

EL CONCEPTO DE ACTITUD ESTÉTICA EN EL PENSAMIENTO MEDIEVAL

THE CONCEPT OF AESTHETIC ATTITUDE
IN MEDIEVAL THOUGHT

Adrián Pradier Sebastián
Universidad de Valladolid

Resumen: *El propósito de este artículo consiste en analizar la presencia y alcance del concepto de actitud estética en el pensamiento medieval. En la primera parte se caracteriza como una disposición contemplativa limitada al mero aparecerse del objeto, con independencia de otros intereses. Una vez analizado el objeto, alcance y versiones del concepto, se revisa el influyente estudio de Meyer Schapiro, primero en abordar en un trabajo monográfico la actitud estética en la Edad Media, en particular en el período románico. Presentamos en este punto varias críticas a su planteamiento centradas en el enfoque y estrategia utilizados, más propios de posiciones modernas que ajustados a las condiciones culturales del período, lo que reduce el concepto hasta pauperizar la vida estética del medievo. Por último, se analizan las posiciones de tres autores medievales –Juan Escoto Eriúgena, San Bernardo de Claraval y Hugo de San Víctor– con el ánimo puesto en devolver al pensamiento medieval en torno a la actitud estética toda su profundidad y complejidad.*

Palabras clave: *actitud estética, estética medieval, desinterés estético, Juan Escoto Eriúgena, San Bernardo de Claraval, Hugo de San Víctor.*

Abstract: *The purpose of this paper is to analyze the presence and scope of the concept of aesthetic attitude in medieval thought. In the first part it is characterized as a contemplative disposition limited to the mere appearance of the object, independent of other interests. Once the object, scope and versions of the concept have been analyzed, I review the influential study*

of Meyer Schapiro, first to address in a monographic work the aesthetic attitude in the Middle Ages, particularly in the Romanesque period. At this point I present several criticisms of his approach, focused on the method and strategy used, more appropriate to modern positions than to the cultural conditions of the period. This narrows the concept to the point of pauperizing the aesthetic life of the Middle Ages. Finally, we analyze the positions of three medieval authors –John Scotus Eriugena, Bernard of Clairvaux and Hugh of Saint Victor– with the aim of recovering all depth and complexity of medieval thought regarding the aesthetic attitude.

Keywords: *aesthetic attitude, medieval aesthetics, aesthetic disinterest, John Scotus Eriugena, Bernard of Clairvaux and Hugh of Saint Victor.*

1. INTRODUCCIÓN: SOBRE EL CONCEPTO DE ACTITUD ESTÉTICA.

El concepto de actitud estética hunde sus raíces en la filosofía inglesa moderna. El filósofo que introdujo la doctrina fue Archibald Alison en el contexto de las teorizaciones sobre la norma del gusto, y para ello tuvo en cuenta las contribuciones anteriores de Anthony Ashley Cooper, Francis Hutcheson y, en particular, Edmund Burke. Según este punto de vista, existe un estado mental más favorable a las emociones relacionadas con el gusto, en el cual “la imaginación está libre y desembarazada” y la atención está tan despreocupada de cuestiones particulares o privadas, “que nos deja abiertos a todas las impresiones que pueden producir los objetos que tenemos ante nosotros”¹. Esta disposición de ánimo, distintiva de cualquier otra y siempre anterior a la propia experiencia estética procura, en última instancia, facilitarla, aislarla² y, en suma, intensificarla³. Esto no implica que una tal actitud sea necesaria para vivir o disfrutar de la experiencia, pero desde luego revalúa la complejidad de la vida estética del hombre como algo que puede ser condicionado incluso como un hábito: en otras palabras, la experiencia estética se puede refinar y entrenar en la adquisición de ciertas habilidades que colaboren en un mayor disfrute y sofisticación de la misma. Hume, a este respecto, contaba entre ellas con la libertad de prejuicios (*mind free from*

¹ Archibald ALISON, “Of the Nature of the Emotions of Sublimity and Beauty”, en *Essays on the Nature and Principles of Taste*. Vol. I (2 vols.), Edimburgh, Bell & Bradfute, 1811, pp. 3-172, p. 10.

² Herbert Sidney LANGFELD, *The Aesthetic Attitude*, Cambridge, Harvard University Press, 1920, pp. 48-52.

³ Harold OSBORNE, *Theory of Beauty: an Introduction to Aesthetics*, London, Routledge & K. Paul, 1952, p. 159.

all prejudice) para juzgar objetos del gusto sin que nada externo influyera en el criterio personal y propiamente estético⁴.

La literatura contemporánea sobre el concepto es muy abundante y las controversias asociadas al mismo son recurrentes, aunque existe cierta unanimidad en aceptar la definición contemporánea de Jerome Stolnitz, quien la define como una “desinteresada y empática *atención a y contemplación de cualquier objeto de la conciencia, por sí solo*”⁵. La contemplación se realiza entonces con independencia de cualquier interés en torno a un propósito ulterior al cual pueda servir, sea éste práctico, cognitivo o personal. En todos los casos en los que medie la actitud estética, el protagonismo de la experiencia recae en el mero aparecer formal del objeto, que pasa a convertirse en el evento genuinamente estético, con independencia de cualquier otro aspecto ajeno mismo, lo que atentaría contra la propia autonomía de lo estético –suelta en la propia experiencia– y, en el caso de las obras de arte, contra la suya propia. Es obvio, por tanto, que el elemento clave y en torno al cual se articula el concepto de actitud estética es, sin duda, el desinterés. En virtud de su grado de acentuación, Norman Kreitman ha distinguido hasta tres variedades elementales: (1) la versión *fuerte*, propia de las escuelas formalistas, definida por atender exclusivamente a las relaciones internas del objeto, en aras de favorecer un estado mental donde el observador es “inmune a las relaciones externas de la obra”⁶. La versión se vuelve insostenible por muchos motivos, sobre todo por las dificultades inherentes a la propia experiencia estética para aislarse completamente no sólo de otro tipo de experiencias, sino también de las pasadas y las futuras del propio espectador –en otras palabras, de su propia vida estética–. El problema del aislamiento del objeto

⁴ David HUME, “Of the Standard of Taste”, en Eugene F. MILLER (ed.). *David Hume. Essays*, Indianapolis, Liberty Fund, 1987, pp. 226-249, p. 239.

⁵ Jerome STOLNITZ, “The Aesthetic Attitude”, en John HOSPERS, *Introductory Readings in Aesthetics*, New York, The Free Press, pp. 17-27, p. 19. Sobre la controversia, que se remonta a la década de los años cincuenta del siglo pasado, *vid.* Jerome STOLNITZ, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, New York, 1960; del mismo, “On the Origins of ‘Aesthetic Disinterest’”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961) 131-143; “The ‘Aesthetic Attitude’ in the Rise of Modern Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (1978) 409-423. Contra la posición de Stolnitz y Beardsley, *vid.* George DICKIE, “The Myth of Aesthetic Attitude”, *American Philosophical Quarterly* 1 (1964) 56-65; *id.* “Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience”, *Journal of Philosophy* 62 (1965) 129-136. En 1999 la posición de Stolnitz fue nuevamente defendida y actualizada por Gary KEMP, “The Aesthetic Attitude”, *British Journal of Aesthetics* XXXIX, 4 (1999) 392-399. Para una perspectiva más general sobre el concepto es recomendable, además del libro de Langfeld –algo antiguo–, el texto de David FENNER, *The Aesthetic Attitude*, Atlantic Highlands (US-NJ), Humanities Press, 1996. Sobre la controversia del concepto en su contexto originalmente analítico, véase el excelente trabajo del Prof. Sixto J. CASTRO, “El problema de la experiencia estética desde la filosofía analítica”, en Ricardo PIÑERO y Raquel CASCALES (eds.), *Arte, acción, experiencia*, Madrid, Síndesis, 2019, pp. 223-236.

⁶ Norman KREITMANN, “The Varieties of Aesthetic Disinterestedness”, *Contemporary Aesthetics* 4 (2006). Online: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0004.018>. Último acceso: 26 de agosto de 2020.

en la versión *fuerte* del concepto es que también implica el aislamiento total del sujeto, a lo que ha de sumarse el esfuerzo de tratar el objeto desde un completo desapego, lo cual es tan problemático que sitúa el desinterés en una esfera cercana al éxtasis místico. De ahí que exista una segunda variedad, (2) la versión *moderada*, que difiere de la primera en que acepta el hecho de que los objetos son generalmente abordados desde nuestras referencias y categorías cotidianas, aunque también reclama que, bajo condiciones de expectación similares y situaciones vitales normalizadas, las propiedades formales pueden ser percibidas por cualquier espectador con independencia de aquellos aspectos que lo individualizan de manera absoluta, de tal manera que la autonomía de lo estético queda garantizada, aunque, desde luego, desde una perspectiva mucho más flexible. El objetivo es eliminar, en concreto, las emociones ajenas a lo puramente estético: se precisa, por lo tanto, el reconocimiento de una legalidad específica de lo estético que opere simultáneamente a otros registros de expectación y que, en última instancia, no debería verse limitada por los prejuicios y perjuicios de una “subjetividad irrelevante”⁷. Esta versión presenta también sus propios problemas, por ejemplo, en aquellos casos en los que se producen asociaciones de orden cultural entre formas, colores, sonidos y emociones.

Resta la última variedad del concepto, (3) la versión *débil*, donde la única restricción contemplativa consiste en que las respuestas estéticas no deben nunca depender de “una disposición única, historia vital u otras características individuales”⁸ que distinga únicamente a un espectador. Bajo este enfoque la respuesta desinteresada, al margen de su carácter eventual, puede venir favorecida por una actitud que procure la intensificación de las cualidades formales del objeto, sin que esto suponga excesivos sacrificios por parte del espectador: lo único que se postula es la necesidad de excluir, en lo posible, referencias personales o intereses previos para asegurar un auténtico disfrute de lo estético. Se presupone entonces una autonomía de lo estético más flexible en la que se procura un equilibrio entre la perspectiva del espectador y las normas de juego que impone la propia obra de arte.

