

La estética de la luz en Pseudo-Dionisio Areopagita

Presentado por
Pedro Julián Leguízamo López

Trabajo de Grado presentado para optar al título de Magíster en Filosofía

Director
Alfonso Flórez

Pontificia Universidad Javeriana
Faculta de Filosofía
Maestría en Filosofía
Bogotá, enero de 2014

Tabla de contenido

	Página
<u>Introducción</u>	3
<u>1. Plotino</u>	5
<u>1.1. Plotino y Carterio</u>	5
<u>1.2. El filósofo explica al orden del mundo a Carterio</u>	6
<u>1.3. El filósofo explica al artista inoportuno su función</u>	11
<u>1.4. Plotino explica que es la belleza</u>	21
<u>1.5. “Los felices dioses”</u>	28
<u>1.6. Carterio medita sobre las artes plásticas</u>	34
<u>2. La estética medieval</u>	41
<u>3. Dionisio Areopagita</u>	53
<u>3.1. Dionisio Areopagita, su vida, su obra</u>	53
<u>3.2. Su filosofía</u>	62
<u>3.3. La estética de la luz en Dionisio Areopagita</u>	67
<u>3.4. La estética de la luz, análisis, sus relaciones, sus consecuencias</u>	79
<u>Conclusiones</u>	96
<u>Referencias</u>	100
<u>Bibliografía consultada</u>	102

Introducción

Tomando prestada de la pintura la palabra *figura*, dicha figura, la de Dionisio-Areopagita es harto complicada, misteriosa se podría decir, y no solamente me refiero a la oscuridad de su vida, de la cual se ha dicho mucho, pero de la cual poco se sabe con certeza, me refiero a su filosofía y de la mano de ella a su mismo estilo, un estilo rebosante, profuso en neologismos (algo entendible pues se estaba creando un nuevo mundo, la Edad Media, una nueva forma de ver) y en periodos largos, pero que en sí lleva un germen que floreció durante milenios.

En lo tocante a su filosofía, este trabajo se propone estudiar particularmente su estética, una estética que como los demás estudios sobre la belleza no se encuentran en un solo tratado sino dispersos en el *corpus dionysiacum*, pero que, no obstante esto, no es menos importante que otros temas. El escrito comienza con un estudio acerca de la estética en Plotino, estudio tal vez un poco largo, es cierto, motivado no solamente por el placer y el interés que siempre suscitan las obras plotinianas, tengo que admitirlo, pero si se me perdona la extensión de esta introducción al culmen de la estética helénica y base de estéticas posteriores, es debido a que me parece que si se va a hablar de la estética de la luz en un Dionisio, un Robert Grosseteste, un San Alberto Magno o un Santo Tomás de Aquino, la presencia de Plotino no se puede soslayar. Por eso se analiza su obra y su influencia en el arte de su época.

El segundo capítulo funciona como una introducción al tercer capítulo, ya que aquí se expondrá una vista panorámica acerca de la estética medieval, sus teorías principales, sus temáticas, sus orígenes, su léxico particular, que servirá como marco del último y tercer capítulo en el cual se abordará a Pseudo-Dionisio Areopagita.

En el tercer capítulo, el capítulo de Dionisio, primero se echará un vistazo a lo poco que se sabe sobre Dionisio y a su obra en general. En el segundo subcapítulo se expondrá la filosofía en general del Areopagita en la cual se halla injerta su estética. Seguidamente se entrará de lleno en la estética dionisiana rastreando en el *corpus* aquellos pasajes en los cuales nuestro autor trata de la belleza, para acto seguido en el subcapítulo 3.4 analizar su estética, encontrar sus relaciones, sus orígenes y las consecuencias que tuvo en el Medioevo, es decir en el arte medieval, pero su influencia no necesariamente termina ahí, pues el arte sacro tuvo su apogeo en el Renacimiento y atravesando el manierismo llegó hasta el Barroco. Por su misma amplitud temporal y espacial, el estudio abarca varios siglos y está situado en lo que fue la cristiandad occidental y oriental; a veces el estudio parecerá un poco disperso; otras veces parecerá repetitivo, Dionisio lo es en grado sumo, pero no quería dejar por fuera datos que me parecían interesantes o apropiados al tema (no podemos dejar de lado el placer que nos brinda el conocimiento por el conocimiento) y quería ser lo más fiel a Dionisio en la medida de mis posibilidades.

1. Plotino

1.1. Plotino y Carterio

Cuenta Porfirio, uno de los dos discípulos favoritos de Plotino, junto con Amelio, en su *Vida de Plotino*, cómo este último solicitó a su maestro el permiso para que su amigo el pintor Carterio realizara su retrato, ante tal propuesta el filósofo replicó indignado: “¿Es que no basta con sobrellevar la imagen con que la naturaleza nos tiene envueltos, sino que pretendes que encima yo mismo acceda a legar una más duradera imagen de una imagen, como si fuera una obra digna de contemplación?” (Plotino, 1983, p.129). Ante lo cual el renuente discípulo ignorando el deseo de su amado maestro, presumiblemente poniendo en una balanza la obediencia debida y el afán de inmortalizar en una pintura a un hombre que consideraba y, el tiempo le dio la razón, digno de ser recordado por las generaciones venideras; decidió realizar el retrato a hurtadillas. Para llevar a buen término esta tarea hizo que Carterio asistiera a las clases del maestro para que fuera formando en su mente la imagen de Plotino y así poder pintar la pintura encomendada a él.

No sabemos cuáles serían los temas tratados por Plotino mientras el encubierto artista devoraba con la vista hasta los mínimos detalles de su despreciable y perecedera figura, tal como la definía el mismo filósofo, pero sí podemos dejar vagar nuestra imaginación y pretender que el tema tratado era el de la función de las artes...y ya desbocada nuestra imaginación podemos pretender que eligió dicho tema porque la penetrante mirada de nuestro filósofo descubrió en los últimos puestos del salón al inoportuno artista.

1.2. El filósofo explica el orden del mundo a Carterio

Bruyne (1963) sintetiza así la concepción de mundo de Plotino. Hay dos mundos, uno inteligible y otro sensible, el sensible es una imitación material, claroscuro e imperfecta del orden espiritual y luminoso de las formas que son originales en el entendimiento divino. El alma del mundo lo abarca todo, y a su vez participa del conocimiento, dicho reflexionar sobre sí mismo hace que sea consciente de todos los ideales eternos que están contenidos en ella. Los seres particulares son pues, una parte del todo, y la belleza de cada uno, una reverberación de la idea única en la multiplicación de la materia. La tierra, como un todo, está animada, existe una fuerza vital que penetra en todas partes y da vida a las plantas. Mientras sigan unidas a la tierra, viven y son bellas, pero si son arrancadas su destino es la muerte. En las distintas clases de plantas hay distintas formas de fuerza vital medidas por el entendimiento, es decir en cada planta hay un *logos* que la hace ser lo que es, un principio que es vital que crea la forma, tal y como lo hace el artista cuando crea. En general y en toda la naturaleza hay un *logos*, que se podría calificar como el prototipo en el cual la belleza exterior se basa. Pero es en el espíritu donde se encuentra un prototipo que ciertamente es más bello que la misma alma, comunicándose de forma directa con el entendimiento, el cual es fuente también del *logos* de la naturaleza sensible.

Para poder mejor explicar el orden de lo creado, Plotino (1983) nos invita a que mediante un ejercicio mental nos representemos el universo sensible, y según vaya apareciendo una de sus partes, procedamos a imaginarnos aquello que la compone, por ejemplo, si nos imaginamos la esfera celeste exterior, irán dibujándose en nuestra mente el sol junto a los demás astros; pero no paremos ahí, imaginemos la tierra, los vastos océanos y los animales que en ellos nadan, pacen o se arrastran. Ahora bien, mentalmente imaginemos una esfera luminosa que abarca en su interior todos los seres, estén en movimiento o no, ahora y reteniendo esta imagen, suprimamos la masa,

tenemos que hacer el esfuerzo de suprimir la materia, todo aquello que nos dé idea de lugar, pero cuidado, no se debe sustituir una esfera por otra de menor volumen, sino que tenemos que invitar al dios hacedor de la esfera que descienda, y nuestro filósofo cierto de lo que dice, afirma que él vendrá, y traerá en sí, su propio universo, y con él todos los dioses, siendo uno y todos. Cada uno de ellos es un todo consociados en unidad, a pesar de que son distintos debido a sus potencias, son uno en virtud de aquella única, múltiple potencia. “Están todos juntos, pero a la vez cada uno está aparte en posición inextensa, dado que carece de toda forma sensible (si no, uno estaría en un sitio y otro en otro, y no sería cada uno todo en sí mismo) y no tiene partes distintas ni respecto a otros ni respecto a sí mismo, ni es cada uno a modo de potencia fragmentada igual a la suma de sus partes mensuradas. Por el contrario es una potencia total, infinita en alcance y poder. Y es tan grande aquél dios que aun sus partes son infinitas” (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 154).

En la naturaleza existe una razón de belleza de la cual toma como modelo el cuerpo, sin embargo es aun más bella que la existente en la naturaleza la del alma, de la que de hecho proviene la de la naturaleza. La belleza existente en un alma virtuosa, es nítida porque al iluminar dicha alma con una luz superior, que es Belleza primaria, hace que se dé cuenta al depositarse en aquella alma virtuosa, cómo es la razón que existe antes de ella, dicha razón primaria no está en otro, sino en sí misma. “Y por eso tampoco es razón propiamente, sino autora de la razón primaria, que es la belleza inmanente en una materia psíquica. Esa otra en cambio, es inteligencia, la Inteligencia incesante, y no inteligencia intermitente, puesto que no es adventicia a sí misma” (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 144).

Para Bruyne (1967), Plotino toma la concepción estética del mundo del estoicismo y de Posidonio, no es de extrañar que hable entonces de simpatía y simetría entre los elementos, de la unidad unificadora del cosmos y del *logos*, creador de todo organismo. Compara también el

mundo con la danza y la sinfonía, pero la visión de nuestro filósofo tiene un punto fundamental en el cual se diferencia de los estoicos, para estos, el mundo cuya belleza percibimos es el único que existe, mientras que para Plotino existen dos, el visible y el espiritual, el cual es el modelo del mundo que percibimos, dicho de otra manera, el mundo sensible es un reflejo del mundo ideal, concebido por el entendimiento.

Pero hay que aclarar que Plotino (1983) no rechaza de plano la visión de lo estético en el mundo material, entrando en polémica con los gnósticos a los que acusaba de despreciar a los dioses al despreciar totalmente el mundo sensible, ya que para ellos, en palabras de Plotino, ninguna de las cosas de acá es noble. En efecto no es correcto despreciar el mundo, los dioses y las cosas bellas que hay en él, de hecho los malvados antes de serlo, despreciaron a los dioses también. El honor que tributan a los dioses inteligibles carece de simpatía, ya que si alguien se encariña con un determinado ser, se encariñará con aquello a lo que este emparentado su ser querido, se ama a los hijos del padre, objeto de nuestro amor. El mundo de acá no está desconectado del mundo de allá, nuestro amor de acá es susceptible de ascender al de allá. La existencia misma del cosmos demuestra esta profunda unión, solo el ciego y aquel desprovisto de sentido e inteligencia no puede mirar al mundo inteligible, pues cierra sus ojos al sensible. Ya que, puede preguntarse, ¿existe un músico que conociendo la armonía de lo inteligible, no se impresione al escucharla en los sonidos sensibles? ¿Hay algún geómetra que no encuentre placer al mirar lo coordinado, simétrico y ordenado? Los que contemplan con sus ojos las obras de arte, reconocen en el cuadro sensible el modelo situado en la inteligencia, sintiéndose turbados en un principio para alcanzar finalmente el original. El que contempla un bello rostro, alcanza el mundo inteligible. ¿Existe alguien con una mente tan perezosa y tan reacio, que al contemplar las bellezas sensibles en el mar y en el cielo, en la tierra y en los bosques, en los humanos y en sus obras, que al ver un

conjunto, tan bien proporcionado y perfectamente ordenado, no pueda inferir, de la calidad de los efectos, la calidad de las causas? Si es así, es que no se dio cuenta de las cosas de acá ni vio las cosas de allá.

El mundo entonces debe entenderse como un todo, es ilógico culpar a las partes, que pueden ser vituperadas si se las considera aisladas, entonces se las puede considerar feas o malas, pero lo cierto es que siempre deben verse como un todo y probar si son armónicas entre sí, porque no es el mundo el que se objeta si se examina una sola parte de él, es como si juzgáramos a un hombre tomando en cuenta un cabello, un dedo o una de sus partes más viles sin tener esa hermosa visión de conjunto que ofrece el hombre, o si tomáramos a Tersites como epitome del género sin tener en cuenta el resto de la humanidad. Las cosas que pueden ser reputadas como malas, por ejemplo, las enfermedades, si se ven en una gran perspectiva no lo son, para la razón universal es útil la regeneración del género humano o, por ejemplo, el vicio es algo útil en el conjunto del universo, hace que permanezcamos vigilantes, despierta nuestra inteligencia para huir de él y buscar la virtud (Plotino, 1983).

