ed. Alianza, versión española de Ricardo Ferrara, Madrid, 1987.

Heidegger, Martin, ONTOLOGÍA, HERMENÉUTICA DE LA FACTICIDAD, Ed. Alianza, Madrid, 1999.

HUYGHE, RENÉ, EL ARTE Y EL MUNDO MODERNO, Tomo II, Ed. Planeta, Barcelona, 1971.

Hume, David, DIÁLOGOS SOBRE LA RELIGIÓN NATURAL, Réplica de Filón, Parte VIII, Ed. Tecnos, Madrid, 1994.

INMACULADA, JULIAN, HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Tomo X, Arte del Siglo XX, Dirigida por Juan José Junquera, Ed. Calpe, Madrid, 1996.

Kant, CRÍTICA DEL JUICIO, Ed. Losada, 2ª edición, Buenos Aires, 1968.

Kant, Manuel, CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Ed. Porrúa, México, 2000.

Kant, Immanuel, CRITIQUE DE LA RAISON PURE, Ed. Biblioteque de la Pléiade, de J. Barni, revisada, modificada y corregida por A.J.-L. Delamarre y F. Marty, 2ª edición, 1987, según la grafía de la edición original de la Academia Real de las Ciencias de Berlín (Trad. Cast. De P. Ribas, Crítica de la Razón Pura, Alfaguara, Madrid, 1986).

KOGAN, JACOBO, ARTE Y METAFÍSICA, Ed. Paidós, Buenos AIRES, 1971.

Koyré, Alexandre, DEL MUNDO AL UNIVERSO INFINITO, Ed. Siglo XXI, undécima versión en español, Madrid, 2000.

LENTRICCHIA, FRANK, DESPUÉS DE LA NUEVA CRÍTICA, Ed. Visor, Madrid, 1990.

PARÍS, PARRA, LISÍMACO, ESTÉTICA Y MODERNIDAD, Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant, Ed. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas, Departamento de filosofía, Bogotá, 2007.

LUKÁCS, GEORG, ESTÉTICA I , Volumen 1 y 2, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1965.

LUYPEN, W., LA FENOMENOLOGÍA ES UN HUMANISMO, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1967.

Margot, Jean Paul, LA MODERNIDAD UNA ONTOLOGÍA DE LO INCOMPREENSIBLE, Ed. Universidad del Valle, segunda edición, Cali, 2004.

MARITAIN, J, ART SCOLASTIQUE, París, 1920, sobre un texto de León Bloom, extracto.

Milner, Jean-Claude, LES NOMS INSDISTINCTS, París, 1983.

NISHITANI, KEIJI, LA RELIGIÓN Y LA NADA, Ed. Ciruela, Madrid, 1999.

PANOFSKY, ERWIN, IDEA, CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DE LA TEORÍA DEL ARTE, Traducción de María Teresa Pumarega, Sexta Edición, Ed. Cátedra, Berlín, 1985.

París, Parra, Lisímaco, ESTÉTICA Y MODERNIDAD, Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant, Ed. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de filosofía, Bogotá, 2007, p. 221.

Prozor, Elsa, LA CONTEMPLACIÓN CREADORA, Ed. Kier, Buenos Aires, 1946.

- RÉAU, LOUIS, EL ARTE DE LA EDAD MEDIA, Ed. Hispanoamericana, México, 1956.
- RETI, LADISLAO, EL LEONARDO DESCONOCIDO, Texto de Augusto Marinoni en el Capítulo El Escritor, y de EL PINTOR, por Ana María Brizio, Ed. McGraw Hill, México, 1975.
- Ricoeur, Paul, CAMINOS DEL RECONOCIMIENTO, Ed. Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, México, 2006.
- RICOEUR, PAUL, DEL TEXTO A LA ACCIÓN, Ed. Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión, Argentina, 2006.
- Saavedra, Staehlin, Carlos María, Ateísmo Marxista, 3º capítulo del libro EL ATEÍSMO MODERNO, Ed. Apostolado de la Prensa, Madrid, 1967.
- SCHAPIRO, MEYER, ESTUDIOS SOBRE EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA, El Cristianismo Primitivo y la Edad Media, Ed. Alianza Forma, España, 1979.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA KANTIANA, Apéndice a EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN, Traducción, Introducción y notas de Pilar López de Santamaría, Ed. Trotta, Madrid, 2005.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN, Ed. Fondo de Cultura Económica, vol. I, 2ª reimpresión, España, 2005.
- Sloterdijk, Peter, ESFERAS I, Ed. Siruela, 3ª edición, España, 2009.
- Shea, R., LA MAGIA DE LOS NÚMEROS Y EL MOVIMIENTO, La carrera científica de Descartes, Ed. Alianza, 1993.
- WHITE, HAYDEN, EL TEXTO HISTÓRICO COMO ARTEFACTO LITERARIO, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- WOLF, NORBERT, EXPRESIONISMO, Ed. Taschen, Barcelona, 2004.