Habida cuenta de que la altura a la que se sitúe el desinterés supone, en buena medida, un incremento o una relajación en las restricciones impuestas a la actitud estética, podemos asumir, en consecuencia, que habrá, también, tres versiones de la actitud estética coincidentes con las del desinterés estético: fuerte, moderada y débil. Esta clasificación es la que utilizaremos a partir de ahora.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

2. LA VISIÓN MODERNIZANTE DE MEYER SCHAPIRO.

A primera vista, da la impresión de que el concepto de actitud estética es completamente ajeno a cualquier etapa del período medieval. La pregunta es sencilla: ¿hubo en la Edad Media una manera desinteresada de percibir el mundo sensible, los productos artísticos o los objetos suntuarios? Esto es lo que el prestigioso historiador del arte Meyer Schapiro intentó responder en un conocido ensayo de 1947, titulado *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*⁹. En sus propias palabras, los artistas de los siglos XI y XII lograron despejar una “esfera de creación artística sin contenido religioso” en la que anticipaban algunos valores del arte moderno: “espontaneidad, fantasía individual, deleite en el color y el movimiento, y la expresión de sentimientos”¹⁰. Para apoyar su tesis ofrece una notable relación de testimonios en la que se aprecian, al menos, tres semejanzas entre nuestra propia comprensión de la actitud estética y la de los siglos XI y XII: (1) la veneración de la obra de arte; (2) el “habitual juicio de obras sin referencia a significados o a uso” y, por último, (3) la aceptación de “lo bello como un campo con leyes especiales, valores, e incluso moralidad”¹¹. Para sostener esta idea Schapiro aduce muchos ejemplos provenientes de la propia arquitectura religiosa, donde hay una notable nómina de motivos que no responde a ninguna de las tres funciones habitualmente atribuidas –didáctica, simbólica y estructural– y que, por tanto, se ubicaría en un espacio autorreferencial. Esto último vendría a poner en duda, por ejemplo, algunas posiciones racionalistas, como las defendidas por Viollet-le-Duc, para quien todo elemento de una catedral Gótica, “incluso las nervaduras, los fustes, las molduras, los pináculos, las gárgolas, los *crochets*, etc., era estructuralmente necesario”¹²; o la convención más extendida de la escuela de historiadores francesa, para quienes el arte medieval tenía, ante todo, una función pedagógica y simbólica, supeditada a un programa religioso e iconográfico muy concreto.

La tesis, sin embargo, presenta tres debilidades. La estrategia de Schapiro consiste fundamentalmente en una restauración de la autonomía del artista románico. Para ello, desplaza primero la mirada sobre aquellas obras situadas “en los márgenes del trabajo religioso”¹³, para después incrementar la propia jurisdicción del artista medieval al reconocer su capacidad para introducir temas y formas nuevos. Por tanto, esta autonomía es, ante todo, parcial: no

⁹ Meyer SCHAPIRO, “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art”, en *Romanesque Art: Selected Papers*, Nueva York, G. Braziller, 1977, pp. 1-27. Originalmente publicado en: K. Bharata IYER (ed.), *Art and Thought. Issued in honour of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the occasion of his 70th birthday*, Londres, Luzac & Company Ltd., 1947, pp. 130-150.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 1.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 3.

¹³ *Ibid.*, pp. 1-2.

afecta a todas las dimensiones del proceso creativo. Sin embargo, esto no parece afectar a la capacidad para desplegar un marco normativo de legalidad propio y autónomo, hasta el punto de solicitar por parte de los espectadores un tipo de actitud singular ante las obras basada, sobre todo, en su apreciación “por sí mismas” (*for their own sake*)¹⁴. Sin embargo, tanto la defensa de la autonomía creativa del artista medieval, como la opuesta idea del anonimato del claustral y la supeditación del mismo a un programa estético cerrado se encuentran, por expresarlo en términos de Larry Shiner, “atrapados por las mismas polaridades binarias que caracterizan el moderno sistema del arte”¹⁵. En esta línea, no puede negarse que exista una cierta actitud medieval *moderada*, basada en la “aguda observación del trabajo en sí mismo, el esfuerzo por leer las formas y los colores y ponderar sus efectos”¹⁶. Sin embargo, el hecho de que exista una tal disposición (1) no implica una conexión necesaria entre obras desprovistas de contenido y una actitud estética que favorezca un tipo de experiencia estética completa y absolutamente desinteresada; tampoco se infiere (2) que la idea de autonomía artística y el consecuente despliegue de una legalidad propia se haga extensiva desde la producción hacia la recepción de la propia obra; por último, (3) tampoco se derivan los compromisos asociados a una autonomía programática de lo estético. En resumen, la adopción de una actitud estética que favorezca un tipo de contemplación no tiene por qué venir inferida de una teoría normativa del arte que precise ese modo de relacionarse con la obra. El problema es, por tanto, doble: (1) hay una confusión o una infundada ligazón entre los conceptos de actitud estética y autonomía artística, donde ni uno ni otro se presuponen mutuamente; y, de otra parte, (2) se efectúa una exageración de la autonomía artística del artista medieval. En realidad, la introducción de nuevos temas o, más bien, de motivos artísticos no simbólicos o no historiadados recogería una faceta habitualmente presente para el propio concepto de autonomía artística en la Edad Media, pero insuficiente para confirmar la presencia total y operante del mismo. Y, al mismo tiempo, tampoco permite inferir el acogimiento, por parte de los espectadores, a una actitud estética en sentido *moderado* y alineada con las supuestas intenciones estrictamente plásticas del artista.

Hay un segundo problema, asociado directamente al anterior y que afecta a la potencia demostrativa de las pruebas. En varios trabajos previos a la publicación de 1947, Meyer Schapiro se dedica al estudio de algunos centros monásticos que desde un punto de vista estilístico conformaban una

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ Larry SHINER, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 61.

¹⁶ Meyer SCHAPIRO, “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art”, p. 13. Aquí tenemos, por ejemplo, la cuidadosa atención del monje de Durham, Reginald, a la hora de describir los tejidos que cubrían el cuerpo de San Cutberto con motivo del traslado de sus restos a la nueva catedral de Canterbury.

línea de influencia reconocible entre el norte de España y el sur de Francia. La relación de obras incluye un extenso artículo sobre las esculturas de la Abadía de St. Pierre de Moissac¹⁷, un estudio sobre la fachada de la Abadía de St. Gilles¹⁸, un análisis del arte escultórico de la Abadía de Ste. Marie de Souillac¹⁹ y, por último, un trabajo sobre el tránsito del estilo mozárabe al románico en el Monasterio de Santo Domingo de Silos²⁰. Una de las conclusiones a las que llega es que los cambios estilísticos revelan causas no sólo artísticas o iconográficas en la introducción de nuevos motivos o temáticas, sino también sociales, políticas, económicas, étnicas, etc. Estos cambios, a su vez, se desarrollan en el contexto de tensiones dialécticas entre los propios artesanos y quienes encargaban los trabajos²¹, lo que ocasionaba cambios en las convenciones formales que permitirían explicar, por ejemplo, la alta concentración de ciertos motivos artísticos en algunas regiones, el recurso a motivos no reconocibles en clave simbólica, pero sí desde una perspectiva ligada a la sensibilidad autóctona y regional, etc. Finalmente, ya en 1947, Schapiro enuncia su tesis sobre una “tendencia” de los artistas románicos “que va más allá de los requerimientos de un fijado programa religioso de imaginería didáctica o simbólica”²². Sin embargo, más allá de los problemas conceptuales ya detectados, ahora la dificultad radica en que la potencia demostrativa de las pruebas es insuficiente para sostener por sí sola una idea fuerte de autonomía artística y la consecuente adopción de una actitud estética en sentido *moderado*. Las obras tratadas por Schapiro revelan la presencia de un programa iconográfico amplio y variado, de límites y contenidos difusos, compartido intersubjetivamente siempre a la luz de un conglomerado articulado de creencias religiosas, en el que no queda excluido ni el apego al ornamento puro, con independencia de elementos simbólicos, ni la creatividad del artesano. Pero resulta

¹⁷ Vid. Meyer SCHAPIRO, “The Romanesque Sculpture of Moissac”, en *The Art Bulletin* XIII, 3 (1931) 249-351 y XIII, 4 (1931) 464-531. Es de notar que ambos artículos, en realidad, se corresponden con la primera parte de una monumental disertación de cuatrocientas páginas, de la que sólo vio la luz el primer tercio. Esto ha ocasionado que muchos autores hayan malinterpretado el proyecto de Schapiro, al creer que la disertación era, en suma, “un método que se encontraba anteriormente sólo en los estudios de Wölfflin sobre el Renacimiento y el Barroco y en los de Roger Fry sobre arte moderno”. David CRAVEN, “Meyer Schapiro”, en Chris MURRAY (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 259-265, p. 261.

¹⁸ Vid. Meyer SCHAPIRO, “New Documents on St.-Gilles”, en *The Art Bulletin* XVII, 4 (1935) 415-432.

¹⁹ Vid. Meyer SCHAPIRO, *The Sculptures of Souillac*, Cambridge, Harvard University Press, 1939.

²⁰ Vid. Meyer SCHAPIRO, “From Mozarabic to Romanesque in Silos”, en *The Art Bulletin* 21, 4 (1939) 313-374.

²¹ Este enfoque metodológico se aprecia especialmente en otra publicación sobre la escultura románica de Silos [Meyer SCHAPIRO, “From Mozarabic to Romanesque in Silos”], donde Schapiro da razón de la convivencia de los dos estilos –románico e hispanomusulmán– no sólo desde una perspectiva formal, con especial atención a los datos iconográficos, sino también desde una perspectiva relacionada con los análisis de clase.