Para ilustrar el orden del universo, Plotino lo compara con un coro, tal y como lo hizo ya Filón de Alejandría, en comunión con las ideas estoicas. Debe haber una determinada disposición de las partes entre sí, de tal modo que en cada actitud de la revolución del universo hay un posicionamiento acorde con él, pues en una danza interpretada por múltiples bailarines hay una sincronía de cada movimiento con otros cambios que están fuera de él, por ejemplo el sonido de las flautas o el canto de las voces. La voluntad del que danza está sujeta a la sincronía necesaria, un hombre experto podría anticipar cada movimiento al saber a qué esquema corresponde la elevación de un miembro o la inflexión de otro (Bruyne, 1963).

La metáfora de Plotino no se limita a la danza cuando quiere mostrar la configuración del universo, también lo compara con un instrumento musical, veamos:

El universo es por consiguiente, semejante a una lira, a una flauta de Pan, a un órgano. Cada cuerda se encuentra en su propio estilo según la índole del sonido que haya de emitir. En el universo reina lo conveniente y lo bello... cuando cada ser ocupa su debido lugar. Si alguno deja oír una nota falsa, su lugar ha de ser las tinieblas del tártaro: allí es “conveniente” cantar desafinadamente... También en el órgano toda “alma” produce el sonido correspondiente a su situación, en proporción con la posición de los demás. Lo que sea opuesto a (las exigencias de) la esencia de algún ser particular, en el universo va de acuerdo con el conjunto. Menos bello en sí mismo, el sonido detonante no disminuye la belleza del universo. (Bruyne, 1964, Vol. 1, p. 417)

1.3. El filósofo explica al artista inoportuno su función

Sabemos de Plotino que no gustaba hablar de sí mismo y, a pesar de eso, sabemos que dejó escapar a Porfirio esta confesión: súbitamente a la edad de 26 años sintió una gran atracción hacia la filosofía, aunque fiel a su temperamento hasta allí llegaron sus confidencias, y se guardó para sí las razones que lo motivaron a ella. De cualquier manera, buscó sabiduría en los maestros de Alejandría, y no podemos imaginarnos mejor lugar para dicha empresa, pero ninguno lo complació hasta que quedó cautivado por el filósofo Amonio, al que lo había llevado un amigo suyo, tanto es así que se quedó con él durante 11 años aprendiendo las enseñanzas de Platón, dadas por un ortodoxo en la materia, o al menos así lo suponen los comentaristas, y a partir de ahí, y ya en Roma, esta vez como maestro, desarrollaría las clases de Amonio, pero de una manera propia. Plotino durante toda su vida impartiría clases sobre Platón, pero, y probablemente él mismo no se daba cuenta de ello, logró un grado de originalidad nada despreciable; en efecto, medir exactamente en las *Enéadas* qué tanto hay de Platón o qué tanto de Plotino no es labor para ser llevada aquí, pero en lo que nos compete, sí hay una nueva concepción de la función artística en relación con la tradición. En efecto, en el clasicismo griego las artes tenían una función meramente representativa, el concepto del mimetismo, central en la concepción de las artes, varió con la doctrina de Plotino:

Más si alguien menosprecia las artes por que crean imitando la naturaleza, hay que responder en primer lugar que también las naturalezas imitan otros modelos. En segundo lugar, es de saber que las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la naturaleza, y además, que muchos elementos se los inventan por su cuenta y los añaden donde hay alguna deficiencia como poseedoras que son de la belleza. En efecto, el mismo Fidias la poseía,

pues no esculpió la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible, sino concibiéndolo tal cual Zeus sería si quisiera aparecernos visiblemente. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 141)

Es decir, para Plotino la figura de la estatua no es tomada de la naturaleza sino, más bien, de la idea que tiene el artista en su mente. Es decir, el arte nace de la idea del artista, visión que difiere de la platónica, pues en ésta las ideas son inamovibles y eternas, mientras que para Plotino la idea era viva en la mente del artista, aunque, eso sí, originada de una trascendente y, por lo tanto, más pura y, por supuesto, más bella. El artista puede llamarse creador en contravención a lo que se creía hasta entonces porque crea en función de la forma que hay en su mente, pero, otra vez hay que hacer la salvedad de que esta forma proviene de un modelo trascendente; aquí se nos presenta entonces una dicotomía.

Para ilustrar el concepto, el filósofo recurre a un ejemplo: nos muestra dos masas de piedra, una informe y otra ya modelada por el arte en una estatua de un dios o de una musa. Esta piedra transformada por el arte en belleza no lo será por ser piedra, pues en dicho caso sería igual de bella a la otra piedra informe sino debido a la forma que le infundió el arte. Debido a esto la materia no poseía a la forma, sino que ésta ya estaba en la mente del artista antes de que adviniera a la piedra, lo que ocurre no debido a que éste tiene ojos y manos, sino porque es partícipe del arte. Por consiguiente en el arte la belleza es muy superior (Plotino, 1983). Podemos encontrar entonces una serie de niveles en el que la belleza se va degradando desde la belleza que se encuentra en el Arte, hasta la que pasa a la idea que posee el artista en su mente, para terminar en la materia de la roca. Jesús Igal en su comentario a Plotino así lo explica:

Plotino establece un triple nivel o comunicación de la belleza: en primer lugar la belleza propia del arte mismo, que es «muy superior»; después la que está «en la mente» del artista, «infundida por el arte», «inferior a aquella»; finalmente la que reside en la obra realizada, que es una

comunicación de la belleza hacia el artista «en la medida en que la piedra cede a su arte». En cada paso de este proceso la belleza se va debilitando «porque cuanto más se adentra en la materia, tanto más se destruiría». (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 140)

Huelga decir cómo este proceso está enmarcado en la doctrina central de Plotino, la de la procesión, de la huida y subida del alma, la cual huye del mundo de acá y retorna como Ulises a la verdadera patria:

Zarparemos como cuenta el poeta (con enigmática expresión, creo yo) que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza sensible con que se unía. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que partimos, y nuestro padre está allá. (Plotino, 1983, Vol. 1, p. 291)

La subida es escalonada, de lo sensible se llega a lo inteligible y de allí a la cima de lo inteligible, que corresponde al Bien, pero esta subida no equivale a salir de sí mismo, ya que las tres Hipóstasis divinas (en orden ascendente el Alma, la Inteligencia, y el Bien) que es necesario remontar, a la par que forman parte de la estructura de la realidad trascendente, se encuentran de forma latente en el alma humana. Por eso H.C. Puech, citado por Jesús Igal en la introducción a las *Eneadas*, define el sistema plotiniano como una mística de la inmanencia encuadrada en una metafísica de la trascendencia (Plotino, 1983)

Sin embargo, esta innovación estética del sistema plotiniano no es completa, pues si bien de manera revolucionaria le concede en cierta manera el estatus de creador al artista y le confiere una individualidad al resaltar aquello que hay distintivo en cada obra realizada, aún persiste en la idea clásica de la superioridad de la naturaleza sobre el arte, pues si bien la naturaleza es bella, porque en ella transluce también la idea, posee más fuerzas creativas y espirituales que el arte. En efecto, la naturaleza mediante su arte crea según el modelo de las ideas que el alma del mundo

posee en la forma de representaciones creadoras. Lo engendrado se da mediante un *logos* inmanente en la materia originado de esa idea trascendente y que permanece fuera de ella. Y he aquí también otra diferencia entre el arte de la naturaleza y el arte humano, pues este último necesita un esfuerzo particular, ya que tan solo un artista consumado podrá asemejarse a la naturaleza y crear sin mayor reflexión. Es decir, cuando el artista se encuentra lleno de dudas, en su incertidumbre recurrirá a la razón, debido a la debilidad de sus potencias; sin embargo, si su obra no le presenta ningún tipo de dificultad, su intuición, aquella que comprende el ideal, realizara la obra. Y así como las almas aspiran al Uno, ya que todo procede de Él y vuelve a Él, los seres naturales tienen ese impulso de igual manera que los objetos del arte, y éste produce con el fin de llegar a la unidad, es decir a la unidad del ideal, de modo que su punto de llegada no es otro que el de la belleza (Plotino 1983).

Y en esto estriba el mayor o menor grado de unidad. Porque cada cosa aspira a no ser simplemente, sino a ser poseyendo el bien. Y por eso aun las cosas que no son unas se afanan, como pueden, por hacerse unas: las cosas naturales, juntándose en un mismo ser en virtud de su naturaleza, deseando aunarse. No se afanan cada una por separarse unas de otras y consigo mismas. Y todas las almas aspiran también a aunarse siguiendo su propia esencia. Y así, tienen al Uno a ambos lados; es su principio y fin, puesto que el alma parte del Uno y aspira al Uno. Lo mismo pasa con el Bien, porque ninguna cosa vino a existir entre los seres ni, venida a la existencia, se daría por satisfecha sin aspirar al Bien. Esto por lo que toca a los seres naturales. Por lo que toca a los artificiales, cada arte se dirige ella misma a sus productos respectivos al Bien en cuanto puede y como aquéllos pueden. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 256)

Cuando el hombre nace, por supuesto se vale de la sensación antes que de la inteligencia, pues son las cosas sensibles aquellas en las que primero se fija, algunos de los hombres moran toda su vida en lo sensible, que para ellos es el principio y el fin. Todo lo que hay de doloroso y todo lo

que hay de placentero se corresponde con todo lo que hay de bueno y todo lo que hay de malo respectivamente, caminan por la vida corriendo tras de lo que les da placer y huyendo del dolor. Pero hay entre ellos algunos que apelan a la razón, pero tal y como las aves pesadas, a pesar de que tienen alas por naturaleza, no pueden volar a lo alto. Hay otros que pueden alzarse un poco y mirando la parte superior de su alma, se elevan, pero al no poder divisar la altura, el techo del cielo, caen con la virtud por lema y la aplican en las acciones de aquí abajo, sobre el cual intentaron elevarse. Pero hay un tercer tipo de hombre, hombres divinos que con su superior capacidad de visión lograron penetrar las nubes y pudieron ver el esplendor de arriba y hacia allá se dirigieron, holgándose allá, pues es verdadera y les es familiar, y desprecian las cosas de acá (Plotino, 1983).

En lo tocante al arte se puede discutir, que, si siendo una razón, se puede contar entre las cualidades de acá, ya que si bien es cierto las razones son en la materia, la materia de ellas es el alma, están aquí y en el allá. Plotino prosigue: si están asociadas a la materia, de cierta manera, están acá, como la citarística, que tiene que ver con las cuerdas y la voz, que es sensible, tal y como la belleza de un cuerpo en su origen es incorpóral y sin embargo al ser sensible esta unida al cuerpo. Acto seguido, nos dice que hay dos clases de geometría y aritmética, la que se ocupa de las cosas de acá hay que incluirla en la cualidad del acá, y la que es una ocupación del alma con miras a lo inteligible hay que situarla en lo inteligible, la misma distinción hace Platón al hablar de dos clases de música y dos clases de astronomía. Por eso las artes cuya ocupación es el cuerpo y que para valerse usan instrumentos sensibles, no obstante sean disposiciones del alma, se inclinan hacia abajo, hay que incluirlas entre las cualidades del acá. Que es donde se pueden ubicar también las virtudes prácticas, aquellas que obran para que exista un buen

comportamiento cívico, no aquellas que separan el alma del cuerpo y que buscan elevarlo a lo trascendental (Plotino, 1983).

Sí bien es cierto, que el artista al crear usa sus sentidos y crea mediante el uso de instrumentos materiales usados sobre objetos, el se encuentra guiado por la representación que habita su mente. Para Plotino el mundo de lo sensible es lo que es debido a que de fuera le llega la forma, aquello que en verdad es, algo con más realidad que lo que se presenta a nuestros ojos, una simple sombra un reflejo de una realidad más perfecta.

Las cosas sensibles son, pues, por participación lo que se dicen ser, en virtud de que la naturaleza subyacente a ellas recibe de fuera una forma como la que recibe el bronce de la estatuaria y la madera de la arquitectura: el arte se traslada al bronce o a la madera a través de la imagen, pero el arte misma se queda fuera de la materia en identidad consigo misma y en posesión de la verdadera estatua y de la verdadera cama. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 172)

La misma premisa se aplica a los cuerpos y al universo, prosigue en su explicación, en un sistema de semejanzas en que unas son mudables y las otras inmutables, estas subsisten en sí mismas, no se encuentran en un determinado lugar ya que subsisten de manera intelectual y suficiente en sí mismos.

La clasificación de las artes basa sus premisas también en la dicotomía de lo sensible y lo inteligible, en un primer momento en la Enéada IV 4, 31, considera todas las pasiones y acciones que ocurren en el universo considerando unas artificiales y otras naturales, dividiéndolas en tres; primero, aquellas que van del conjunto a las partes, de las partes al todo o de las partes a las partes, segundo, las que comienzan por el arte y terminan en objetos artificiales y tercero aquellas que toman las potencias que se hallan en la naturaleza y producen acciones y pasiones naturales.

En lo referente al arte hay unas que tienen su origen en la mente del artista y concluyen en un objeto particular, tal y como sucede con el arquitecto que construye una casa; otras se basan en ciertas fuerzas de la naturaleza para producir una obra natural tal es el caso de la agricultura y la medicina y por último aquellas artes psicagógicas que influyen al hombre en una manera positiva o negativa tales como la música y la retórica. Posteriormente en la *Enéada* V 5, 9, menciona las artes imitativas, la pintura, la escultura, la danza y la pantomima como tales, ya que tienen un modelo sensible y transforman formas, movimientos y simetrías, que no podrían ser referidas al mundo inteligible, a menos que encuentren su origen en la mente humana, es decir al observar la simetría sensible podemos elevarnos por encima de lo materia, lo terreno y contemplar la verdadera simetría de lo inteligible. De igual manera aquella música que versa sobre la armonía y el ritmo, de una manera intelectual se coloca en el mismo nivel que el arte que estudia el Número inteligible, pues es una música sensible que analógicamente llega a la música espiritual. Aquí Plotino se apega a la tradición que señala a la vista y al oído como sentidos superiores y por extensión, a la música, a la retórica y a la pintura como las artes principales.

La belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras; más también se da en la música, y aun en toda clase de música, pues también hay melodías y ritmos bellos. (Plotino, 1983, Vol. 1, p. 275)

En efecto, en la categorización de los sentidos se señala tanto la visión como la audición como los sentidos superiores mientras el tacto, el gusto y el olfato eran calificados como inferiores. Esta clasificación se basaba en el conocimiento que se podía recibir o que se podía expresar a través de ellos, era una sistematización pues, ética, basada en el provecho que se podría llegar a recibir, en que tanto se podría mejorar a la persona, en suma, en la capacidad psicagógica posible. Platón es consciente de cómo la música trastorna el ánimo del que la escucha, pero este trastornar

significa cambiar, modificar la conducta, por ello condena aquellos ritmos frigios tan sensuales y enervadores de la sangre. Casi podemos imaginar el éxtasis provocado por los cuerpos sinuosos de bailarinas rebosantes de juventud y lascivia abandonarse al ritmo enloquecedor de las flautas, mientras sus cimbreantes miembros turban el juicio de los varones anonadados. No en vano la flauta, la siringa (nombre de una náyade que perseguida por el infatigable furor rojo del dios Pan y temiendo ser violada, suplicó al dios ser salvada, el cual en compasión transformola en una caña, de la cual el burlado cabrío hízose una zampoña, flauta de nueve tubos, que siempre guarda cerca de sí), decimos que esta siringa orgullo de Pan, única manera que le queda para besar a la esquiva virgen, es menospreciada por el filósofo. Recordemos que en los banquetes las únicas mujeres que son admitidas aparte de las sirvientas son las tocadoras del aulos (mujeres de fama equívoca las cuales según transcurría la celebración usualmente se plegaban a los deseos carnales de los comensales, metaformoseándose ovidianamente en algo así como seres mitad hetairas de Dionisio y mitad músicas de Pan), cuya misión es relajar los sentidos, imbuir a los bebedores en ese lánguido sopor donde la mente, la razón se relaja y solamente el cuerpo, Pan, el macho cabrío, es el dios supremo. Pero ante la suprema materia, al cuerpo en todo su rigor a ¿Quién tenemos en contraposición? Al Sol, a Apolo, a la suprema luz.

Y, ¿Qué instrumento podemos ver en la diestra del dios de las artes? Por supuesto la cítara, en esta jerarquía de sentidos, de ritmos, de instrumentos, es la lira la que lleva la soberanía, los sobrios ritmos Dorios apaciguan los naturales impulsos de la juventud. De echo, la rivalidad entre la noble lira y la procaz flauta se dio en forma de duelo, recordemos que según la leyenda, el sátiro Marsias poseído de *hibrys* desafió al dios Apolo a un concurso musical, el ganador podría hacer con el perdedor lo que quisiera. Huelga decir que el desgraciado sátiro perdió contra la maestría de Apolo, el cual, para dar un escarmiento y para advertir a futuros trasgresores (tal

parece que la advertencia cayó en oídos sordos, basta mirar la profusión de historias con el mismo tópico, acerca de la locura que implica desafiar un dios), despellejo a Marsias y colgó su piel en un árbol, del cual saldría el río del mismo nombre. El conflicto de lo apolíneo y dionisiaco es una vez más puesto en evidencia.

Ya que hemos hablado de la división existente en las artes consideradas superiores, jerarquización que se extiende a la concepción de los sentidos, podemos hablar de los sentidos y artes inferiores, aquellas relacionadas con el olfato, el gusto y el tacto. En efecto, estos sentidos solamente sirven para complacer el cuerpo, no tienen una función provechosa para el alma, se circunscriben al ámbito del placer físico, tienen cerradas las puertas al placer espiritual, al contrario de aquellos que pueden ascender de lo inferior a lo superior mediante el correcto uso de la vista y el oído. Por ende, el arte de cocinar es denostado, ya que su único fin es halagar la materia, su objetivo es solamente complacer el paladar del glotón ayudándolo a extraviarse en el sinsentido de la pura carne, lo orgiástico, donde el horizonte se limita a los manjares, al embrutecedor vino y las artes amatorias.

Artes amatorias que por supuesto están ligadas al sentido del tacto, la piel que desde un punto de vista ético solo se ofrece para el placer sexual, placer efímero, que carece de provecho para el alma humana y que antes, cual grillete la encadena a la tierra, será censurada y ocupará el sótano del cuerpo. Podemos colegir entonces, y pongamos entonces un ejemplo clásico, el cuerpo de la mujer como objeto relacionado con el encuentro del hombre y la mujer, según esta metáfora existen tres momentos: uno, en que los cuerpos se funden, como los amantes, otro en que se complementan como los casados y se repelen, y por último casi se odian como los amantes enfermizamente celosos. En un principio el amante mediante la vista observa el objeto de su deseo, la mujer, cuya belleza es un reflejo de una belleza superior, y como todas las almas desean

reunirse con el supremo bien, nuestro amante se ve impulsado hacia ese reflejo de la belleza ideal, unión que implicaría ayuntamiento con la amada, posesión, que es el fin del deseo. Podríamos decir, que en este momento de entrega se da rienda suelta a la carne, a la piel, ¿el culmen correspondería al sentido del tacto? ¿La piel impondría su cetro sobre la vista? No hay tal, si adelantándonos unos siglos, aunque más bien, diríamos que mil años, en el contexto de la literatura provenzal, y según las rígidas leyes del amor cortes, el amor, como una flecha encendida, penetra por los ojos del amante hasta abrasar el corazón, el cual solo puede ser apagado por la álgida pero ardiente piel de la pronto, no ya tan doncella, Plotino habla de otra manera. Es cierto existe un termino medio, en el cual los amantes, sin caer en la pasión desmedida, mesuradamente se gozan en las mieles del amor. Pero decía, que nuestro filósofo estaría en comunión, no con lo que se haría dentro de mil años, sino lo que se haría en novecientos años, el amor místico, amor que se desprende de las ataduras del cuerpo y va más allá, o debería decir más arriba. No el amor culpable y licencioso de Sir Lancelot y Guinevere sino la pureza, el desprecio del cuerpo y la completa entrega a la divinidad de Sir Perceval y Sir Galahad. Podríamos decir entonces que hay una contradicción al admirar el cuerpo para a la postre alejarse de él.

1.4. Plotino explica qué es la belleza

¿Cuál es, pues, la causa de que aun los cuerpos aparezcan bellos y de que el oído asienta a los sonidos conviniendo en que son bellos? Y cuantas cosas dependen directamente del alma, ¿en virtud de qué son todas bellas? ¿Y todas las cosas bellas lo son en virtud de una sola y misma belleza o es distinta la belleza que hay en un cuerpo de la que hay en otra cosa?

Plotino

¿Qué es esa belleza de la cual habla Plotino? Evidentemente no habla de pura materia sino de forma. No como medida, ni como simetría o limitación, ni siquiera como grandeza, como dice Aristóteles en su caracterización de lo bello como simetría y extensión.

Ademas, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta por partes, no solo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fabulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente. (Aristóteles, 1974, p. 153)

La belleza es ideal, es espiritual, o para ser más exactos pertenece al entendimiento, trasciende lo sensible, pues es algo inmaterial, interior, y no está limitada a lo visible y audible, sino que se encuentra en las acciones y en la vida interna.

Bruyne (1963) nos dice que la definición de belleza como idea no fue suficiente para Plotino; en efecto, al estudiar los cinco primeros géneros de Platón en la *Enéada* VI 2,18, el ser, lo mismo y lo otro, el movimiento y el reposo, se cuestiona cuáles son las relaciones que se pueden encontrar entre las ideas del bien y la belleza y estas ideas fundamentales. Debido a esto, nos muestra cuatro definiciones de la belleza según sean objetivas o subjetivas. Objetivamente, la belleza según la materia es esencia limitada por la idea y según la forma es algo más, una especie de resplandor de la idea, mientras que subjetivamente lo bello es lo que hace que en nosotros se desencadenen emociones particulares en el acto de observarla y finalmente lo que hace que nos movamos hacia el Uno. “Y si se trata de la belleza con respecto a los espectadores, porque produce una emoción característica, este influjo es un movimiento; y si es la actividad dirigida a aquél, también es un movimiento” (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 263).

Si bien Plotino reconoce la simetría como parte de la belleza, siguiendo la tradición, va más allá, introduce el resplandor, el resplandor que despiden la simetría es más importante que la simetría misma. “Y por eso hay que reconocer que aun acá la belleza consiste más en el esplendor que refulge en la proporción, y que ese esplendor es lo que enamora” (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 454). Acto seguido se pregunta el por qué brilla más la belleza en el rostro de un vivo que en el de un muerto, en el cual solo podemos encontrar sólo un rastro de belleza, incluso antes de que la carne decaiga, las estatuas que más se acercan a la vitalidad, que mejor saben capturar el movimiento, el gesto del vivo, son más hermosas que aquellas en las cuales se aprecia mejor la simetría. Un hombre feo vivo, es más hermoso que la estatua de uno bello, ya que el vivo es más deseable, debido que tiene alma, un alma que es boniforme, y se define así porque está coloreado por la luz del bien, y debido a esa coloración, se reaviva, se aligera comunicándole toda la bondad y vivacidad de la que es capaz.

En resumen, Plotino concuerda con la tradición estética imperante: el hombre es bello por su extensión y proporción, pero para nuestro filósofo, el ser humano tiene estas cualidades por ser símbolo de la idea, él es una irradiación, limitada es cierto, de la luz y el bien. Este concepto de irradiación es muy importante; de hecho, Plotino recurre a él para ilustrar cómo el Uno-Bien es como un hontanar del que fluye la vida a la materia. Pero escuchemos qué es lo que, de manera francamente hermosa, dijo Plotino a nuestro pintor impertinente:

¿Y cómo hay que pensar y qué hay que pensar (que vino a la existencia) alrededor de aquél, mientras permanece él mismo? Una radiación circular emanada de él, es verdad, pero emanada de él mientras él permanece, al modo del halo de sol que brilla en su derredor como aureolándolo, brotando perennemente de él mientras él permanece. Y todos los seres, mientras permanecen, emiten necesariamente de su propia sustancia una entidad que está suspendida, en torno a ellos y por fuera de ellos, de la potencia presente a ellos, siendo una imagen de los que son algo así como sus modelos, de los cuales provino: el fuego emite el calor que proviene de él, y la nieve no se contenta con guardar dentro de sí la frialdad. Pero de esto dan testimonio principalmente todas las sustancias, porque mientras existen, dimana de ellas en torno a ellas algún efluvio, y de estos efluvios, una vez venidos a la existencia, gusta el que está cerca. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 31)

Pero esta emanación o irradiación tiene ciertas propiedades. Jesús Igal señala cinco características, de las cuales vamos a mencionar dos. La primera es la de la donación sin merma: cuando el emisor libera su energía no sufre pérdida de ella, es decir, al generar vida, en efecto, los productos que manan de él no lo aminoran de manera alguna.

No es que estas cosas primero emanen de él y luego lo aminoren, no, pues no es una masa. Si no, sus productos serían perecederos, mientras que en realidad, son eternos, porque su Principio permanece en el mismo estado, no desintegrándose en ellos, sino permaneciendo íntegro. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 550)

Otra característica consiste en que existe una degradación progresiva, que quiere decir que lo que se genera es más imperfecto que su generador; esta procesión del Uno-Bien equivale a un descenso ininterrumpido. Comienza en el Uno-Bien, se propaga por diversos grados del ser en sentido descendente para finalizar en el no ser, la materia. Este proceso de degradación se da sin sobresaltos, es decir, se engendra algo inferior a él, pero este algo es lo más perfecto que hay después de él, por ello se puede decir que no hay ningún tipo de intermedio entre el Uno-Bien y la inteligencia ni entre esta y el alma (Plotino, 1983). Hay una imagen que ilustra la característica de la degradación progresiva y es la de un movimiento expansivo que, partiendo de un centro, se dilata en círculos concéntricos que se van debilitando para finalmente desvanecerse en la última circunferencia.

Tenemos entonces la unidad, como centro, como núcleo profundo de todas las cosas, que es simple y espiritual, por lo tanto perfecta; de ella se origina todo, siendo fuente de la que emana la luz de manera irradiante, cual un sol dador de vida. Y como un sol, es fuente inagotable de luminosidad; Plotino no escatima belleza en las metáforas, pues sabe que la belleza y el uno están íntimamente ligados, y ¿qué mejor manera de explicitar el ser del uno que a través de la misma belleza de las palabras que fluyen de la fuente de sí, impulsado por el raudal caudaloso de su estro poético?