BIBLIOGRAFÍA INTERNET

Absoluto (metafísica) - Wikipedia, la enciclopedia libre
[es.wikipedia.org/wiki/Absoluto_\(metafísica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Absoluto_(metafísica))

AREL-ARTE: LA CIUDAD EN PRIMER PLANO larelarte.blogspot.com/2011/05/la-ciudad-en-primer-plano-i.html
La ciudad ideal www.fundacionpfizer.org/.../ars

ArteContacto: www.artecontacto.net/site/modules/content/index.php?id=49

Atomística en el Diccionario soviético de filosofía / 1965

www.filosofia.org/enc/ros/atomisti.htm

Ciencia medieval - Wikipedia, la enciclopedia librees. wikipedia.org/wiki/Ciencia_medieval

EL NÚMERO REAL *Infinito* - Wikipedia, la enciclopedia librees. wikipedia.org/wiki/Infinito

EL QUEHACER MATEMÁTICO. UN RECORRIDO POR LA HISTORIA personales.ya.com/casanchi/did/histoparte1.pdf - España

EIRincón de Burdón Roberto Grosseteste WWW. elrincondeburdon.com/index.php?option=com...task...

ENSEÑ-ARTE: SAN LAZARO DE AUTUN: UN TÍMPANO ROMÁNICO aprendersociales.blogspot.com/2007/12/san-lazaro-de-autun.html

Historia del Arte www.pobladores.com/channels/entretenimiento/Historia.../8 – España

La Catedral de Estrasburgo - Alsacia cubalpaibro.blogspot.com/2010/.../la-catedral-de-estrasburgo-alsacia.h...

Languedoc (ARTEGUIAS) www.arteguias.com/languedoc.htm - España

La ciencia en la Edad Media - Wikilearning www.wikilearning.com/.../la-ciencia-en-tiempos-medievales

Monasterios - Abadía de Vézelay www.monestirs.cat/monst/annex/fran/borg/cvezelay.htm

NICOLÁS DE CUSA - Inicio cosmogono.files.wordpress.com/2009/04/nicolas-de-cusa.pdf

Qué es *la nada*?

filosofia.idoneos.com/index.php/Problemas_filosoficos/La_Nada REVISTA DE FILOSOFÍA A PARTE REI 47, septiembre 2006, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

EL PROBLEMA DE LA NADA EN LA CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA, Victor Hugo Hayden Godoy, Universidad de Chile. Santiago, julio 2006.

Notre Dame de *la Daurade* www.minube.com/rincon/notre-dame-de-la-daurade-a709571 - España

Renacimiento Wikipedia, *la enciclopedia libre* es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento *Perspectiva* - Wikipedia, *la enciclopedia libre* es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva

Tímpano de Saint Pierre de Moissac cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc28.html – España

Wikipedia, la enciclopedia libre [es.wikipedia.org/wiki/_\(arquitectura\)](http://es.wikipedia.org/wiki/_(arquitectura)), *Arcada*, *Arco de medio punto*, *Arquitectura bizantina*, *Arquitectura románica*, *Arquitrabe*, *Arte cristiano*, *Bóveda*, *Catedral de Amiens*, *Catedral de Chartres*, *Catedral de Reims*, *Cella*, *Contrafuerte*, *Dintel*, *Escultura románica*, *Iglesia de Notre Dame la Grande de Poitiers*, *Lombardía*, *Miguel Ángel Buonarroti*, *Nicolás de Verdún*, *Normandía*, *Ojiva*, *Pilar*, *Rosetón*, *Saint Génis des Fontaines*, *Torre*.