²² Meyer SCHAPIRO, “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art”, p. 4.

difícil pensar en la figura de un artista *outsider* capaz de trabajar desde una posición definida por la creación *ex nihilo*, radicada en un territorio completamente ajeno al sistema de creencias en el que no sólo se desarrollaba su labor, sino que con arreglo a éste adquiriría todo su horizonte de razón. El respeto debido a los rasgos individuales de cada maestro o a los programas iconográficos únicos o regionales no constituyen por sí solos alegatos suficientes para desintegrar las bases de un contexto mayor de uso de las imágenes y una perspectiva religiosa global que le da cobijo. Incluso en casos muy excepcionales como Moissac –por su capacidad para imponer su norma estilística sobre gran parte de los monasterios de su entorno–, los patrones temáticos se mantienen en todos los casos dentro de una misma conceptualización cultural de la vida religiosa. En este sentido, puede ser de utilidad introducir la distinción entre *creatividad* y *originalidad* del artista²³, pues si bien la segunda precisa de una autonomía artística completa como condición previa, no sucede así con la primera, donde la autonomía, al decir del propio Schapiro, se ajusta únicamente a una elección de temas *no religiosos*.

Resta, por último, un tercer problema que afecta a la selección de las pruebas. Bajo el objetivo de apoyar la presencia de intereses de naturaleza expresiva u ornamental –y alejados, por tanto, de cualesquiera funciones simbólicas o genuinamente religiosas–, Schapiro aduce una relación de ejemplos no exhaustiva, aunque ciertamente significativa, en la que destacan por su cantidad y variedad los capiteles de las arcadas románicas de claustros, iglesias y edificios. Es en este nivel constructivo donde los trabajos no se circunscriben a típicas escenas historiadadas, sino que incluyen capiteles foliados, zoomórficos, referidos a profesiones, productos o mercancías de la villa correspondiente... hasta el punto de que en algunas regiones “los temas religiosos son raramente aplicados a estas secciones”²⁴. Se entiende, por tanto, que más allá de los límites estrictamente religiosos, doctrinarios o simbólicos, los artistas habrían encontrado un territorio concreto para desarrollar esa libertad artística solicitante de una actitud estética *moderada*, capaz de centrar su atención tan sólo en las formas percibidas. Sin embargo, esto entra en colisión con, al menos, dos tradiciones culturales que vendrían a poner en duda el íntegro valor de las pruebas seleccionadas: de un lado, la larga, extendida y potente tradición

²³ Sobre el debate en torno a las diferencias y distintos valores asociados a la *creatividad* y la *originalidad*, *vid.* P. ALPERSON, “Creativity in Arts”, en Jerrold LEVINSON (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2003, pp. 245-257; *vid.* Bruce VERMAZEN, “The Aesthetic Value of Originality”, en *Midwest Studies in Philosophy* 16 (1991) 266-279; *vid.* Jack GLICKMAN, “Creativity in the Arts”, en Lars AAGAARD-MOGENSEN (ed.), *Culture and Art*, Atlantic Highlands (US-NJ), Humanities Press, 1976, pp. 130-146; *vid.* John HOAGLUND, “Originality and Aesthetic Value”, en *British Journal of Aesthetics* 16 (1976) 46-55.

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

de los bestiarios y los textos sobre la dimensión simbólica o didáctica de los animales –las *Etymologiae* de San Isidoro, por ejemplo–, que explican un considerable porcentaje de las imágenes zoomórficas en los capiteles y que constituyen la prueba más evidente “de una apropiación o si se quiere de una subversión en el mundo de la naturaleza”, cuyo fin consiste “en convertir a los animales en espejo de los seres humanos”²⁵; de otro lado la menos conocida, aunque innegable dimensión simbólica de plantas, flores y frutos.

Es en este último territorio donde los investigadores más autorizados²⁶ apuntan con más claridad en la dirección marcada por Schapiro, en la medida en que son muchos los casos donde parece existir un eminente interés estético por parte de los artistas, liberados de compromisos iconográficos, simbólicos y, por ende, piadosos o devocionales... o donde no ha podido dilucidarse con exactitud un sentido para todos los casos²⁷. Sin embargo, en aquellos casos en los que hay un uso, consciente o no, de formas dotadas de una innegable carga simbólica poco importa la intención del autor: el sentido simbólico se generará explícitamente o, en su defecto, colaborará con otro mayor y más evidente. Por otro lado, tal vez las tallas foliadas de equiseto no tengan un sentido iconográfico claro en el contexto de los capiteles románicos, más allá de su presencia en los terrenos próximos de uno u otro monasterio, de una u otra villa. Pero lo cierto es que sabemos del sentido simbólico de muchas plantas, sus flores y sus frutos gracias a testimonios de la época y, en la mayoría de los casos, están analizadas y atestiguadas. Y, por lo que respecta a los animales, la presencia más que habitual de capiteles con figuras de “monos

²⁵ Ricardo PIÑERO, *Las bestias del infierno*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2005, p. 186.

²⁶ Vid. Celia FISHER, *Flowers in Medieval Manuscripts*, Toronto & Buffalo, University of Toronto Press, 2004; Ana María QUIÑONES COSTA, *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral dirigida por Fernando de Olaguer-Feliu Alonso), 2002; Denise JALABERT, *La flore sculptée des monuments du moyen âge en France. Recherches sur les origines de l'art français*, Paris, Picard, 1965; Lottlisa BEHLING, *Die Pflanzenwelt der Mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, Böhlau Verlag, 1964.

²⁷ Tal es el caso de plantas muy presentes en el arte románico de los capiteles, como las flores de aro, originarias y muy abundantes en la región de Languedoc, o el equiseto o cola de caballo, presente, por ejemplo, en San Isidoro de León o en la Colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar. Respecto a este último, es voz popular relacionarlo con la “humildad”. Otras voces más autorizadas, como la de Ana María Quiñones, aventuran que, por compartir espacio frecuentemente con aves atrapadas entre sus tallos –tal es el caso de un capitel en la nave lateral de mediodía de San Isidoro de León–, la imagen del equiseto podría albergar un mensaje doctrinal: “[...] el ave atrapada entre los vástagos de esta ‘mala hierba’, que imprudentemente picotea, aun siendo pernicioso, podría simbolizar al fiel atrapado por el mal e inmerso en el pecado; [...]” (Ana María QUIÑONES COSTA, *op. cit.*, p. 506). No obstante, sería deseable un estudio iconológico más detenido.

inmundos”²⁸, “fieros leones”²⁹, “horribles centauros”³⁰, “tigres con pintas”³¹, etc., que San Bernardo cita con prodigalidad en su *Apologia ad Guillelmum Abbatem* constituye una relación de bestias ya presentes en los principales bestiarios, manuales iconográficos y textos iluminados de la época; dotadas, por tanto, de significado alegórico, al margen de que el artista o el espectador fueran o no capaces de desarrollarlo; disponibles sin dificultad en cualquier biblioteca monástica de cierto prestigio, aunque ciertamente poco abundantes en las bibliotecas cistercienses de nueva planta³². Por tanto, la aparente autonomía artística concedida a los maestros artesanos en el territorio de los capiteles foliados o zoomórficos se limitaría exclusivamente a aquellos casos en los que, o bien no ha podido determinarse un sentido simbólico claro por falta de pruebas que avalen un análisis iconológico determinante, o bien el sentido simbólico no se asocia a la planta en particular, sino a la naturaleza en general, como símbolo de lo corruptible frente a lo incorruptible. En este sentido, incluso, ambas funciones –simbólica y decorativa– podrían coincidir y satisfacer al mismo tiempo unas y otras actitudes: la especialista en arte foliado medieval Celia Fisher escribe que las dos razones por las cuales las plantas y las flores aparecen en el arte medieval, “porque son decorativas o porque significan algo [...], no son mutuamente excluyentes”³³.

²⁸ E.g. Iglesia de San Facundo y San Primitivo en Silió (Cantabria), Iglesia de San Martín de Tours en Frómista (Palencia), Iglesia de Saint-Pierre-et-Saint-Caprais de Mozac (Puy-de-Dôme), Iglesia de Saint-Denys en Arcueil (Val-de-Marne), etc.

²⁹ Son muchos los ejemplos de capiteles historiados donde se representa a Daniel apaciguando a los leones, pero también hay numerosos ejemplos donde aparecen sólo estos animales, e.g. Iglesia de Santo Domingo de Silos; Basilique de Saint-Sernin en Toulouse (Haute-Garonne); Catedral de Saint-Pierre en Ginebra (Suiza) –sobre esta iglesia, en particular, es recomendable el artículo de Waldemar DEONNA, “*Salva me de ore leonis*. A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève” en *Revue belge de Philologie et d’Histoire* XXVIII, 2 (1950) 479-511; etc.

³⁰ E.g. Iglesia de San Esteban de Ciaño (Asturias), Iglesia de Santa María de Gumiel de Izán (Burgos), Iglesia de Notre-Dame o Saint-Étienne en Maringues (Puy-de-Dôme), Iglesia de Saint-Pierre-et-Saint-Caprais de Mozac (Puy-de-Dôme), etc.

³¹ E.g. Iglesia del Monasterio de San Benito de Bages (Cataluña). Es más probable que San Bernardo pensara, en este ejemplo, en “tigres con pintas” figurados en libros iluminados, como por ejemplo los que aparecen en el Northumberland Bestiary –ambos ejecutados, no obstante, entre 1200 y 1260–, tanto en el ejemplar del Getty como en el de la British Library (The J. Paul Getty Museum, Ms. 100, fol. 25; The British Library, Ms. Royal 12 C XIX, fol. 11v).