Observa la inteligencia, obsérvala en toda su pureza, mírala de hito en hito contemplándola sin los ojos del cuerpo: estás viendo el hogar de la Esencia y en él una luz inextinguible; ves cómo está fija en sí misma y cómo está espaciada, siendo a la vez vida permanente y pensamiento que actúa no hacia el futuro, sino hacia el ya, mejor dicho, que es ya y siempre ya y lo siempre presente; ves cómo está pensado dentro, y no fuera de sí misma. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 249)

Contemplándola sin los ojos del cuerpo, Plotino nos invita a mirar, pero no con una mirada cualquiera, sino con la de la vista interior (Plotino, 1983). Y, ¿cuál es esa mirada? Haciendo un parangón con el mito platónico de la caverna (República 516 a), nos dice que recién despierta el alma no puede mirar en un principio las cosas brillantes, debido a esto, debe comenzar un ascenso, siempre el ascenso, y por supuesto se da en una trinidad, siempre la trinidad. En primer lugar, esta perezosa y recién levantada mirada debe frotarse los ojos y mirar las ocupaciones bellas, después debe mirar no ya las obras del arte sino las bellas obras que realizan los varones buenos, para terminar finalmente por posar los ojos ya no en sus obras, sino en sus almas bellas. Difícil de mirar la clase de belleza que posee un alma buena, ciertamente lo es, por eso, nos dice que nos debemos retirar a nosotros mismos y mirar. Si no nos encontramos bellos, debemos hacer lo que hace un escultor, que quita acá, raspa allá, pule la piedra hasta que emerge un bello rostro en la estatua. Así mismo, debemos alinear lo torcido y abrillantar lo que tengamos de oscuro hasta que el divino esplendor de la virtud se encienda.

Debemos quedar limpios, no debemos tener nada ajeno, ser solamente luz verdadera, que no está mensurada por una magnitud, ni circunscrita por una aminoradora figura, ni lo opuesto, que sería acrecentada en magnitud por la ilimitación, “sino absolutamente carente de toda medida como mayor que toda medida y superior a toda cantidad” (Plotino, 1983, Vol. 1, p. 292). Si llegamos a ese punto, nos hemos transformado; así podremos ver, y ante nosotros tendremos la gran Belleza, en caso contrario, nuestra mirada perdida, sucia, impura no podrá mirar las cosas muy brillantes, así se coloque ante él lo que es factible de ser visto. Debido a que el vidente debe hacerse afín con aquello que quiere ver, un ojo no podrá ver el sol, si no nace parecido al sol. “Pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella” (Plotino, 1983, Vol. 1, p. 293). Plotino nos invita, pues, a que nos hagamos deiformes y bellos, si queremos contemplar a Dios y la Belleza.

Pero precisa, lo que está más allá, esto es el Bien, antepone la belleza para llegar a él; es pues la belleza inteligible la que se encuentra en la región de las formas, pero lo que está más allá, es el Bien, fuente y principio de la belleza. Bruyne (1963) nos dice, interpretando a Plotino, que lo bello está alrededor del Bien, como el olor en torno a la flor, la belleza es como una irradiación externa que se diferencia del bien. Prosigue diciendo que lo bello correspondería a una síntesis de los ideales limitados que se pueden ver, y que el Bien, que se encuentra más allá de lo bello, es fuente simple de la multiplicidad.

No obstante, y a pesar de que en los cuerpos haya entreverada una luz, aún es necesaria otra luz que haga visible el color que está presente en ellos, de la misma manera en el más allá, aunque las cosas estén henchidas de luz, es necesaria una luz superior, para que puedan ser vistas por sí mismas y por otros (Plotino, 1983). Cuando se ve esta luz es cuando el alma se siente atraída y recreándose busca apegarse a dicha luz dimanada, de la misma manera que el objeto del enamoramiento que vemos acá no corresponde al sustrato de los cuerpos, sino a la belleza reflejada en ellos. Las cosas son lo que son en sí mismas, pero se hacen deseables cuando el Bien las tiñe de colores, haciendo medrar la gracia en las cosas y provocando amor en los que la desean ya que el alma ha recibido el efluvio emanado del bien. Y llegados aquí podemos imaginarnos cómo Plotino acentúa las palabras, sacando de su presumible sopor, (tal vez, él no estaba acostumbrado a largas disertaciones) a nuestro pintor indiscreto, Carterio; resaltando el que la Inteligencia, con ser tan hermosa, no necesariamente es atractiva. No solamente debido al hecho de que la belleza de la Inteligencia es inoperante antes de recibir la luz que proviene del Bien, sino a que el alma yace tumbada de espaldas, indolentemente reclinada en los brazos de la pereza aun en presencia de la Inteligencia y que efectivamente, no muestra señales de salir de su estado. Pero cuando siente en su frente el beso caluroso que dimana del Bien, irguiéndose, sacude

sus alas y se remonta hacia esa realidad más grandiosa, y pasando por encima de la Inteligencia, que a pesar de ser sublime no le brinda todo lo que busca, se detiene en el Bien, pues ese es el límite de la bóveda celeste y nada hay encima de él.

1.5. “Los felices dioses”

Muchas veces, cuando los rayos de tu mente propendían por propio impulso a marchar por oblicuas veredas, los inmortales enderezaron por el camino recto alzándolos a lo alto de las esferas en su inmortal senda, proporcionando a tus ojos un espeso haz de luz que pudieran ver apartándose de la oscura tiniebla.

Porfirio

Gravemente y mirando a Carterio, cual si hubiera salido del *Sancta Santorum* (la referencia al tabernáculo de la tradición judía no es gratuita, recordemos que el sumo sacerdote era el único al que se le permitía entrar en él, pues era el ungido llamado para estar ante la presencia de Dios, labor no exenta de peligros, pues existía el riesgo de caer fulminado por la luz divina ante su presencia, motivo por el cual, cuando entraba el sumo sacerdote, se le ataba a su cintura una cuerda, para que en caso de muerte pudiera ser arrastrado fuera, ya que estaba fuera de discusión el que alguien pudiera entrar para rescatarlo. De hecho, y esto es diciente, cuando salía el sumo sacerdote tenía que cubrir su rostro, que estaba impregnado del resplandor divino y a su vez podía fulminar a aquellos que lo miraran; el rostro de Dios había impregnado su propio rostro), impregnado de una luz diríamos casi divina, Plotino habla sobre los bienaventurados dioses.

Los dioses son bellos y egregios, y la razón de que sean así es por la inteligencia, por una inteligencia más potente. No son bellos porque solamente posean un físico hermoso sino que lo son en cuanto a su inteligencia, son bellos en cuanto dioses. Debido a que no son sabios en un momento dado y en el siguiente actúan con necedad, sus actos son siempre sabios, pues su

inteligencia es impasible, estable y pura, su mirada abarca no solamente lo humano sino que se vierte sobre sí mismos (Plotino, 1983). Habitantes del cielo, la verdad como su progenitora y nodriza, contemplando eternamente la Esencia, no lo que compete solamente al devenir, al mirar a otros se miran a sí mismos. Dejemos que Plotino con un resplandor tal en su rostro, haciendo casi necesario el cubrirlo, nos hable de la morada de los dioses siempre felices, donde reside la Idea:

Porque allá todo es diáfano, nada es oscuro ni opaco, sino que cada uno es transparente a cada uno y en todo, puesto que la luz lo es a la luz. Y es que cada uno posee a todos dentro de sí y ve, a su vez, en otro a todos, y a todo es todo y cada uno es todo, y el resplandor es inmenso, porque cada uno de ellos es grande, pues aun lo pequeño es grande. El sol allá es todos los astros, y cada astro es, a su vez, sol y todos los astros. En cada uno destaca un rasgo distinto, pero exhibe todos.

(Plotino, 1983, Vol. 3, p. 146).

Y en este lugar desbordante de luz, el movimiento es puro, no hay un motor distinto a él, que lo impulse, y así como el Reposo es inmóvil, no está entremezclado con aquello que no es inmóvil, lo bello, bello es, y no está en lo bello. Compara a un astro del acá en el que no puede haber otro astro dentro o en él, es decir, están separados, con el de allá en el que cada Ente consta siempre de un todo y a la vez es cada uno. Es cierto, puede tener visos de parte, pero es posible verlo como un todo para el que tenga la vista penetrante, tal y como la tenía el argonauta Linceo del que se decía que podía ver a través de las cosas, incluso podía ver las entrañas de la tierra; para Plotino ese mito simboliza los ojos del allá (Plotino, 1983).

La Sabiduría de allá no se surte de raciocinios, pues es total (es primaria y no se deriva de otra) y por ende no es necesario que se la busque, es la Sabiduría en sí. En su cortejo lleva a los seres, pues ella misma es los seres, ambos son la misma cosa, pues la Esencia es la Sabiduría de allá. El

problema es que nosotros no lo comprendemos porque pensamos que la ciencia es un cumulo de teoremas y proposiciones, y esto no es cierto ni siquiera para la ciencia del acá. En efecto, y citando a Platón, dice que la Ciencia de allá no es distinta del sujeto en que reside (Plotino, 1983).

Ahora bien, la totalidad de los seres originados, no importa si son artificiales o naturales lo son debido a la Sabiduría, son creados por ella, y, levantando la voz y mirando fijamente a Carterio, no sabemos si aprobatoriamente o no (¿podríamos decir que en su interior sí estaría complacido con la presencia de Carterio aunque no lo demostraba? Y si es así, ¿secretamente aprobaría el que un artista lo pintara? Sabemos que su mirada era penetrante y llegaba hasta el corazón de los hombres...), de cualquier manera, Plotino dice, que si hay en verdad alguna sabiduría que produzca en determinada conformidad con la Sabiduría en sí, sería el caso de las artes. Solo que el artista recurre a una sabiduría que podría calificarse como natural, pues él ha nacido artista y los teoremas no hacen parte de su sabiduría natural, “sino que es toda entera una unidad, no la sabiduría que, compuesta de multiplicidad, se reduce a la unidad, sino más bien la que de unidad que es, se resuelve en multiplicidad” (Plotino, 1983, Vol. 4, p. 158).

Si se preguntara: ¿engendró la inteligencia a la sabiduría?, se tendría que responder afirmativamente, pudiendo inferir que la Sabiduría verdadera es Sustancia, y la Sustancia verdadera es Sabiduría; clarificando aún más, se podría decir también que las sustancias que no poseen Sabiduría, lo son por haber brotado de una sabiduría, pero no son verdaderas sustancias por no tener en sí mismas sabiduría. Por eso, en el más allá los dioses no ven necesariamente proposiciones, sino que nuestros enunciados allá son efigies bellas, pero no efigies pintadas sino reales como tal. Debido a esto los sabios de antaño afirmaban que las Ideas son Seres reales, es decir, sustancias. Y ya sea debido a una ciencia exacta o sea por una ciencia connatural, los

sabios egipcios, cuando querían expresar las cosas con sabiduría no echaban mano de caracteres alfabéticos, que forman palabras y frases, ni de signos que representaban sonidos, sino que grabando ideogramas para cada objeto, daban cuenta del carácter no discursivo de dicho ideograma, pues cada uno de ellos es una ciencia, una sabiduría y no un proceso que se vale del discurso o que se delibera. La verdadera sabiduría va más allá de la discursividad y el raciocinio.

Síguese que lo que es bello como tal como es, esto es, lo que por la investigación a duras penas o en modo alguno aparecería que debe ser como es, para que alguien pueda averiguarlo, debe ser tal como es, para que alguien pueda averiguarlo, debe ser tal como es anteriormente a la investigación y al raciocinio. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 149).

Podemos ver la cabal comprensión de los ideogramas egipcios por parte de Plotino, permitiendo ver su carácter que más que mágico, es sagrado; tal y como lo dicen los modernos arqueólogos, los jeroglíficos egipcios van mas a allá de ser una representación por sí mismos, de hecho ellos son.

La potencia trascendente posee solamente el ser y solamente la belleza, debido a que ¿dónde puede existir la belleza sin el ser? ¿Dónde la sustancia que carece del ser bella? Si es deficiente en la belleza, sería deficiente en la esencia. El ser es deseable en cuanto se identifica con la belleza, porque es el ser. No es necesario inquirir cuál es causa del otro, ya que su naturaleza es una sola; solamente la pseudociencia de acá hace necesario un simulacro de belleza para parecer bella, sus vanos racionamientos postizamente falsean la verdad (Plotino 1983).

Prosiguiendo en su disertación, Plotino (1983) dice que se puede dar razón de por qué la tierra está en el centro, por qué es redonda o argumentar por qué la eclíptica es como es, sin embargo, en la región trascendente las cosas no son planteadas de esa manera, sino debido a que son como

son, por eso son bellas. La conclusión que se puede dar a través de un silogismo causal ya está resuelta en ellas, no son el resultado de una consecuencia que pueda ser calificada como lógica o de una ideación, son anteriores a toda consecución y a toda ideación, de hecho el razonamiento, la demostración y la prueba son posteriores.

Zeus, a pesar de ser el más antiguo de los dioses, es el que los lidera, él es el que marcha en primer lugar hacia la visión de la Inteligencia, ella se les muestra desde una región invisible y desde su altura ilumina todas las cosas, su esplendor deslumbra a los que se encuentran atrás, quedan ofuscados y tienen que apartar la mirada, pero los que están enfrente aguantan y miran; pero lo que ven no necesariamente es lo mismo, algunos verán la naturaleza de la Justicia, otros la Templanza. Y el mismo Zeus, y cualquiera que como él esté enamorado, podrá al fin ver a la Belleza posada sobre los seres. Esta refulge en todas las cosas, inundando de luz a los allegados, tal y como los hombres que escalan grandes alturas cobran el mismo color dorado del suelo amarillo que pisan. Pero en el allá el color que tiñe es la Belleza, ella no es un tinte superficial distinto de la realidad; aquellos que no han alcanzado una visión total solo se percatarán de un reverbero, en cambio los que están como embriagados y saturados de aquel néctar, al tener el alma transida de belleza, ya no son meros espectadores sino son como el vidente que posee dentro de sí el objeto visto, por eso es necesario mirar el objeto como una sola cosa consigo mismo, como si estuviera poseído por un dios o por la musa (Plotino 1983).

En realidad, si uno ve la belleza como distinta de sí mismo, es que todavía no ha alcanzado la Belleza, mientras que si se transforma en Belleza, entonces sí que la alcanza mejor que de ningún otro modo. En conclusión: si la visión es de lo externo, o no debe haber visión o, si la hay, que sea de modo que se identifique con el objeto visto. Y esto es una especie de autocomprensión y

autoconciencia de quien se guarda de apartarse de sí mismo por deseo de una percepción más consciente. (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 159).

Crono que esta atado a una existencia permanente e invariable, le dio a su padre Urano un determinado puesto y cedió a su hijo Zeus el mando del universo, quedando en el medio de ambos. Si se dice que su padre es superior a la Belleza, él mismo es la Belleza primigenia, y no obstante el Alma ser bella, él es más bello, pues dicha Alma es un rastro de él. Si Afrodita es bella, ¿cuán bello no será aquel del que recibe su belleza? Vemos otra vez la categorización, del Uno-Bien, la Belleza-Inteligencia y el Alma. Por último, Plotino dice que nosotros, cuando somos bellos, lo somos en tanto que somos nosotros, y si nos transformamos en una naturaleza extraña, seremos feos. Es muy importante reseñar entonces el uso de la palabra conocimiento en una de las frases finales del octavo tratado de la quinta Enéada: “Y somos bellos cuando nos conocemos, feos cuando nos desconocemos” (Plotino, 1983, Vol. 3, p. 162).

1.6. Carterio medita sobre las artes plásticas

Los primeros siglos del naciente milenio son tiempos agitados, eso es obvio, presenciamos la caída de un mundo y el nacimiento de otro, la Antigüedad se desvanece para dar paso a la Edad Media, edad de largo aliento, pues durante mil años estará viva. Y su nacimiento, como todo parto será doloroso, los gritos de una era que recién abre sus ojos siguen resonando en los oídos humanos así como el último estertor del hombre que cae en el campo de batalla; pues es entre batallas que la Antigüedad bajó su cerviz ante el paso del tiempo, su máxima obra artística fue la historia de una batalla, la de Ilión, y por eso es propio de ella que se despidiera bajo el sonido de las espadas que competían en volumen con los gritos de los soldados en el fragor de la batalla. Su estruendosa caída se puede comparar con la caída de un coloso como el de Rodas, estatua gigante que es metáfora perfecta de aquella grandeza, de aquella belleza pura que fue la Antigüedad.

Pero como todo cambio histórico o artístico, el paso de la Antigüedad a la Edad Media no fue inmediato, fue un proceso largo, en el cual las antiguas maneras convivieron con las nuevas. De manera discreta los nuevos conocimientos se filtran en las formas acordes con la tradición clásica. En el arte el elevado nivel técnico de la Antigüedad se conservó, los modelos de las grandes obras de arte siguieron manteniendo su función, esto es, ser modelos, el conocimiento del maestro fue heredado a su discípulo en su totalidad, los temas difíciles como el drapeado en las figuras humanas, el juego de poses o los paisajes arquitectónicos pervivieron en el lenguaje artístico.

El caso del arte bizantino es interesante, aun anclado en el lenguaje antiguo reacciona de forma diferente ante las ideas y acontecimientos nuevos, en efecto hay nuevos temas y hay una

reinterpretación de los modelos clásicos. Cuando se observa una obra bizantina vemos aquello a lo que estamos habituados, representaciones de seres y objetos tal y como aparecen ante nuestros ojos, pero, y este es un gran pero, también vislumbramos representaciones ante las cuales la experiencia no tiene equivalente, vemos cosas y seres instalados en un mundo de dos dimensiones, humanos y animales sin peso ni sombra, donde las relaciones de tamaños entre los objetos y los seres representados no existen ya (Grabar, 2007).

Para Grabar (2007), ciertos paganos y más tarde los cristianos sabían de la necesidad de un género de imágenes que era necesario observar con los ojos del espíritu, pues mostraban lo invisible. La visión “fenoménica” que la imagen tradicional nos brinda a los ojos corporales era susceptible de cumplir una función elevada, pues por su medio, el observador podría admirar la realidad ‘numérica’, es decir, el *nous*. En honor a la verdad estamos ante una paradoja, se quiere hacer ver lo invisible. Se necesitaba hacer patente al observador que cierta imagen representaba lo invisible, en contrapunto a otra imagen que estaba evocando el mundo material. En función de buscar una manera de guiar al observador, se crearon ciertos signos especiales, como por ejemplo, los discos de luz que sirven de marco a las visiones teofánicas. También se ideó que al disminuir lo más posible los puntos de contacto entre lo figurativo y la naturaleza material, lo suprasensible podría ser sugerido. En este orden de ideas, se procedió a hacer desaparecer el espacio, el peso, el volumen, los colores y movimientos habituales, en fin, se desmaterializó la figura volviéndola mas adecuada para sugerir aquello que es sublime (es de notar que el afán de contemplar lo divino, constriñó la aparición de motivos diabólicos, que tendrían un gran desarrollo en la Edad Media; en efecto, el diablo y los demonios están prácticamente ausentes de este arte en contraposición al arte latino, iranio y semítico, donde se cultivó una iconografía poco tímida en lo tocante a mostrar los horrores del demonio). Y es aquí donde el arte bizantino se

separó del arte clásico; la peculiaridad de dicho arte procede de que sus creaciones iconográficas y estilísticas tienen la función de abrir los ojos del espíritu para que pueda observar lo suprasensible.

Veamos lo que Plotino tiene que decir al respecto:

Y paréceme a mí que todos aquellos sabios antiguos que se propusieron asegurarse la presencia de los dioses erigiéndoles para ello santuarios y estatuas, se dieron cuenta, observando la naturaleza del universo, de que la naturaleza del alma es desde luego fácilmente atraíble a todas partes, pero que el recibirla es la cosa más fácil de todas si uno fabrica un objeto que, por ser susceptible de su influjo lo que de un modo o de otro está hecho a imitación de ella, siendo capaz de atrapar, como un espejo, alguna forma. Porque además, como la naturaleza del universo produjo hábilmente todas las cosas a imitación de los Seres cuyas razones (representativas) poseía, por es, después que de ese modo cada cosa resultó ser una razón en la materia – una razón que había sido conformada a imagen de la razón anterior a la materia-, (la naturaleza) conectó cada cosa con aquel dios conforme al cual (cada cosa) vino a la existencia, con el dios en el que el alma puso la vista y al que poseía mientras creaba. Y, por consiguiente, no era posible que esa cosa se quedara sin participar en él; pero por otra parte, tampoco era posible que aquél descendiera a ésta. El Sol de allá era en verdad Inteligencia (trascendente) – sírvanos, en efecto, el sol como ejemplo de nuestro razonamiento - y a continuación de él había un alma permanente suspendida de una Inteligencia permanente. (Plotino, 1983, Vol. 2, p. 336)

La figura del espejo es diciente, pues ella nos permite, valga la palabra, ver, cómo la apariencia de lo material permite vislumbrar el alma universal; de hecho, el reflejo de la suprema Inteligencia sería la única cosa real que podríamos encontrar en las cosas, lo otro, aquello que es pura materialidad, correspondería al no-ser. Entonces, y tal como habíamos dicho, el mundo material puede ser valorado ya que a través de él se conoce la Inteligencia, la cual, por lo demás,

es la única realidad que podemos encontrar en la materialidad. Por ello la obra de arte deberá reflejar como un espejo dicha materia, pero siempre, en función de la Inteligencia, debemos aceptar que será un reflejo debilitado, pero que corresponde a aquella realidad única sublime. Se pueden colegir entonces las consecuencias que tendrían en el arte figurativo estas premisas: en primer lugar, se cubrían con un manto de duda aquellas representaciones que se limitaban a imitar simplemente la naturaleza; se debería buscar ante todo la esencia de las cosas, se emprendía entonces aquella gran búsqueda que no ha terminado hoy en día de la imagen “verdadera”. Junto con ello, se necesita un mayor esfuerzo intelectual interpretativo; sin embargo, para continuar siendo inteligible, para no caer en el absoluto subjetivismo que hiciera imposible dicha interpretación, era necesario pues, establecer ciertas convenciones predeterminadas, por lo que el espectador necesita una preparación especial, debe estar iniciado en la naturaleza física de la visión (Grabar, 2007).

En el octavo tratado de la décima Enéada, Plotino interesado en los problemas de la óptica, se pregunta el porqué las cosas lejanas parecen pequeñas, problema tratado por Heráclito y también por los epicúreos. En efecto, los objetos que se encuentran a gran distancia parecen pequeños, en cambio los objetos que están a nuestra mano, se presentan en su verdadero tamaño. Las cosas lejanas, parecen más pequeñas porque la luz tiende a contraerse a la medida de la vista y al tamaño que tiene la pupila; o porque recorriendo la magnitud parte por parte podremos percibir su dimensión propia; o porque la magnitud se percibe accidentalmente, debido a que el color es el objeto primario de la visión, de cerca la dimensión coloreada se percibe sin duda, pero al alejarse y al contraerse las partes en cantidad, el discernimiento de dicha cantidad se hace impreciso, los colores llegan desvaídos. Tal y como cuando los sonidos llegan aminorados, es posible que se aminoren las magnitudes debido a que su forma nos llega desvaída (Plotino, 1983).

Entonces se puede afirmar que la preocupación de Plotino viene referida a la búsqueda del verdadero tamaño, la verdadera distancia; se requiere así que en la imagen hagan presencia la totalidad de colores y los detalles que explicitarán lo que hay de verdaderamente real en la materia. Para llegar a dicho fin es a todo punto necesario que ninguno de los colores esté degradado y que la totalidad de los detalles estén presentes, descartando de plano, por supuesto, el escorzo y la perspectiva geométrica y aérea. Debido a esto se hace necesario que toda imagen que busca el fin de denotar la Inteligencia debe ser fijada en el primer plano, junto con los otros elementos, haciendo que todos queden alineados en este plano único.

¿Cómo se patentizan estas premisas en las obras de arte? En primer lugar se abandona la representación de grupos de objetos y personas en diferentes planos para situarlos en el primer plano, que se vuelve el único presente en la obra; en segundo lugar, se presta gran atención al representar los detalles de las vestimentas, armas, accesorios etc.; y en tercer lugar, los colores claros y difuminados que se usaban para dar la idea de distancia son eliminados, dándole paso a una coloración uniforme y plana (Grabar, 2007). Plotino mismo nos previene de los peligros de la profundidad y hace necesario al artista que patentice la visión en superficie, veamos:

Ahora bien, el fondo de cada cuerpo es la materia. Y por eso también es toda opaca, porque la luz es la razón. Pues también la inteligencia es razón; y por eso, al ver la razón superpuesta a cada cuerpo, tiene por opaco a lo de abajo, cual por debajo de la luz, lo mismo que el ojo, siendo luminiforme, al lanzar su mirada a la luz y a los colores, que son luz, declara que lo que está por debajo de los colores, que son luz, declara que lo que está por debajo de los colores es opaco y material, ocultado por los colores. (Plotino, 1983, Vol. 1, p. 417).

Se hace preciso, por supuesto, que si una imagen quiere representar la Inteligencia, no podrá representar la profundidad y lo oscuro, el artista tendrá que hacer que el cuadro brille en su

totalidad, eliminando el uso de sombras, transmutando la imagen en una superficie pletórica de colores e iluminada en cada una de sus partes. Pero la labor del artista no para ahí, el artista como primer espectador de su obra y sabedor de lo que quiere y de lo que quieren también los espectadores de sus obras –la visión de lo sublime, que debe apartarse de lo que los ojos corporales ven y debe acercarse a lo que los ojos espirituales aman–, para facilitar dicha subida del alma fijó ciertos procedimientos estereotipados de lo inteligible (Grabar 2007).

Grabar (2007), ampliando lo que se había dicho al respecto de los planos, dice que se pueden observar dos tipos de perspectivas en las obras de arte, primero encontramos la perspectiva que se podría llamar invertida, en la cual un objeto o alguna de sus partes se ensancha a medida que se aleja del espectador, en vez de disminuir, lo cual era lo usual; y segundo, la perspectiva radiante de algunas imágenes que parecen vistas desde arriba, la cual se hace centro de todos los escorzos de los demás objetos, perspectivas que desde la posición de Plotino referente a la óptica se hallan justificadas:

Ahora bien, sin duda es claro en cada caso que cuando percibimos un objeto, lo vemos allá donde está y dirigimos la vista al punto en que el objeto visible se halla situado en línea recta, dando por supuesto que es allí obviamente donde tiene lugar la percepción y que el alma mira hacia afuera porque ninguna impronta, creo yo, se ha producido o se está produciendo en el alma, y que todavía no está recibiendo una figura como la del sello en la cera. Porque ninguna necesidad tendría de mirar afuera si tuviera ya por sí misma una forma del objeto visto, ya que por el hecho de haber entrado en ella la impronta, la vería. (Plotino, 1983, Vol. 2, p. 478).