³² Es de notar, a este respecto, que en tiempos de San Bernardo no eran muchos los monasterios cistercienses dotados de bibliotecas bien nutridas y, de éstos, todavía menos los que guardaban entre sus muros grandes colecciones, más allá de los pequeños *armaria* situados junto a los muros orientales de los claustros i.e. a la entrada de las capillas. Tal y como indica Thompson –algo que viene a sancionar Cheney en su estudio sobre las librerías cistercienses medievales del siglo XII–, “la orden Cisterciense no era dada al aprendizaje [...], y el valor de las bibliotecas nunca fue grande. Era suficiente si contenían los trabajos de Jerónimo, Agustín, Gregorio, y, entre los modernos, San Bernardo. [...] Nunca se tiñeron de clasicismo o filosofía medieval”. James Westfall THOMPSON, *The Medieval Library*, Nueva York, Hafner Publishing Company, 1957, p. 203.

³³ C. FISHER, *op. cit.*, p. 5.

El estudio de Schapiro contiene, pese a las confusiones conceptuales y las debilidades argumentativas, muchas bondades para la reconstrucción de la estética y la teoría del arte medieval. En términos generales, podemos estar de acuerdo en considerar que, al menos, sí se puede hablar de una versión débil de la actitud estética desinteresada en el siglo XII: ahí están los testimonios recogidos, que revelan los elaborados juicios de muchos sujetos y que claramente se redactan con independencia de intereses simbólicos, devocionales o económicos. Pero pensamos también que el planteamiento es insuficiente. La idea que defendemos aquí es que sí hubo teorizaciones medievales en torno a la actitud estética y a grados más intensos de desinterés, siempre y cuando se pongan en relación con una dimensión que Schapiro, deliberadamente, oculta o minusvalora. En relación a las artes suntuarias, por ejemplo, él mismo indica que “ciertas mentes, dispuestas para significados ocultos y simbolismo, interpretaban cada parte del edificio en un sentido místico o alegórico”. Frente a esos testimonios opone una “masa más grande de declaraciones sobre nuevas iglesias por cronistas, viajeros, y hagiógrafos” que estarían “libres de tales interpretaciones”³⁴. Sin embargo, la reducción del concepto de actitud estética en la Edad Media a una versión *débil* del mismo –con independencia de intereses económicos, por ejemplo– o incluso *moderada*, pese a que contribuya a la reconstrucción del pensamiento estético medieval y establece una solución de continuidad con el pensamiento estético moderno, lo deja incompleto. Nuestro propósito en las siguientes secciones consistirá, precisamente, en restaurar esa otra dimensión de la actitud estética medieval en tres de sus principales teóricos y en abrir, hasta donde sea posible, la reflexión propiamente filosófica del arte medieval a la luz de esta idea.

3. JUAN ESCOTO ERIÚGENA Y LA DESCRIPCIÓN DE LA ACTITUD ESTÉTICA.

Edgar de Bruyne sostenía que el primer pensador en esbozar una descripción plausible de la actitud estética “opuesta a la actitud práctica”³⁵ fue Juan

³⁴ M. SCHAPIRO, “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art”, p. 15. Y, sin embargo, los mismos textos que él ofrece son, a veces, interesados. En el extenso informe sobre las reformas del palacio episcopal por parte del obispo de Mans, Guillaume de Passavant, y, en particular, sobre la cámara privada del prelado, Schapiro se olvida oportunamente de citar y traducir el siguiente fragmento, con el que el propio cronista cierra su informe y que da un específico sentido religioso a todo el conjunto: “Compuso entonces estos versos, que hizo anotar a la entrada del patio bajo una cruz, que contenía en piedra un cordero esculpido: ‘Bajo la cruz que cruzas, recuerda con mente devota que la vida te ha sido dada y que la muerte ha sido vencida por la cruz de Cristo’”. Victor MORTET, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1911, p. 166; cf. Dom Paul PIOLIN, *Histoire de l'Église du Mans. IV* (5 vols.), Paris, Julien et al., 1858, p. 420.

³⁵ Edgar DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale* (2 tomos), Paris, Albin Michel, 1998, I, p. 364; del mismo, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Antonio Machado, 1994, p. 152; también indica este asunto Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1990, pp. 100-101, pp. 108-109.

Escoto Eriúgena. El texto es muy célebre. Procede del libro cuarto del *Periphyseon*, dedicado a la naturaleza creada y no creadora, y se introduce a propósito del sentido simbólico del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal. Con anterioridad a esta cuestión, Escoto ha introducido la idea de que el Paraíso –situado en el Jardín del Edén, que a su vez alude a las delicias de la felicidad eterna y bienaventurada– es imagen de la naturaleza humana: los cuatro ríos que allí confluyen son así las cuatro virtudes cardinales del alma, “de las que mana toda virtud y toda buena acción”³⁶; el Árbol de la Vida es la propia Palabra de Dios que hunde sus raíces en la fértil tierra del hombre, en quien se ha “encarnado”³⁷; y, por último, el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, “conocimiento mezclado” de ambos, es la imagen del “apetito indiscriminado o más bien confuso de los sentidos carnales en placeres diversos, ocultos bajo la forma del bien”³⁸. La cuestión parece obvia: si Dios lo ha plantado en el espacio más íntimo del ser humano, o bien ha sido Él quien ha introducido el mal en la propia naturaleza del hombre –lo cual sería equivalente a decir que Dios es “el creador del mal y la causa directa de la muerte”³⁹–, o bien el mal existía con anterioridad o ha sido otro el creador.

La respuesta del maestro (*Nutritor*) comienza, en primer lugar, tomando una serie de cautelas gramaticales ante la posibilidad de que la propia fuente bíblica contenga sentidos diferentes. Prosigue con una conclusión provisional por la que el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal no puede ser enteramente malo, “ya que la materia a partir de la cual forma las imágenes del bien ha sido creada por el Creador de todos los beneficios y es buena en ella misma”⁴⁰. Esta primera parte de la respuesta hace referencia a uno de los grandes retos teóricos del cristianismo neoplatónico a la hora de hacer frente a sus fuentes filosóficas: el problema del mal y su vínculo con la materia.

El origen de la doctrina lo hallamos en la descripción que da Plotino de la hipóstasis de la materia. El Alma se autoconstituye, se autodona y perpetúa eternamente en un resultado que es, sin embargo, temporal: como hipóstasis emanada de la Inteligencia no puede permanecer en sí misma, tal y como sucede con los principios de lo Uno y de la propia Inteligencia, sino que ha de salir de sí, o sea, “no crea permaneciendo, sino que engendra una imagen tras ponerse en movimiento”⁴¹. De esta forma, y según la doctrina de la donación sin merma, (1) el Alma, en su propia actividad, “mira allí, al principio aquél del que provino” y, tras ello, (2) “se colma”; sólo a continuación (3) realiza un movimiento por el que “engendra como imagen de sí misma la Sensación y

³⁶ Juan ESCOTO ERIÚGENA, *Periphyseon*, IV, 17 (PL 122, 829C).

³⁷ *Ibid.*, 829D.

³⁸ *Id.*

³⁹ *ibid.*, 827B.

⁴⁰ *Ibid.*, 828A.

⁴¹ PLOT. *Enn.* V, 2, 1, vv. 18-19.

la Naturaleza que vegeta en las plantas⁴². De esta forma se crea la conocida como “alma inferior”.

Los seres animados constituyen, por tanto, la “última de las cosas de arriba”, “lo único que hay en lo último de lo de abajo”⁴³. La concepción de la materia de Plotino no la capacita, sin embargo, ni para retornar al Alma que la engendró, ni para iniciar una nueva descendencia hipostática, pues ella misma queda propiamente más allá de la emanación desde lo Uno: la materia es un puro no-ser. En la matriz neoplatónica la materia es, por tanto, la parte más innoble del despliegue de lo real que se aprovecha del alma inferior y le ofrece la posibilidad de una realidad variada e infinita, mezclada y con una aparente densidad ontológica. Pero ella es indeterminación absoluta, impotente para engendrar por sí sola forma alguna, pero al mismo tiempo hábil para abrazar cualquiera; “fantasma tenue y borroso incapaz de ser conformado”⁴⁴, pero al mismo tiempo ansiosa de realidad. Por eso, dice Plotino, “es falaz en todo lo que proclama”, de ahí que las cosas que parecen encontrar en ella su origen no sean, en realidad, sino juguetes, “simulacros reflejados sin arte en un simulacro, del mismo modo que, en un espejo, lo que está situado en una parte se refleja en otra”⁴⁵. En resumen, la materia, para Plotino, era “una sombra y, sobre esta sombra, pintura y apariencias”⁴⁶; una sombra, por lo demás, “falta de bien” y en “absoluta indigencia”⁴⁷. La pérdida de las almas individuales en su búsqueda del Uno se produce cuando confunden *lo que es* con aquello que sólo *parece lo que es* y que, en su absoluta indeterminación, paradójicamente “desea” (ἐφίηται)⁴⁸ usurpar el trono de *lo que es*⁴⁹. En otras palabras, cuando se sumergen en la materia y en la seductora facilidad para abrazarlas se produce el desvío y el error.

Uno de los motivos que ayudan a explicar el problema de la materia en la filosofía de Plotino reside en el cambio que introdujo sobre la distinción

⁴² *Ibid.* V, 2, 1, vv. 19-21.

⁴³ *Ibid.* III, 4, 1, vv. 16-17.

⁴⁴ *Ibid.* II, 5, 5, vv. 21-22.

⁴⁵ *Ibid.* III, 6, 7, vv. 20-25.

⁴⁶ *Ibid.*, VI, 3, 8, vv. 37-38.

⁴⁷ *bid.* II, 4, 16, v. 20 y I, 8, 3, v. 15.

⁴⁸ Sobre la propuesta de Denis O’Brien de introducir este verbo para enmendar el fragmento perdido de PLOT. *Enn.* II, 4, [12] 16, 14 y completar así la explicación del carácter paradójico de la materia como no-ser, *vid.* “Plotinus on matter, non-being and evil” en Fabienne JOURDAN & Rainer HIRSCH-LUIPOLD (eds.), *Die Wurzel allen Übels. Vorstellungen über die Herkunft des Bösen und Schlechten in der Philosophie und Religion des 1.–4. Jahrhunderts*, Tübinga, Mohr Siebeck, 2014, pp. 211-241, esp. pp. 217-218.