Debido, entonces, a que el fenómeno de la visión se da en el objeto que contemplamos, el artista parte del objeto a representar y no del punto del cual él pinta, podría decirse que se confunde con el objeto. En resumen, las cosas tienen su aspecto basadas en el sitio donde se produce el

fenómeno de la visión, o sea en ellas mismas, el artista se incorpora al objeto principal de su imagen, pintando todo lo que lo rodea en una suerte de panorama, tal como se presentaría a sí si se encontrara confundido en el objeto a representar. Aunque hay que hacer la aclaración que la perspectiva radiante e invertida no desplazó totalmente la perspectiva normal en el arte helénico y romano, estos dos tipos de perspectiva convivieron, ya que el tratamiento del espacio todavía no se decantó totalmente en una u otra dirección.

2. La estética medieval

En los escritos que se conservan sobre filosofía medieval no se encuentra un tratado que verse exclusivamente sobre la filosofía del arte como tal, lo cual no quiere decir que los filósofos medievales no se ocuparan del tema, nada más lejos de la verdad; sin embargo, si queremos encontrar qué es lo que ellos tenían que decir respecto a nuestro tema, debemos buscar en tratados de lógica o de teología moral para encontrar disertaciones sobre el arte en general o sobre lo bello.

La filosofía medieval fue, en gran parte, escolástica: tomaba sus verdades fundamentales de la fe y se proponía el objetivo de explicar esas verdades. Así, pues, sus presupuestos eran teónomos (aceptaban verdades religiosas), mas sus aspiraciones eran racionales (se proponían dar una explicación de esas verdades). No obstante, no toda la filosofía fue escolástica; en el medioevo existió también una filosofía naturalista y humanista, y todas esas variantes hallaron su reflejo en la estética de la época. (Tatarkiewicz, 2002, Vol. 2, p. 192).

Por ejemplo, el franciscanismo a comienzos del siglo XIII, aparentemente desde una perspectiva filosófica prosigue el idealismo neoplatónico, en efecto, es susceptible de hacer una valoración de las cosas concretas, es decir, de la naturaleza en cuanto hermosa y variada, originando entonces un “nominalismo” en el orden intelectual y un empirismo en la investigación del mundo (Valverde. 1987). Traduciéndose en el campo de la estética a lo que podría denominarse un realismo, observado primitivamente, es cierto, en un Giotto, cuando representa la vida de San Francisco en los murales de la Basílica de Asís, o en la emoción y aún el patetismo que puede observarse en la imagen de Cristo Crucificado, que ya no se representa en su majestad coronado y con manto, sino transido de dolor y algunas veces ya ensangrentado, mientras a sus pies en el colmo del patetismo su madre la Virgen María baña sus pies con lágrimas, mientras las otras

Marías con sus rostros desfallecientes, en el supremo padecimiento parece que están a punto de desmayarse. Esta plétora de emociones, si bien no es tan evidente a nuestros ojos, que ya están acostumbrados, por así decirlo, al paroxismo de los rostros dolientes del Barroco, por ejemplo, la de Madonna de la Pietà, de Chiesa della Vita en Bologna, en el contexto medieval y habida cuenta de las muestras de arte inmediatamente anteriores, esta nueva manera de expresividad, sí lo es. Incluso desde el punto de vista teológico tenemos, pues, en la Crucifixión de Cristo una verdadera representación del varón de dolores, del cual nos habla la Biblia, “despreciado, desecho de la humanidad, hombre de dolores, avezado al sufrimiento, como uno ante el cual se oculta el rostro, era despreciado y desestimado” (Isaías 53, 3).

Como ya decíamos, no obstante que la base de la teoría medieval era teológica, tenía también un contenido empírico, provenía de experiencias artísticas concretas. La preeminencia de una u otra dependía más bien de la época en que se encontraba; en la época escolástica los filósofos como tales se encargaron del pensamiento estético, aportando ideas generales filosóficas, afinando y dándole precisión a los conceptos; en épocas anteriores los tratados acerca del arte trataban de cuestiones más técnicas, llegando incluso a mencionar la cantidad necesaria para hacer las mezclas de la pintura o haciendo juicios de obras artísticas, enriqueciendo el conocimiento artístico con sus experiencias y observaciones; no obstante, las dos maneras de abordar la estética no separaron la teoría del arte de la teoría de lo bello (Tatarkiewicz, 2002).

Y, ¿qué es lo bello? Para la teoría medieval que es la que nos interesa en este momento, la definición que tuvo mayor difusión es aquella en la cual San Agustín nos dice en su *Civitate Dei*, XII, 19, refiriéndose a la belleza corporal, que es la armonía de las partes acompañada por cierta suavidad de color, definición que remite a Cicerón en sus *Tusculanas*:

Pues como la belleza del cuerpo con una bien proporcionada compleción de los miembros atrae la mirada y agrada por esto mismo, porque todas las partes armonizan entre sí con una cierta belleza, así este decoro que brilla en la vida, obtiene la aprobación de aquellos con los que se vive por el orden, la firmeza y la moderación de todas las palabras y los hechos. (Citado por Tatariewicz, 2002, Vol. 1, p. 217).

Para Eco (1997), la Idea central es el concepto de *congruentia*, armonía, proporción, el número, concepto que se puede rastrear hasta los mismos presocráticos. Las grandes cumbres de la filosofía griega, Pitágoras, Platón, Aristóteles, resaltan esta concepción sustancialmente cuantitativa de la belleza, teoría que culminaría en el Canon de Policleto, que si bien es cierto es un escrito técnico-práctico, devino documento de estética dogmática; leamos el planteamiento teórico que Galeno plantea al resumir el Canon:

La belleza no consiste en los elementos, sino en la proporción de un dedo con relación a otro dedo, de todos los dedos con el resto de la mano... y de todas las partes, en fin, respecto a todas las otras, como se halla escrito en el canon de Policleto. (Citado por Eco, 1997, p. 43).

La belleza no es cuestión de la unidad aislada sino de cómo las distintas unidades se distribuyen de manera concordante en el todo; hay una correspondencia entre las partes que forman una realidad y la realidad. Podemos ir más allá y ver que la misma naturaleza tiene un cierto orden, una manera de ser propia de la mente del creador. En el diálogo *Del Orden* de San Agustín se aprecia esa visión que alaba la belleza armoniosa del mundo.

En efecto, para el hombre medieval el mundo es un mundo pletórico de belleza, la belleza se manifiesta no solamente en la realidad espiritual, como cabría esperarse de una época que mantiene su vista en el más allá, sino también en la realidad material, es decir, en la creación toda. Para el hombre moderno desprevenido, esta visión podría parecer paradójica, pues

erróneamente se hacen generalizaciones respecto al total desprecio del hombre medieval hacia lo terreno, infiriendo de allí un desprecio hacia la realidad; pero la verdad es que si bien el hombre medieval tiene sus ojos puestos en su creador, la creación de Él, la naturaleza como su emanación está alrededor de nosotros y es una manifestación más del Señor, nos rodea y nos traspasa, somos sus criaturas hermanadas por su omnipotencia, es el hermano sol el que nos despierta con su luz, así como es la hermana luna la que nos acuna con su lánguido resplandor, llegados acá no puedo resistir escribir en su totalidad el absolutamente hermoso cántico en alabanza de la creación de San Francisco de Asís, como muestra de la *pankalía* medieval:

Cántico del hermano sol o alabanzas de las criaturas

1 Altísimo, omnipotente, buen Señor,
tuyas son las alabanzas, la gloria y el honor y toda bendición.

2 A ti solo, Altísimo, corresponden,
y ningún hombre es digno de hacer de ti mención.

3 Loado seas, mi Señor, con todas tus criaturas,
especialmente el señor hermano sol,
el cual es día, y por el cual nos alumbras.

4 Y él es bello y radiante con gran esplendor,
de ti, Altísimo, lleva significación.

5 Loado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas,
en el cielo las has formado luminosas y preciosas y bellas.

6 Loado seas, mi Señor, por el hermano viento,
y por el aire y el nublado y el sereno y todo tiempo,
por el cual a tus criaturas das sustento.

7 Loado seas, mi Señor, por la hermana agua,
la cual es muy útil y humilde y preciosa y casta.

8 Loado seas, mi Señor, por el hermano fuego,
por el cual alumbras la noche,
y él es bello y alegre y robusto y fuerte.

9 Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la madre tierra,
la cual nos sustenta y gobierna,
y produce diversos frutos con coloridas flores y hierba.

10 Loado seas, mi Señor, por aquellos que perdonan por tu amor,
y soportan enfermedad y tribulación.

11 Bienaventurados aquellos que las soporten en paz,
porque por ti, Altísimo, coronados serán.

12 Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la muerte corporal,
de la cual ningún hombre viviente puede escapar.

13 ¡Ay de aquellos que mueran en pecado mortal!:
bienaventurados aquellos a quienes encuentre en tu santísima voluntad,
porque la muerte segunda no les hará mal.

14 Load y bendecid a mi Señor,
y dadle gracias y servidle con gran humildad.

Según Tatarkiewicz (2002) La *pankalía* por supuesto no es una invención medieval, sus orígenes se rastrean hasta la misma Biblia, mas no se limitan a una concepción judeocristiana solamente, pues los pitagóricos consideraban el orden que existe en el universo, o podríamos ver al mismo Heráclito, que observaba una armonía en el mundo difícil de soslayar. Pero es sobre todo con los estoicos, que sostienen que la naturaleza es el mayor artista y creen como Cicerón “que no hay nada más hermoso ni mejor en el mundo”, que se llega a la tesis de la universalidad de la belleza del mundo, es decir, de la *pankalia*:

El mundo es bello, y resulta evidente por su forma, su color y la variedad de los astros en el mundo; pues el mundo es esférico y ésta es la mejor de todas las formas... y su color es hermoso... y es bello por su magnitud. En efecto, es hermoso lo que contiene todas las cosas de la misma naturaleza, como un animal o un árbol. También esos fenómenos completan la belleza del mundo. –Posidonio (Citado por Tatarkiewicz, 2002, Vol. 1, p. 203).

Pero es Dionisio Areopagita el que juega un papel preponderante en la difusión de este concepto. En efecto, como afirma Luis Clavell (1984), si bien en el Medioevo influyeron de manera preponderante las doctrinas de Platón, Boecio, San Agustín, desde el punto filosófico el mayor peso lo llevó el neoplatónico Dionisio Areopagita. “Este, con la fuerza de su autoridad como presunto discípulo del apóstol Pablo y con el hechizo de imágenes oscuras y sugestivas, contribuyó decisivamente a la difusión de una metafísica de la belleza en toda la Edad Media” (Clavell, 1984, p. 93).

No obstante, realmente existió un carácter dual en la concepción medieval de la realidad. Desde la metafísica se aspiraba a traspasar los límites de lo material; no obstante, el artista trabajaba con dicha materia, tomando como modelos objetos materiales a su vez. Por lo tanto, la teoría tuvo que dar cuenta de ello, no pudo circunscribirse a ese mundo remoto mostrado por los teólogos, teniendo que adoptar un carácter dual. Por lo tanto, la filosofía medieval entendía los fines del arte de manera bipartita, pues por un lado recomendaba que el arte sirviera a la alabanza de Dios, pero que también adornara y fuera deleitable a la vista, es decir, que contribuyera a ennoblecer el alma, pero de una manera deleitable. Ocupándose esto es, del contenido y de la forma, postulaba que la poesía debía tener un contenido edificante y, al mismo tiempo, una composición artificiosa mediante palabras melodiosas. Marcaba una diferencia entre la *pulchritudo*, es decir la armonía interior, y la *venustas*, es decir el adorno exterior; por supuesto, apreciaba en mayor medida el primero, pero sin dejar de valorar el segundo (Tatarkiewicz, 2002, Vol. 2, p. 190).

Tenemos pues esta visión del arte como un medio de llegar a la divinidad, posición adoptada también de los antiguos; veamos qué dice Dion Crisostomo al respecto:

¿Por qué –pregunta Dion– hacemos estatuas y pinturas? ¿No es acaso, en primer y principal lugar, por amor a los hijos, padres, héroes y príncipes? Propio de nuestra naturaleza es el servirnos del arte para hacer presente lo ausente y para representar lo que no puede ser percibido. Por estas y otras razones, nuestros antepasados representaron, así mismo, los dioses. Ausente e invisible, Zeus nos llena de temor; presente ante nosotros y representado (en figura de hombre), despierta simpatía y obliga a la aproximación. (Citado por Bruyne, 1963, Vol. 2, p. 212).

Los Padres de la Iglesia adoptaron esta posición, aunque no de manera unánime, recordemos la iconoclastia que permeó gran parte de los albores de la Edad Media. La propuesta dada ya desde el siglo II de Máximo de Tiro de que la poesía es una representación alegórica de Dios, sufrirá muchos avatares hasta poder ser aceptada finalmente (Bruyne, 1963). Las disputas acerca de la validez de los iconos tuvieron desde los orígenes del cristianismo un carácter recurrente, hubo siempre una cierta reticencia a la obra artística, debido al miedo a la idolatría pagana, miedo no compartido por Padres de la Iglesia como Crisóstomo, Gregorio Niseno y Basilio, entre otros, incluso el gran San Jerónimo se conmueve ante la belleza de las pinturas que encuentra (lo que no es de extrañar, recordemos su formación como retórico, habiendo sido discípulo de Elio Donato, y su gran afinidad con el arte y la literatura paganas, leyó y aprendió de memoria textos de Horacio, Virgilio, Homero, etc).

Pero es en el siglo VIII cuando estalla esta problemática que venía gestándose en el seno de la cristiandad. Al quitar un crucifijo de la entrada principal del palacio principal, León III provoca una sangrienta rebelión que se transformará en una auténtica guerra religiosa bajo el pontificado de Constantino V, llegando incluso a que un patriarca anti-iconoclasta, Constantino, sea martirizado. Bajo este enfrentamiento latían diversas tendencias teológicas y filosóficas, desde los judíos hasta los herejes, en especial los maniqueos, ya que para ellos existen dos principios: el

de la materia (oscuridad) y el del espíritu (luz), la materia representaba el mal, mientras el espíritu representaba el bien, en este orden de ideas se preguntaban cómo podía la materia representar al espíritu, ya que es contraproducente alabar el bien a través de una forma sensible que es ontológicamente mala (Bruyne, 1963). Juan Damasceno responderá mediante su propia experiencia cómo al ir a la iglesia y contemplar los cuadros no solamente ve una vista agradable a sus ojos:

Cuando no tengo ganas de estudiar y dispongo de tiempo libre, me voy de buena gana a la iglesia y contemplo los cuadros... acarician mis ojos como las flores del campo y la gloria de Dios desciende sobre mi alma. Porque en estos cuadros no veo sólo el esplendor decorativo, sino la constancia de los mártires y la distribución de las coronas y adoro a Dios en los que dan testimonio de Él. Las imágenes me hablan con una voz que oyen mis oídos. (Citado por Bruyne, 1963, Vol. 2, p. 449).

Vemos entonces en este sentido pasaje cómo Juan Damasceno nos muestra, aparte de sus argumentos filosóficos, su propia experiencia trascendente en su relación de primera mano con las obras artísticas que encuentra en una iglesia; este mismo hecho de traer a colación una experiencia sensorial ilustra su postulado en contra del maniqueísmo, en que nos dice que es necesario aceptar que el hombre está compuesto de materia y espíritu, el hombre no solamente debe vivir en el empíreo, está abocado a vivir en el mundo, y el arte sintetiza esta naturaleza dual.

...defiende, inspirado en el Pseudo Dionisio, que en la creación “todo es imagen y símbolo” y que la representación sacra hace visible lo invisible, distingue el esplendor decorativo de las pinturas y su contenido figurativo. No se puede condenar el arte cristiano por su naturaleza material, ya que “la materia es obra de Dios; por eso la declaro hermosa”. (Plazaola, 1999, p. 44).

Tenemos entonces que la iconoclastia, más que poner de manifiesto un rechazo a la materialidad del arte de las nacientes comunidades católicas (el arte helenístico cristiano permeó constantemente las instancias de culto catecúmenas, incluso su influencia por parte del arte pagano es evidente), demuestra más bien una influencia del judaísmo y del islamismo, religiones que proscriben las imágenes en su culto, y de las sectas como la de los seguidores de Mani. Recordemos que efectivamente fue en el cristianismo oriental, no en el occidental, donde se dieron los más fuertes enfrentamientos religiosos. Finalmente es en el segundo concilio de Nicea en el año 787 donde se acepta definitivamente el culto a las imágenes y se da inicio al matrimonio de arte y religión que perdurara por casi mil años y que tendrá su culmen en el arte del Renacimiento.

No obstante que el cristiano puede decir como Juan Damasceno “las imágenes me hablan con una voz que oyen mis oídos”, no podemos negar la profundidad intelectual que representaban las teorías del arte para el hombre medieval. Tatarkiewicz (2002) distingue en este profundo trasfondo metafísico, dos corrientes, una cosmológica y otra teológica.

En lo tocante a la concepción cosmológica del arte, Tatarkiewicz (2002) la relacionaba con la música, ya que se afirmaba que la armonía no podía ser una invención del hombre, sino una propiedad del cosmos; en este orden de ideas el músico como tal no compone armonías (se puede hablar de dos tipos de armonía, una que rige el mundo material y otra el espiritual), sino que las descubre. Por ello, es mucho más valioso llegar a conocer la armonía del cosmos que a crearla, es decir, vemos acá que el verdadero músico es aquel que llega a conocer la armonía del ente, no el creador, pues la armonía que el compositor proporciona a sus obras no se compara para nada a la música del cosmos, pues si bien el oído percibe los sonidos agradables, ellos son puras manifestaciones y no su esencia, la cual la mente está más predispuesta a comprender. Por eso los

músicos eran también filósofos y, contrariamente a la Modernidad, más allá de la labor de componer o interpretar virtuosamente un instrumento, era investigadores eruditos de la armonía.

Por supuesto esta teorización de la música no era propiamente medieval, sino que se origina en la escuela pitagórica; en efecto, tal y como para los filósofos griegos la música y la matemática iban de la mano, en la Edad Media estos dos saberes son indisolubles, pues la armonía consiste en relaciones numéricas. Y no es otro sino el mismo San Agustín, en su *De libero arbitrio, II, XVI*, el que nos muestra la presencia pitagórica en los conceptos medievales de la belleza:

Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos, los astros que brillan en el firmamento, los seres que reptan, vuelan o nadan; todos tienen su belleza, porque tienen sus números: quítales éstos y no serán nada. ¿De dónde proceden, pues, sino de donde procede el número, pues participan del ser en tanto participan del número? Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cuál es el motor de los miembros del propio artista: será el número. (Citado por Tatarkiewicz, 2002, Vol. 2, p. 64).

Para finalizar este apartado sobre la visión cosmológica del arte y volviendo a la música, citamos lo que Umberto Eco (1997) dice al respecto:

Con Boecio se verifica un hecho muy sintomático y representativo de la mentalidad medieval. Al hablar de música, Boecio se refiere a una ciencia matemática de las leyes musicales; el músico es el teórico, el conocedor de las reglas matemáticas que gobiernan el mundo sonoro, mientras el ejecutante a menudo no es sino un esclavo desprovisto de pericia y el compositor un instintivo que no conoce las bellezas inefables que sólo la teoría puede revelar. Sólo aquel que juzga ritmos y melodías a la luz de la razón puede decirse músico. Boecio parece casi felicitar a Pitágoras por

haber emprendido un estudio de la música relicto aurium iudicio, prescindiendo del juicio del oído. (p. 44)

En lo tocante a la concepción teológica del arte, según Tatarkiewicz (2002), es acertado relacionarla con las artes plásticas, pues si se esperaba del músico que mostrara la armonía del mundo, del artista se espera que represente la divinidad. Para la teoría musical se supone que la belleza se encuentra en el cosmos, mas para las artes plásticas la belleza suprema reside efectivamente en el ser supremo; por supuesto estas dos teorías son afines, ya que el cosmos, como creación de Dios, en efecto refleja su belleza. En relación con la belleza terrena podemos decir que la visión que tenemos del mundo temporal es una concepción simbólica de lo eterno, concepción que la pintura y la escultura aplican en su labor creativa, incluso la arquitectura puede dar un buen ejemplo de ello, me refiero específicamente a las catedrales góticas, ya que estas eran, además de un centro de culto cristiano, símbolos del reino de Dios. Para el hombre humilde entrar en uno de estos templos era una experiencia anticipatoria de lo que le esperaba, si era un buen cristiano, al momento de abandonar su vestidura terrena y adentrarse en la gloria divina.

He aquí, pues, una función capital del arte, el enseñar mediante la imagen el dogma de la Iglesia. Pero, ¿qué nos pueden decir los patriarcas acerca de las artes visuales? Nicéforo reconoce dos tipos de imágenes, una que es pura invención, llamada *eidola*, encargada de mostrar aquellos seres, frutos de la imaginación, tales como centauros o basiliscos, y otra que representa los seres que existen en la realidad, imágenes que son llamadas *eikones*. Hay, pues, un matiz trascendental referente a la validez de las artes plásticas, ya que a diferencia de los iconoclastas, él reconoce que es cierto que hay un arte falaz, pero a su vez, también hay un arte veraz; distinción que podemos encontrar en la escritura, es decir, en la diferencia que se da entre la ficción de los textos literarios y la verdad de los textos sagrados. Ahora bien, hablando específicamente de los

eikones y de los textos sagrados, aquella, mediante la *mimesis* de figuras espaciales, ya sean cuadros, estatuas o mosaicos, nos “recuerda” la realidad mediante formas sensibles, y esta mediante el uso de las palabras ordenadas, en una continuidad temporal, a su vez cumple la labor de volver a traernos una realidad (Bruyne 1997).

Desde el punto de vista de cómo asimilamos estas dos artes miméticas, para Nicéforo la lectura, o para el mismo propósito la audición, no son continuos, y al no poder escucharlos o leerlos constante y simultáneamente, las imágenes y las palabras, huyen, mientras las pinturas se nos presentan permanentemente y a cualquier hora del día. Se generan, pues, dos tipos de representaciones; su diferencia radica en que aquella estimula el pensamiento, y esta nos rememora una percepción anterior. En otras palabras, al leer un texto, formamos un concepto interior, y el ver una representación plástica nos hace percibir las cosas como si estuviesen presentes, sin generarnos una reflexión en particular. De un solo golpe de vista el espectador adquiere, desde el principio, una intuición clara y perfecta de la realidad. Por otro lado, en el caso de una obra literaria, la terminología usada puede ser ambigua, puede provocar dudas y generar discusiones. Huelga decir, entonces, cuál medio es ideal para evangelizar al hombre llano, en verdad la imagen es idónea, ya que es más nítida y no genera dudas, funge mejor como guía para el hombre simple y desorientado y lo que pierde en profundidad lo gana en claridad, para el hombre docto conviene entonces la escritura que apela más a su entendimiento (Bruyne 1997)

En definitiva, estas son a grandes rasgos algunas características de la estética medieval, en el siguiente subcapítulo, hablaremos sobre Pseudo-Dionisio Areopagita.

3. Dionisio Areopagita

3.1. Dionisio Areopagita, su vida, sus obras

*Entonces Pablo los dejó. Pero algunos lo siguieron y creyeron.
Entre ellos estaba Dionisio, que era uno de los miembros del
Areópago, y también una mujer llamada Damaris, y otros más.
(Hechos 17, 33)*

Desde sus mismos comienzos en el siglo VI la figura de Dionisio Areopagita ha estado rodeada de un hálito de misterio que aún persiste hasta nuestros días; su presencia indiscutible, monumental, fija, si se quiere, en la historia del pensamiento occidental, contrasta con su resistencia a que su misma persona se deje establecer en una época determinada o en un individuo identificable, debido a que los eruditos ni siquiera han podido fijarlo con certeza a una determinada era. Él mismo se identifica con Dionisio el ateniense, o Dionisio Areopagita, o Dionisio del Areópago, pues es allí donde el mismo San Pablo lo sustrajo de sus creencias paganas y lo convirtió al cristianismo, hecho de vital importancia en la historia porque no equivale a simplemente la conversión de un pagano, sino que es un símbolo del cambio de una era, del ocaso del paganismo y del amanecer del cristianismo, momento en el que en la máxima catedral de la filosofía, su hija la teología se declarará reina y gobernará sobre la filosofía desde la basílica de San Pedro por cerca de mil quinientos años, punto que no dejará de ser constantemente notado por los teólogos e historiadores posteriores.

Decíamos, entonces, que desde el siglo VI se han aventurado diferentes hipótesis del tiempo en el cual vivió este desconocido personaje, y dichas hipótesis van desde aquellos que creen la misma

afirmación de Dionisio, ubicándolo temporalmente como discípulo de Pablo en el siglo I, hasta los que afirman que vivió a principios del siglo VI, pasando otras hipótesis, por supuesto, por todos los siglos intermedios. Pero es en el año 533 donde de manera indubitable se lo cita por primera vez, en el contexto de un sínodo constantinopolitano. Aunque bien es cierto, en un principio hubo dudas acerca de su ortodoxia, fueron rápidamente disipadas, entre otros por Juan de Escitópolis, Germán de Constantinopla y Máximo Confesor; pero es en el año 649 cuando su aceptación en el canon es consagrada debido a que el mismo Papa Martín I cita el *Corpus Dionisyacum* en el concilio de Letrán, iniciándose así su gran difusión a través de la cristiandad tanto oriental como occidental. En el occidente latino el Papa Gregorio Magno es el primero en citarlo en el siglo VII, es de anotar también cómo Pablo I envía las actas al fundador de la dinastía Carolingia, Pipino el Breve. Pero no es hasta el año 827, año de la embajada de Miguel de Constantinopla, cuando regala un libro a Luis el Piadoso, que comienza su real difusión, pues el rey lo manda trasladar a la abadía de San Dionisio en París (alguna tradición equivocadamente daba la autoría del *corpus* a este San Dionisio, el apóstol de las Galias, primer obispo de París, debido probablemente a la confusión generada, ya que uno de los primeros ejemplares del Areopagita en Francia tenía como residencia casualmente la abadía consagrada a su homónimo), donde Hilduino ordena una traducción completa en el año 831, que es precisamente donde Juan Escoto hará su traducción al latín. Unidos a la larga lista de traductores del *corpus* podemos hallar una aún más larga lista de comentaristas, de la cual se puede decir que no adolece de la falta de grandes filósofos medievales, al contrario, podemos citar a Juan Escoto Eriúgena, Hugo de San Víctor, Roberto Grosseteste, San Buenaventura, San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, y Jorge Paquimeras, entre otros, sin mencionar su influencia en variopintos autores como

Ricardo de San Víctor, Pedro Lombardo, el Maestro Eckhart, Nicolás de Cusa, Dionisio el Cartujo, Santa Teresa de Ávila y Tomás Galo.