⁴⁹ Acerca de la consideración de la materia y su relación con el mal en Plotino es muy recomendable, además del trabajo ya citado de O’Brien, el estudio clásico de John M. RIST, “Plotinus on Matter and Evil”, en *Phronesis* VI, 2 (1961) 154-166. Asimismo, es muy recomendable el artículo de Massiel ROMÁN MOLERO, “Plotino y el problema del yo: una aproximación a su antropología filosófica a través del estudio del mal”, en *Estudios de Filosofía* 17 (2019) 11-32.

aristotélica entre “materia” (ὕλη) y “privación” (στέρησις): mientras que la primera es “un no-ser por accidente” y “de alguna manera casi una sustancia”, la segunda es “de suyo no ser”⁵⁰. Por el contrario, para Plotino la materia viene a identificarse con la privación, es decir, la materia es lo mismo que el no-ser, lo cual choca de frente con el núcleo cosmogónico cristiano. Sin embargo, los propios seguidores de la filosofía neoplatónica serán quienes restauren esa distinción, ya recuperada en Proclo, e introducida en el cristianismo por Ps. Dionisio, Máximo el Confesor, el propio Eriúgena, Alejandro de Hales, S. Alberto Magno, Hugo de Saint-Victor y Sto. Tomás de Aquino⁵¹, entre otros.

La interpretación de Juan Escoto Eriúgena seguirá, de hecho, las doctrinas de Ps. Dionisio Areopagita, para quien la acción creadora de Dios se concibe como una actividad originaria que incluso alcanza a la materia, donde también se perciben “algunos ecos”⁵² de la actividad de lo divino. Regresa así a la idea platónica de la materia, más próxima a la influyente interpretación de Timeo de Locri, como madre generosa, hospitalario receptáculo de la forma. Al mismo tiempo se asume el concepto de “continuidad” (συνέχεια) de Proclo⁵³, por el que todo lo que hay en los distintos niveles de la realidad revela, en justa medida, a la Unidad superesencial y, al mismo tiempo, se mantiene unido –y, por tanto, también la materia–. Esta nueva redefinición de lo real justifica en el *Corpus Areopagiticum* que la actividad del Bien y la Hermosura no se limite a la constitución de los seres insertos en la emanación, sino que llegue también hasta los confines más alejados de la Creación a “cada cual según su propia proporción”⁵⁴. En consecuencia, también la materia participa del orden –pues está inserta en un determinado nivel de la realidad–, de la belleza –pues todo en el orden de lo real es bello en su justa medida– y de la forma –por su proximidad y su disposición

⁵⁰ ARISTÓTELES, *Phys.* I, 9, 192a3-5.

⁵¹ Sobre el particular, *vid.* David Ezequiel TÉLLEZ MAQUEO, “Una explicación neoplatónica del origen del mal moral en el comentario de Tomás de Aquino al *De divinis nominibus*”, en *Espíritu* LXVII, 155 (2018) 59-80.

⁵² Ps. DIONISIO AREOPAGITA, *De Coelesti Hierarchia* II, 4 (PG 3, 144b-c).

⁵³ PROCLO, *Commentarius in Platonis Timaeus*, V, 4, 31, v. 17; 33, v. 5; 146, v. 25. Sobre la restauración de la materia en Proclo son muy recomendables los estudios de Opsomer, *vid.* Jan OPSOMER, “Proclus vs. Plotinus on matter (De mal. subs. 30-7)”, en *Phronesis*, 46 (2001) 154-188; “To find the Maker and Father. Proclus’ exegesis of Plato *Tim.* 28c3-5”, en *Études Platoniciennes* 2 (2006) 261-283; para un estudio más amplio del problema del mal en Proclo y en el neoplatonismo inmediatamente anterior y posterior, *vid.* del mismo “Evil without a cause: Proclus’ doctrine on the origin of evil, and its antecedents in Hellenistic philosophy”, en Therese FUHRER & Michael ERLER, M. (eds.). *Zur Rezeption der hellenistischen Philosophie in der Spätantike*, Stuttgart, Steiner, 1999, pp. 229-260; *vid.* John PHILLIPS, *Order from disorder. Proclus’ doctrine of Evil and its roots in ancient Platonism*, Leiden, E.J. Brill, 2007, pp. 93-150, esp. 117-124; *vid.* Carlos STEEL, “Proclus; on the existence of evil”, en John J. CLEARY & Gary GURTNER, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, Leiden, Köln & New York, E. J. Brill, 1998, pp. 83-109.

⁵⁴ Ps. DIONISIO AREOPAGITA, *De Divinis Nominibus* IV, 7 (PG 3, 704a).

para recibirla⁵⁵: “la deformidad y la enfermedad son un defecto de forma y carencia del debido orden. Esto no es malo del todo, sino menos belleza”⁵⁶.

Así, la supuesta maldad del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal no puede residir en la *materia* con la que se realizan las imágenes del bien, pues ésta toma parte en la Creación, y como tal es un bien y es hermosa según proporción. Al contrario, el mal “no ha sido creado a partir de ningún bien, ya que es lo contrario de todo bien”⁵⁷. Pero tampoco puede depender de la *forma* de esas imágenes del bien, pues de un lado se realizan con la materia del propio Árbol –es decir, encuentran su causa material en él–, y la imagen del bien sigue siendo “algo que es” en la medida en que es informado, es decir, algo dotado de forma y, por ello, fundamentalmente bueno: el mal ni siquiera puede manifestarse por sí mismo y es “a la vez informe, deforme, feo y privado de causa”⁵⁸.

La respuesta a la maldad del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal recae forzosamente en algo que nada tiene que ver ni con la materia, ni con la forma de las imágenes del bien que el mal aprovecha para confundir al hombre, sino con un “perverso e irracional movimiento de la voluntad libre y racional”⁵⁹. La imagen (*phantasia*), en tanto que imagen, queda así libre de toda sospecha. El problema está en ese movimiento no inherente a la naturaleza humana, sino extrínseco a la misma y que lo propicia el “antiguo Enemigo”, con el propósito de “abusar de las afecciones pasionales que resienten a los sentidos carnales, y a fin de aniquilarlos de esta forma por la muerte”⁶⁰. En otras palabras, el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal y, en concreto, las imágenes producidas en él se pueden abordar de dos maneras: desde la pura contemplación que ayude a discernir el bien del mal, o desde el egoísmo, los intereses personales y los deseos que hagan descarriar a la voluntad. Los primeros habitantes del Paraíso eligieron *poseer* los frutos del Árbol movidos por una “miserable intemperancia”⁶¹. Es aquí donde Juan Escoto Eriúgena introduce la tercera parte de su respuesta mediante su célebre descripción de la actitud estética. El objetivo es ilustrar analógicamente por qué el mal moral no reside en las imágenes mismas:

Podemos probar clarísimamente esto mismo recurriendo al siguiente argumento. Supongamos que dos hombres, de los cuales uno es sabio y de ningún modo se siente picado o herido por el aguijón de la avaricia,

⁵⁵ *Ibid.* IV, 28 (PG3, 729a).

⁵⁶ *Ibid.* IV, 27 (PG 3, 728c-d).

⁵⁷ Juan ESCOTO ERIÚGENA, *Periphyseon*, IV, 16 (PL 122, 828A).

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ *Id.* (PL 122, 828D).

⁶⁰ *Id.* (PL 122, 828D-829A).

⁶¹ *Id.* (PL 122, 829A).

mientras que el otro es necio y codicioso, atravesado y desgarrado por las agujas de su deseo perverso, sean llevados a un lugar y se les ofrezca una vasija hecha de oro puro y engastada con las joyas más preciosas, dotada de la forma más hermosa, digna para el uso de un rey. Tanto el sabio como el codicioso la ven, ambos reciben a través del sentido corpóreo la imagen de la vasija misma, ambos la almacenan en la memoria y la traen al pensamiento. Pero el sabio, mediante un simple proceso mental, remite enteramente su belleza, cuya imagen reflexiona dentro de sí mismo, a la gloria del Creador de las naturalezas: ningún atractivo de la codicia lo asalta, ningún veneno de la voluptuosidad infecta el propósito de su puro espíritu, ninguna lujuria lo contamina. Con el codicioso, por el contrario, la cosa es completamente diferente. Sin mediación alguna ha absorbido la imagen de la vasija que arde con el fuego de la codicia, se consume, se envenena, se muere: porque en lugar de remitir la belleza de esa naturaleza y de sus imágenes a la gloria de Aquel que declaró “Mío es el oro, mía es la plata”⁶², se sumerge y es tragado por el más apuesto pantano de la codicia. Nótese que para ambos la imagen del mismo recipiente era buena y hermosa. Pero mientras que en el sentido del sabio es simple y natural y libre todo mal, en el codicioso es una imagen doble, mezclada con el mal contrario de la codicia, que se mezcla con ella y, por ello, adopta forma y color para parecer bueno, cuando es un mal venenoso⁶³.

El deleite en la imagen por sí misma no basta para Juan Escoto Eriúgena: es preciso adentrarse en un territorio cualitativamente distinto para que el evento estético adquiera todo su sentido. Valdría decir que la consideración del objeto puramente desinteresada, atenta a la forma y los colores, es tan sólo el primer peldaño de una escala de contemplación más elevada, de inconfundible cuño neoplatónico, en la que resuena una antigua estructura que se inicia en la contemplación de lo bello sensible en la esperanza de alcanzar las alturas místicas de una belleza inefable. No es válido, por tanto, cualquier abordaje: sólo cuando se permite la manifestación del objeto en su puro aparecer estético se puede entonces abrir la puerta de una revelación interior que el sabio recibirá tras convertir la experiencia inicialmente vivida, estética y desinteresada, en ocasión mística de ascenso a lo divino. En realidad, la descripción de la actitud del sabio en Escoto libera las formas sensibles de intereses privados, pero ello la experiencia no concluye en ese punto. En otras palabras, la experiencia estética, favorecida por una actitud correspondiente, libre de codicia e interés, es tan sólo la puerta de acceso que, “por manuducción material”, permite “ascender a la imitación y contemplación inmaterial de las jerarquías celestiales”⁶⁴.

⁶² Ag. 2, 8 (Vg. Agg. 2, 9). Es de notar que el orden en la *Vulgata* está invertido: *Meum est argentum, et meum est aurum*, [...].

⁶³ *Id.* (PL 122, 828B-828D).

⁶⁴ Juan ESCOTO ERIÚGENA, *Expositiones super Ierarchiam Caelestem Sancti Dionysii* I, 3 (PL 122, 138b).

Es preciso *demorarse* en lo sensible para *morar* completamente en lo divino. Los objetos materiales serán capaces de “iluminar” siempre y cuando la actitud de quien contempla lo permita: a su entender, “todo aquello que aparece luce”⁶⁵. No es casual, a este respecto, que el propio Escoto haya elegido una vasija de oro engastada de piedras preciosas: especialmente eficaces son aquellos objetos capaces de reflejar y multiplicar los haces de la propia luz natural, en la medida en que, ya desde la influencia del Ps. Dionisio, “son imagen de las iluminaciones inmateriales”⁶⁶. El problema, por lo tanto, no reside en el objeto, tampoco en la imagen del objeto, sino en las codicias y deseos personales. Tal y como indica Werner Beierwaltes⁶⁷, la procesión creadora de Dios en el pensamiento erigenista ha de ser entendida como una especie de “hágase-la-luz” (*Licht-Werden i.e. fiat-lux*), o sea, como un “derrame” *de y desde* la propia “fuente de luz” (*lux*) originaria que es, a su vez, una “de-claración” (*de-claratio*)⁶⁸, o sea, un proceso por el que el mundo es “declarado” en el sentido de creado y “a-clarado” (*claritas*): sólo así se explica el tránsito desde la oscuridad inaccesible de Dios, o sea, desde la “oscuridad de las causas” (*obscuritas causarum*) a la de los hechos consumados de las criaturas, es decir, la “claridad de los efectos” (*claritas effectum*)⁶⁹. La luz conecta en un *continuum* ontológico el inicio y el final, en un progreso de egreso y regreso, en el que la salida a lo sensible es imprescindible. En esta línea argumentativa, la criatura –o sea, lo declarado y clarificador de ese despliegue iluminador– se convierte en puerta sensible, compuesta en clave simbólica, conducente a lo único, “a la fuente de luz inaccesible” (*ad lucem inaccessibilem*), cuyo “acceso sólo se concede a través de teofanías, es decir, apariciones divinas” (*conceditur accessus per theofanias, hoc est, divinas apparitiones*)⁷⁰. A efectos prácticos no importa si las cosas sensibles están “ordenadas naturalmente en los espacios celestiales”, “o ejecutadas en los terrenales por el artificio humano”⁷¹: todo objeto material no privado de forma es teofánico por cuanto guarda en sí la belleza específica que le concede (1) la acción creadora de la Bondad y la Hermosura; (2) la proporción adecuada; su género y su especie distinguidos de todos los otros géneros y especies de las cosas; número, orden y peso específico⁷². En suma,

⁶⁵ *Ibid.* IV, 17 (CCCM 31, 156) (es de notar que en *PL* no se editaron los capítulos IV al VI inclusive, por lo que acudo, para referir los mismos, a la versión del *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*).

⁶⁶ *Ibid.* I, 3 (*PL* 122, 139b); cf. Pseudo-Dionisio AREGOPAGITA, *De coelesti hierarchia* I, 3 (*PG* 3, 121d).

⁶⁷ Werner BEIERWALTES, „Negati affirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer Ästhetik“, en *Eriugena: Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt am main, Vittorio Klostermann, 1994, pp. 115-158, p. 134.

⁶⁸ *Id.*; cf. Juan ESCOTO ERIÚGENA, *Periphyseon*, III, 25 (*PL* 122, 692B).

⁶⁹ Juan ESCOTO ERIÚGENA, *Periphyseon*, *Periphyseon* III, 25 (*PL* 122, 693A).

⁷⁰ *Ibid.* II, 20 (*PL* 122, 577c).

⁷¹ *Ibid.* I, 3 (*PL* 122, 139b), [...].

⁷² Juan Escoto Eriúgena mantiene, en lo esencial, las ternas agustinianas, salvo el intercambio que realiza del concepto de “peso” (*pondus*) por el de “orden” (*ordo*): en su caso, es el “peso” el

cualquier objeto en el que se cumplan tales notas será siempre luminoso para la mente bien dispuesta, aquella capaz de tomar las cosas materiales que se le presentan como un “resplandor” (*lumen*), como cosas que “salen al encuentro” (*occurrunt*) e “iluminan” (*illuminant*)⁷³, pero que, en última instancia, remiten siempre a algo distinto de sí. Es por esta necesidad de transitar la belleza por la que la “actitud estética” de Escoto se colapsa inmediatamente en favor de una experiencia noética más elevada y próxima a la experiencia mística.

4. HUGO DE SAN VÍCTOR: DE LA ACTITUD ESTÉTICA AL ARREBATO MÍSTICO.

Los textos de Juan Escoto Eriúgena fueron ampliamente comentados y expuestos en el París del siglo XII por uno de sus más notables intelectuales, el abad Hugo de San Víctor (ca. 1096-1141), quien asimiló completamente “la estética dionisiana de la transparencia de lo invisible en lo visible”⁷⁴. En su conocida *Expositio in Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, que tiene en cuenta la traducción de Juan Escoto Eriúgena, también se considera que el orden de la naturaleza puede revelar la actividad del Creador –y al Él mismo– a partir de sus criaturas, en línea con las propias Escrituras⁷⁵. Y también para él la mente humana podía ser cómodamente instruida e iluminada por las cosas materiales “para el conocimiento de las cosas invisibles” (*ad invisibilium cognitionem*)⁷⁶. En esta línea, la dimensión estética de las cosas visibles, para Hugo la “forma exterior de este mundo” (*species huius mundi*) era interpretada como un “simulacro” (*simulacrum*) que la propia naturaleza disponía para el hombre en aras de “ver las cosas invisibles” (*invisibilia videre*)⁷⁷; y, correspondientemente, la belleza de las cosas invisibles podía ser demostrada “desde las formas visibles” (*ex formis visibilibus*)⁷⁸.

Este planteamiento disenta del rigorismo de San Bernardo de Claraval, para quien lo bello interior era más hermoso que todo ornato exterior⁷⁹. La búsqueda de bellezas sensibles en el exterior sólo podía implicar más

que hace que el objeto tienda a su propio “orden” y no a la inversa, como en San Agustín. No es menos cierto, sin embargo, que la sistematización terminológica de las notas trascendentales acuñada por San Agustín no se sistematizará hasta San Alberto Magno, ya en el marco específico de la *Summa de bono*, tal y como ha visto Umberto Eco (cf. Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1999, págs. 40-41; *vid.* Edgar DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale* III, 154-161).

⁷³ Juan ESCOTO ERIÚGENA, *Periphyseon* I, 1 (PL 122, 129b-c).

⁷⁴ E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, II, pp. 573-620.

⁷⁵ Hugo DE SAN VÍCTOR, *Expositio in Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii* I, 1 (PL 175, 926c); cf. Sb. 11, 20; 13, 5; Rm. 1, 20.

⁷⁶ *Ibid.*, *Expositio* (PL 175, 940d).

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ *Ibid.* (PL 175, 949b).

⁷⁹ S. Bernardo DE CLARAVAL, *Sermones in Cantica Canticozum* XXV, 6 (PL 183, 901d).

peligros que aciertos, más satisfacciones sensuales que espirituales, más estímulo de la “curiosidad” (*curiositas*) que de la aplicación en el “estudio” (*studiositas*): la habilitación de la vía sensible se interpretaba consecuentemente como “la negación misma de la ascética cisterciense”⁸⁰. Los riesgos de la codicia (*cupiditas*), la torpeza de la variedad (*turpis varietatis*), el peligro de la vanidad (*vanitas*) y los excesos de lo superfluo (*superfluitas*) constituían así una verdadera relación de peligros para el alma. Las incursiones en el “afuera” (*foras*) de uno mismo podían llegar a clausurar, en palabras de San Agustín, la ocasión de “trascender” (*transcendere*) tanto a sí misma como el mundo sensible: en este sentido hunde sus raíces el célebre adagio agustino *noli foras ire*⁸¹. Y es en esta misma tradición donde la curiosidad es una “selva inmensa de insidias y peligros”, un apetito desordenado de saber y una búsqueda incesante del “placer libidinoso de experimentar y conocer”⁸². Frente al peregrino “curioso” que ve la orografía del paisaje como símbolo del paraje interior, para San Bernardo no existía viaje más profundo que el de la propia vida interior. Allí donde el de Hipona escribía que la mejor de las bellezas reside en el alma, “debiendo amarse más el alma que el cuerpo”⁸³, San Bernardo, en la misma dirección, daba un paso más al indicar que el alma misma *es* lo más bello.

No es comparable a ella ninguna belleza carnal, ni un cutis reluciente y sonrosado, ni un rostro saludable pronto ajado por los años, ni un valioso vestido expuesto al paso del tiempo, ni la belleza del oro o el esplendor de las piedras preciosas o cosas semejantes, que tienen un destino común: la corrupción⁸⁴.

El encuentro con Dios debía comenzar en uno mismo, “pero no sólo eso, sino que en ti termina” (*non solum autem, sed et in te finiatur*)⁸⁵. En consecuencia, San Bernardo oponía dos modos irreconciliables de entender la vida estética del hombre: el uno, basado en el aislamiento de las formas exteriores y el perfeccionamiento de la vida contemplativa; el otro, apoyado en el movimiento del cuerpo (*motus corporis*) hacia el exterior, lo que obligaba al alma a separarse de sí misma con el riesgo de “volverse curiosa” (*curiosam [...] facit*)⁸⁶.

⁸⁰ Étienne GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, Vrin, 2006, pág. 181. Para el tratamiento de la “curiosidad” en la Orden del Císter, *vid.* Richard Gordan NEWHAUSER, R. “The sin of curiosity and the Cistercians”, en John Robert SOMMERFELDT (ed.), *Erudition at God’s service. Studies in Medieval Cistercian History* 11 (1987) 71-95; *vid.* Jean LECLERQ, “Curiositas and the return to God in St. Bernard of Clairvaux”, en *Cistercian Studies* 25 (1990) 92-100.

⁸¹ Cf. S. Agustín DE HIPONA, *De vera religione liber unus XXXIX*, 72 (PL 32, 154).

⁸² S. Agustín DE HIPONA, *Confessionum libri tredecim* X, 35, 36 (PL 32, 802).

⁸³ S. Agustín DE HIPONA, *Epistolae* III, 4 (PL 33, 63).

⁸⁴ S. Bernardo DE CLARAVAL, *Sermones in Cantica Canticatorum* XXV, 6 (PL 183, 901d).

⁸⁵ S. Bernardo DE CLARAVAL, *De consideratione* III, 6 (PL 182, 745d).

⁸⁶ S. Bernardo DE CLARAVAL, *De gradibus humilitatis et superbiae tractatus* X, 28 (PL 182, 957c).

Las formas sensibles debían favorecer, en este caso, la decisión cisterciense de quienes “han considerado” (*arbitrati sunt*) cualquier belleza sensible “como basura” (*ut stercora*): en suma, “todo lo que [...] halaga con sonidos, huele suavemente, sabe con dulzura, agrada al tacto, en fin, todo lo que satisface a los sentidos”⁸⁷.

La posición de San Bernardo es especialmente interesante, por cuanto él tampoco pone en duda la posibilidad de adoptar frente a lo bello una actitud estética, sino sus beneficios espirituales y morales para quien debe refugiarse en la intemperie contemplativa de la rígida cotidianidad claustral. Lo cual afecta también a la arquitectura monástica y a las artes plásticas y suntuarias presentes en ella: “Lo simple, lo pobre, la línea, la forma. La iglesia cisterciense se encarna. Pero también está descarnada, reducida a la musculatura, al esqueleto”⁸⁸.

Contrariamente, para Hugo de San Víctor el egreso del alma hacia lo sensible no sólo era fructífero, sino necesario: la “forma exterior” (*species*) de la naturaleza es un don de Dios para ser probado, experimentado, trabajado. Los matices sin número que ofrece el mundo a los ojos del hombre fueron, a su entender, “creados para su deleite”⁸⁹. De ahí que no halle riesgo alguno en maravillarse “de las gemas y de las piedras preciosas” y se apresure en añadir que de las mismas “no sólo es admirable la utilidad, sino también el aspecto”⁹⁰. El mundo entero sensible es un gran libro iluminado, escrito “por el dedo de Dios” (*digito Dei*), que se presta a su lectura y permite manifestar sus realidades invisibles⁹¹, pero sólo para aquellos lectores –o, más bien, espectadores– habilitados en sus rutinas contemplativas. El enfoque de Hugo, como se puede comprobar, comparte con Juan Escoto Eriúgena la misma estrategia: oponer, en el reconocimiento de la belleza sensible, la actitud del “sabio” (*sapiens*) aquella del “insensato” (*insipiens*). Y así, mientras que el necio se colapsa en ella, el mundo visible anticipa y simboliza para el sabio las entidades celestiales, pues goza de vida espiritual, logra “discernir todas las cosas” y considera que la belleza exterior “concibe en el interior lo que ha de ser admirado”, a saber, “la sabiduría del Creador”⁹².

Y pienso que no hay nadie para quien las obras de Dios no sean maravillosas, salvo el insensato, en quien se admira únicamente la forma exterior (*species*); el sabio, en efecto, a medida que ve desde el exterior, escudriña el pensamiento profundo de la sabiduría divina, como si descubriera en una y la misma

⁸⁷ S. Bernardo DE CLARAVAL, *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, XII, 28 (PL 182, 914d).

⁸⁸ Georges DUBY, *Saint Bernard, l'art cistercien*, Paris, Flammarion, 1979, p. 161.

⁸⁹ Hugo de SAN VÍCTOR, *Didascalicon* [*De tribus diebus*] VII, 12 (PL 176, 821b).

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ Hugo de SAN VÍCTOR, *Expositio super Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii* VII, 3 (PL 176, 814b).

⁹² *Id.* (PL 176, 814b-c).

Escritura otro color o formación de las figuras; como si en verdad alabara el sentido y la significación. Bueno en efecto es contemplar y admirar asiduamente las obras divinas, especialmente para quien adquiere el conocimiento de convertir en la práctica la belleza de las cosas corporales en espiritual⁹³.

Si Juan Escoto Eriúgena describe por primera vez la “actitud estética” en el período medieval, Hugo de San Víctor la caracteriza más precisamente como la atención prestada a la “forma exterior” (*species*) en sí misma. Ésta es “forma visible que se divide en dos, figuras y colores”, lo que permite que la admiración se produzca con arreglo a criterios relativos al exclusivo aparecer estético de los objetos: magnitud, tamaño, rareza, belleza, conveniente ineptitud (*quia duodammodo convenienter ineptae*)⁹⁴, etc. Pero añade algo más: si en Juan Escoto Eriúgena la actitud estética cifraba el desinterés en su versión *débil* y era propia del sabio, en el caso de Hugo de San Víctor ambos son capaces de atender a la “forma exterior”, pero sólo el segundo es capaz de ver *en* esa forma exterior y *a través de* ella algo que se sitúa más allá de lo sensible, que lo funda y le ofrece su más íntimo sentido ontológico. Nótese que sólo el “insensato” (*insipiens*) se limita a la contemplación de la “belleza formal” del objeto, lo que estrecha, sin duda alguna, los límites de la legitimidad moral de una actitud estética en sentido fuerte, pero precisamente por ello es tachado de insensato: por no ser capaz de convertir en belleza espiritual la belleza de las cosas corporales. En otras palabras, para superar la insensatez de una actitud estética intrascendente es tan preciso disfrutar de “las rosas bermejas, los cándidos lirios, las purpúreas violetas”, como reconocer “no sólo la belleza, sino también el origen” de la misma, origen en el que opera la Sabiduría de Dios y que, por ello, “es también maravilloso”⁹⁵.

Si la actitud desinteresada es entonces necesaria para admirar la belleza formal en sí misma, sin intereses particulares y desde una mirada que libera estéticamente el genuino “hacerse presente” de los objetos, es porque sólo con la mente despejada y en sosiego, sin interés alguno, es posible dejar que acontezca un evento noético de mayor envergadura: el desencriptamiento de la propia forma sensible como símbolo *según proporción* de la invisible.

Debido a que nuestro espíritu no puede ascender “a la imitación y contemplación de las cosas invisibles, a no ser que sea dirigida por las cosas visibles”⁹⁶, es preciso recurrir a los símbolos. Éstos, naturales o realizados por la mano del hombre, ganan el estatuto de “velos sagrados en los que luce el rayo divino para nosotros”, “son descripciones escritas en el habla sagrada,

⁹³ *Id.* (PL 176, 814b-c).

⁹⁴ *Ibid.* VII, 9 (PL 176, 819b).

⁹⁵ *Ibid.* VII, 12 (PL 176, 820d).

⁹⁶ Hugo DE SAN VÍCTOR, *Expositio super Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii I, Expositio* (PL 175, 949a).

que añaden formas y similitudes visibles para declaración de las invisibles". El símbolo, que para Hugo de San Víctor es "agregado de formas visibles para revelación de las invisibles"⁹⁷, es así un signo visible capaz de manifestar una realidad invisible en el que su "belleza formal" ha de ser tan admirada *puramente* como transitada *urgentemente* hacia lo simbolizado. El símbolo no reconocido como tal se mantendría en su radical opacidad, propia de las formas corporales y ajustada, en todo caso, a una actitud estética pura, sensualista, estrictamente formal, pero sin sentido. Para que la actitud sea valorada en sí misma ha de ser capaz de abrir la posibilidad de la transparencia de la forma sensible en que simboliza. En esto, Hugo de San Víctor se mantiene muy cerca del Ps. Dionisio, pues el camino ha de venir motivado por la bondad y el apego a las jerarquías y órdenes superiores, para que se "avance rectamente" (*ut recte incedat*)⁹⁸.

Un ejemplo de la posible influencia de Hugo de San Víctor lo encontramos en la Basílica de Saint-Denis, en particular en los testimonios de su abad más famoso, Suger. Éste mandó colocar bajo el dintel de la portada central de la Basílica de Saint-Denis unas grandes puertas de bronce bañadas en oro: "con mucho gasto, y más que se desembolsamos para su dorado, como convenía a un pórtico noble"⁹⁹. No se conserva resto alguno de las hojas del siglo XII y sólo nos resta una copia en madera pintada a imitación del bronce y proveniente de los talleres de Viollet-le-Duc, a tenor de los estudios ciertamente fiel a las molduras originales¹⁰⁰. Ambos batientes estaban coronados por dos estrofas redactadas por él mismo, en las cuales puede leerse:

Quienquiera que seas, si deseas ensalzar el honor de las puertas,
no admires el oro o el gasto, sino la labor de la obra,
pues la noble obra resplandece, pero la obra que noblemente resplandece
ilumina las mentes, para que, a través de las luces verdaderas,
lleguen a la luz verdadera, por la que Cristo es la verdadera puerta.
Cómo [la luz] está presente en éstas [las luces] lo muestra la puerta dorada:
la embotada mente se eleva, a través de la realidad material, a la Verdad;
primeramente abatida, resurge a la vista de esta luz¹⁰¹.

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Id.* (PL 175, 950d-951a).

⁹⁹ SUGER DE SAINT-DENIS, *Liber de rebus in administratione sua gestis* XXVII, 64, 21-22. Indico en romanos el capítulo y en arábigos la página según la edición de ALBERT LECOY DE LA MARCHE (ed.). *Oeuvres complètes de Suger. Recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits pour la société de l'histoire de France*, Paris, Jules Renouard, 1867.

¹⁰⁰ Philippe PLAGNIEUX, "La sculpture de Saint-Denis à l'époque de Suger", en *Dossiers d'archéologie* 261 (2001) 50-59, p. 51.

¹⁰¹ SUGER DE SAINT-DENIS, *op. cit.*, XXVII, 64, 12-19.

La obra, en efecto, “brilla” (*claret*), pues es de oro, metal grandilocuente capaz de reflejar la luz sensible, multiplicándola y volviendo visibles las cosas que hay en derredor, tanto en lo sensible como en lo estrictamente intelectual, pues en ambos casos son declaradas; brilla, porque su luz le viene dada por una luz que le es superior, la del Sol, que permite su propia «visibilidad» y su condición declarante; pero también puede brillar, en efecto, a las propias mentes, de forma tal que la vía sensible que abren las puertas, iluminando la mirada de los ojos, simbolizan al mismo tiempo la propia iluminación intelectual sobre aquella otra mirada que vuelve sobre sí y se alza, desde el alma, hasta la fuente de toda luz. En suma, la puerta iluminada conduce así a la “luz del mundo”, que es Cristo; “luz visible” privilegiada que conduce al Padre de las luces, que es “luz de luces”, *lux* increada. Ahora bien, para que esto tenga sentido, es preciso que quien se aproxima “no admire el oro o el gasto, sino la labor de la obra”: es preciso, por tanto, que adopte una actitud estética que favorezca ese camino de elevación interior. La actitud responde en este caso a la versión *moderada* de la misma, por cuanto se indica que se ponga entre paréntesis, sobre todo, el interés ligado al gasto de la obra y se admire el trabajo, la factura y, por tanto, los detalles sensibles con especial atención: “no admires el oro o el gasto, sino la labor de la obra”¹⁰².

5. CONCLUSIONES.

En términos generales, coincidimos con Schapiro en que existen pruebas suficientes, tanto artísticas como literarias, que permiten confirmar la presencia de un cierto tipo de actitud estética *débil* como parte de la vida estética medieval y, en particular, románica: la prueba la tenemos en los testimonios que él mismo recoge o en las puertas de Saint-Denis, donde se solicita que se deje a un lado un interés utilitario que invalidaría toda la experiencia. Sin embargo, la estrategia es muy problemática. En primer lugar, porque no se compromete con un concepto claro de actitud estética, sino que lo liga confusamente a una concepción moderna de la autonomía artística y, por tanto, impropia. En concreto, la versión moderada del concepto que el propio Schapiro defiende favorece una satisfacción desinteresada por parte del espectador que se liga necesariamente a la ausencia de

¹⁰² Son varios los factores que contribuyeron en la época a desarrollar un sentir general de crítica hacia el enriquecimiento de los monasterios y el gasto, en ocasiones extremo, que acarrea su mantenimiento, decoración y reformas. A este respecto, no sólo San Bernardo y los cistercienses reaccionaron con dureza ante tales prácticas. Así, por ejemplo, se pronunciaba Honorio de Autun: “[...], bueno es edificar iglesias, provistas de muebles, tapices, decorarlas con otros ornamentos, pero es mucho mejor gastar ese mismo dinero en provecho de los indigentes y enviar su fortuna a los tesoros celestiales a través de las manos de los pobres, para preparar, allí en el cielo, un regalo no tanto manufacturado, como eterno”. Honorio DE AUTUN, *Gemma animae* I, 171 (PL 172, 597a).

temas simbólicos, historiados o didácticos en beneficio de intereses formalistas. Esto acaba provocando una reducción del concepto a aquellas formas artísticas desprovistas, aparentemente, de significado, lo que reduce enormemente el rango epistémico del mismo; pero, al mismo tiempo, su interpretación provoca un círculo vicioso, de raigambre kantiana¹⁰³, en el que la primacía de la forma sobre el contenido en el proceso contemplativo debería venir favorecida por la propia obra artística en su disposición material. Esto desemboca a su vez en una constricción de la propia actitud estética, así como de la propia creatividad de los artistas. Por otro lado, ni las pruebas ofrecidas por Schapiro son suficientemente potentes como para sostener una tesis de tal envergadura –que un capitel no encaje en un programa iconográfico estándar no implica que no esté ligado a alguna dimensión de la vida religiosa–, y tampoco son cuantitativamente determinantes. Y más allá de los problemas de orden conceptual, terminológico y argumentativo, hay también una minusvaloración del papel que juega la teoría filosófica y teológica en el desarrollo del concepto. En suma, la estrategia elegida no sólo no hace justicia a la complejidad del arte románico en su conjunto –lo que constituye, paradójicamente, uno de los propósitos de su artículo–, sino que termina disipando buena parte de su valor en beneficio de una concepción del arte muy dependiente de esquemas conceptuales modernos –y, por tanto, inapropiados para describir la cultura medieval–.

Los autores que hemos analizado contemplan, cada uno desde su posición singularísima, una perspectiva que permite sancionar sin problemas la existencia de una actitud estética medieval más compleja y profunda y que permite comprender mejor el papel de las artes, al rehuir clasificaciones temáticas y mantenerse en el ámbito de las formas sensibles, naturales o artificiales. En el caso de Juan Escoto Eriúgena, por ejemplo, la actitud se limita a la necesidad de contemplar los objetos sensibles sin intereses asociados a su posesión, en un acto liberador de la forma externa y que sitúa la importancia estética del encuentro en la contemplación del objeto por sí mismo. Al no existir constricción alguna a intereses distintos de la posesión, podemos confirmar que la versión de la actitud estética trabajada por Escoto es la tercera señalada por Kreitman, aunque inevitablemente es sólo un proceso del camino que se liga a otras alturas donde el encuentro estético cede el paso al evento noético y, en ocasiones, al acontecimiento místico.

¹⁰³ Recuérdense, a este respecto, los ejemplos propuestos por Kant como “bellezas libres” (*pulchritudo vaga*), determinados por su carencia de concepto al cual referirse, y la relación entre éstos y el juicio estético puro, construido, precisamente, sobre el desinterés. Puede consultarse mi estudio sobre el particular en Adrián PRADIER, “Arte y autorreferencialidad: genealogía kantiana del concepto”, en Ricardo PIÑERO MORAL & Raquel CASCALES TORNEL, *op. cit.*, pp. 173-184.

El caso de San Bernardo es, quizás, el más interesante: reconoce la posibilidad de dejarse embelesar por las bondades de la belleza sensible, pero ve más riesgos de perdición que oportunidades de elevación. Se aprecia aquí la influencia de San Agustín, de enorme influencia sobre la Orden del Císter, pues también pensaba que “los ojos aman las formas bellas y variadas, los colores nítidos y amenos”, pero al mismo tiempo se reconvenía para “que estas cosas no se apoderen de mi alma”¹⁰⁴. Esta perspectiva, no obstante, libra a la belleza sensible y los placeres derivados de la misma de constituir por sí mismos un problema, al situarse la raíz de la caída o la tentación no tanto en las cualidades estéticas de los objetos, como en las propias debilidades del sujeto, del que se solicita así una prudente clausura de su alma al exterior. Pero el precio de esa decisión es muy alto. Tiene forma de nostalgia. A este respecto escribió Umberto Eco que “no hay nadie que no advierta” en el texto de la *Apología*, “aunque sea en la ira de la repulsa y en el insulto final, un sentimiento vivo de las cosas rechazadas, y un matiz de añoranza”¹⁰⁵. Curiosamente, es en las descripciones de San Bernardo donde hallamos más cuidado en la elección de las palabras, más atención a las propias formas sensibles, más detenimiento en el recuerdo de las mismas.

Por último, Hugo de San Víctor caracterizó con más definición la actitud estética como la atención prestada a la forma exterior de los objetos. Logró además ampliar el vocabulario genuinamente estético al dotar a la *species* de criterios exclusivamente sensibles para su evaluación, lo que permite apuntar hacia una versión *moderada* según la división de Kreitman. Ahora bien, mientras que en Juan Escoto Eriúgena el sabio era propiamente quien lograba dirigirse al objeto sin interés de posesión o intervención alguno, en el caso de Hugo tanto el sabio como el insensato son capaces de adoptar esa actitud estética en sentido *moderado*, es decir, de atender a la “forma exterior” de los objetos con independencia de otros intereses, potenciando el aspecto de la misma y sus efectos sobre el sujeto, pero sólo el primero es capaz de superarla en beneficio siempre de una experiencia más elevada.

En suma, creemos que hay pruebas que avalan la presencia de teorizaciones muy complejas e ideas muy sofisticadas que de algún modo anticipan el concepto moderno de actitud estética. Esas pruebas las hallamos tanto en el ámbito de la filosofía medieval, donde hay bases teóricas de mucha envergadura, como en el sentir del que dieron buena cuenta aquellos cronistas, historiadores, hagiógrafos, coleccionistas y viajeros de los que da buena cuenta Meyer Schapiro. Pero toda estrategia que aisle el concepto de su vínculo con lo religioso en un contexto tan amplio, activo y arraigado

¹⁰⁴ San Agustín DE HIPONA, *Confessionum libri tredecim* X, 34, 51 (PL 32, 800).

¹⁰⁵ U. Eco, *op. cit.*, p. 16.

de creencia sobrenatural no tiene sentido y pauperiza la calidad, profundidad y sutileza de la vida estética medieval, así como del pensamiento que le es propio.

Adrián Pradier Sebastián
Departamento de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid
Plaza del Campus s/n
47011 Valladolid
adrian.pradier@uva.es