Si bien ha sido difícil situar en el tiempo a nuestro evasivo filósofo, lo es aún más “darle un cuerpo a su alma” si se me permite esta metáfora platónica; en efecto, si bien modernamente se ha decantado la postura de ubicarlo a finales del siglo V y comienzos del VI, la obra dionisiana tendría que haber sido compuesta posteriormente al año 476 en que se introduce el canto del Credo y la finalización de la querrela monofisita por parte del emperador Zenón en el año 482 y anterior a la conferencia entre calcedonios y monofisitas moderados en el año 542. Para la editora Suchla se puede fijar el *corpus* según la tradición manuscrita entre los años 518 y 528 específicamente. Por otro lado, la identificación de este autor está lejos de ser resuelta, llegando al punto de decirse que tal vez nunca lleguemos a saber quién era este desconocido autor. Es verdad que si la identidad que se da él mismo como Dionisio Areopagita desde un principio fue puesta en duda, sus otras identidades propuestas han sido objeto de discusión por más de mil quinientos años. En primer lugar, vale la pena decir que al asumir dicha identidad en sus escritos (el autor del *corpus* se presenta como discípulo de San Pablo, testigo de la dormición de la Virgen y del eclipse de Heliópolis a la muerte de Cristo y como gran amigo de los discípulos), con todo ello se propusiera darle más autoridad a su doctrina escrita y evitar que cayera en el olvido.

La lista de personajes que se han identificado con Dionisio es bien larga, entre los Dionisios, aparte del ya citado obispo de París, están Dionisio el Joven, obispo de Alejandría, Dionisio Obispo de Corintio, Dionisio el Humilde y Dionisio de Gaza; entre los discípulos de algún personaje histórico, se le identifica como un discípulo de Apolinar, un discípulo de Basilio Magno, un discípulo de Proclo (De Bruyne parece decantarse por esta identificación), Erasmo,

discípulo de Damascio; o también se le identifica con personajes históricos como Ammonio Saccas, Juan de Escitópolis, Sergio de Resaina, Sinesio, Apolinario, Esteban Bar Sudaili, Pedro de Antioquía y Pedro el Ibero (identificación que gozó de cierta aceptación).

Actualmente se conjetura que Pseudo-Dionisio Areopagita fue un monje (ciertas posturas respecto al monacato, especialmente en *La jerarquía celestial*, permiten conjeturarlo), sirio (nacionalidad atribuida basándose en criterios filológicos y en el conocimiento de ciertos usos propios del cristianismo en ese entorno geográfico). Esto es a lo más que se ha llegado en la identificación de este misterioso personaje; parece que no pudiera ser de otra forma, ya que se considera a Dionisio uno de los fundadores de la mística (relacionada con misterio), ya que él buscó en los Sagrados Textos o los “oráculos”, como los llama de manera platónica (para Dionisio la palabra de Dios o, según su terminología, la *theología* se compone de la Biblia y la tradición), y en los sacramentos su significado oculto, secreto, *mystikós*; meditación que conduce a una experiencia religiosa de éxtasis, que lleva al cristiano a un abandono, en el cual Dios dirige su vida.

El *corpus dyionisiacum* se compone de quinientos veinte manuscritos que incluyen cuatro tratados, *Los nombres divinos*, *La jerarquía celeste*, *La jerarquía eclesiástica*, *La teología mística* y diez *Epístolas* dedicadas a diversos destinatarios laicos y ordenados. Los cuatro tratados están dirigidos a una misma persona, probablemente ficticia, llamada Timoteo, que, y siguiendo la pretensión de nuestro autor desconocido de ser Dionisio de Atenas, pudo ser identificado con el discípulo de Pablo, Timoteo de Listra, Obispo de Éfeso, al cual su maestro envió dos cartas. No obstante el nombre de Timoteo tiene una carga simbólica, ya que su significado etimológico es el de aquel “que honra a Dios”, significación que se compagina con el tono general del *corpus*, donde lo simbólico se une con lo misterioso, con lo oculto. Pero Dionisio y Timoteo no son los

únicos integrantes de estos tratados, pues tal y como en el dogma cristiano, ellos son una tríada, una trinidad, incluso se ha querido ver a cada uno de estos integrantes como un símbolo de cada uno de los integrantes de la Santísima Trinidad. En efecto, el tercer elemento de la triada es Hieroteo (que algunos estudiosos han identificado con Proclo, debido a la profunda deuda que tiene nuestro autor con su filosofía, de esto hablaremos más adelante), maestro del Areopagita y, según sus mismas palabras, del cual él es no más que un simple difusor de su doctrina. Hieroteo, por supuesto, tiene su simbología propia, ya que su significado es el de aquel “que reverencia a Dios”. Completándose así este círculo donde se unen lo simbólico y lo etimológico, referidos a la época apostólica.

Usualmente en el ordenamiento de los cuatro tratados *Los nombres divinos* está en primer lugar, y con razón, ya que los antiguos al comenzar su obra invocaban a la musa, pero en el caso de un himno, esto es, de un canto de alabanza a un dios, iniciaban citando sus diversos nombres, y el carácter de himno de alabanza a Dios en este tratado es subrayado por el mismo Dionisio. El tratado, el de mayor extensión y más complejidad de su obra, se compone de trece capítulos, de los cuales los tres primeros fungen como una introducción y los diez restantes profundizan en los diversos nombres y epítetos que se le da a Dios en las Sagradas Escrituras. Siguiendo a la Palabra Revelada, el hombre debe bajar la cabeza y dejarse llevar por la divinidad, bajo la guía también del magisterio de la Iglesia, simbolizada por Hieroteo.

Finalmente el mismo Dionisio menciona otros tratados escritos por él, pero que no han llegado hasta nosotros. Su misma existencia, tal y como sucede casi siempre con aquello relacionado con el Pseudo-Dionisio, es motivo de disputa, ya que algunos eruditos sugieren que nunca fueron escritos, que son ficticios, e incluso que el que remita a ellos es una manera de evitar posibles críticas a su razonamiento, aunque bien es cierto que, por ejemplo, *Los esbozos teológicos* son de

alguna manera resumidos en su *Teología mística*. De cualquier manera, estos son los tratados, aparte del ya mencionado, que sea cual sea la razón, no han llegado hasta nosotros: *Acerca de las identidades y órdenes angélicos*, *Acerca del alma*, *Acerca del justo y divino juicio* y *La teología simbólica*.

El segundo tratado es *La jerarquía celestial*, en él Dionisio describe la manera como está organizado el mundo supraterráneo, ya que las diversas inteligencias celestiales se encuentran jerarquizadas de una manera exacta. Bien es cierto que los ángeles ya habían sido mencionados por otros Padres de la Iglesia como Clemente Alejandrino, Gregorio Nacianceno y Juan Crisóstomo. Pero es Dionisio el que dedica uno o incluso dos tratados (si *Acerca de las identidades y órdenes angélicos* fue realmente escrito) a la temática angélica. La jerarquía comprende nueve órdenes de ángeles (serafines, querubines, tronos, potestades, señoríos, potencias, principados, arcángeles y ángeles), cada uno de los cuales se halla dividido a su vez en tres niveles, de los cuales el primer nivel está en contacto directo con el Principio Divino, mientras en los otros dos niveles los dones son recibidos y dados de manera sucesiva. En relación con la angelología, puede haber discrepancias, ya que a pesar de que los nombres angélicos son tomados de la Biblia, su ordenamiento y número puede variar según el autor.

Pero este libro no puede ser visto solamente como un tratado clasificatorio de una realidad metafísica, Anderreggen (1992) propone que:

Por ejemplo, la jerarquía celeste no es sólo un tratado acerca de los ángeles, sino también un verdadero tratado de moral, en el sentido más teológico de la palabra. Se refiere a ellos no en cuanto contemplables directamente, lo cual es imposible, sino en cuanto pueden ser conocidos desde las realidades terrenas según la manifestación de las Sagradas Escrituras. Lo mismo diremos

acerca de la Jerarquía Eclesiástica. De hecho se habla de los ángeles a partir de las vidas de los hombres santos. (p. 170)

La función de esta jerarquía es la unión y asimilación con la divinidad mediante el amor, en un movimiento de ascensión o retorno (*epistrophé*) al origen. Cada jerarquía tiene a su vez una función propia: purificación, *kátharsis*, para eliminar aquello que no es semejante a Dios; iluminación, *photismós*, *éllamptsis*, para transmitir la ciencia divina a través de la contemplación; y perfección, que es la posesión de la ciencia mediante una voluntad imbuida de lo divino y adherida constantemente a Dios (Dionisio, 2008). En todo esto, la *epistrophé* es parte fundamental en la filosofía dionisiaca, Cavallero en su introducción indica:

El proceso de elevación (anagagé) de las inteligencias hacia Dios es la *epistrophé* o “reversión” o “retorno al origen”, que implica un esfuerzo de la inteligencia a partir del Don de Dios, cuya actividad siempre es única e idéntica aunque cada ser la acoja en diverso grado. Todo este proceso implica un abandono de una calidad de existencia en pro del acceso a una existencia superior y, en este sentido, es una “iniciación mística”. La *epistrophe* consiste en que cada inteligencia en tanto ser inteligente (noerós) conozca el rango superior inteligible (noetós), para lo cual cuenta con la ayuda de un noetón adecuado a él, porque éste es el objetivo y justificación de la jerarquía: ascender hasta el conocimiento de Dios. (Dionisio, 2008, p. 53)

Más adelante nos extenderemos en la explicación de la filosofía de Dionisio, por ahora hablaremos del tercer tratado, *La jerarquía eclesiástica*. Es ella un complemento de *La jerarquía celestial* ya que continúa el camino de la *epistrophé*, pero ahora en el mundo terreno, completando esta “cadena” que nos une con el cielo, de la cual cada nivel es un eslabón. La Iglesia o *ekklesía*, es decir, el pueblo de Dios, se encuentra organizado según el modo del pueblo celestial, pero, a diferencia de él, no está dividido en tres triadas, sino en dos tríadas (jerarcas,

sacerdotes, ministros, monjes, pueblo y, por último, los catecúmenos, posesos y penitentes). Pero no solamente Dionisio explica esta jerarquía, también explica el simbolismo de la liturgia, pues es ella la encargada de elevar el alma hasta Dios. En efecto, la transustanciación del pan y el vino en la sangre y cuerpo actualiza la obra divina de salvación de Cristo, ayuda al hombre en el proceso de purificación, iluminación y perfeccionamiento propios del retorno.

El cuarto tratado es *La teología mística*, en el cual se sintetizan las ideas que son fundamentales en el *corpus*, enfatizando el hecho de que el conocimiento misterioso de Dios sólo le será revelado al iniciado, al místico; es pues un tratado que teoriza el fenómeno de la contemplación mística que profundizaremos seguidamente, pero antes vamos a finalizar con las *Epístolas*.

Como ya se ha mencionado, se han conservado diez epístolas y cuatro más apócrifas, que tocan temas diversos, en las cuales Dionisio se presenta como padre espiritual que guía a sus discípulos, dándoles consejos paternos para que vivan cumpliendo sus deberes como cristianos de corazón o conminándolos a perseverar en los valores enseñados por Cristo, como el de la fraternidad, revelando su postura ecuménica e inclusivista; ora trata de temas puntuales acerca de la doctrina cristiana que pudieron haber sido tema de debate o explica pasajes de la Biblia, reafirmando su interpretación simbólica; por último, prosiguiendo su personificación como Dionisio, dirige una carta al apóstol Juan, cabe notar que a pesar de su fingida afiliación con San Pablo (fue supuestamente convertido por él), desde un punto de vista teológico es más cercano a Juan Evangelista (explicando así el porqué esta carta es dirigida a él y no a Pablo), ofreciéndole consuelo en su encarcelamiento, siguiendo así aquella larga tradición retórico-literaria de las cartas de consolación, *consolatio*. Género popular en la Antigüedad, cuyos más recordados escritores fueron Cicerón, Plutarco y Séneca, y que tuvo gran aceptación en la Edad Media, recordemos la *Consolación de la filosofía* de Boecio, pudiendo llegar su popularidad hasta el

Renacimiento. Curiosamente, y a pesar de que Dionisio se inscribe en este género retórico, sus cartas no siempre se apegan a la estricta estructura del género epistolar de *praefatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*, ya que usualmente Dionisio obvia el *exordium*, es decir, el asegurarse la atención del destinatario, y la *narratio*, que es una breve exposición del tema.

3.2. Su filosofía

De la filosofía del Pseudo-Dionisio Areopagita lo primero que salta a la vista es la síntesis que hace entre la filosofía pagana, de larga tradición, y la incipiente teología cristiana (en efecto, él es una perfecta muestra de la transición entre la Antigüedad y la Edad Media). El término de síntesis puede ser cuestionado y cambiado, más bien, por la figura de un palimpsesto, en el cual la teología cristiana es vestida bajo los venerables y aceptados ropajes del platonismo para que sea fácilmente aceptada por el mundo de cultura helena asentado en el vasto Mediterráneo. A pesar de que esta aparentemente intencionalidad del filósofo es comúnmente aceptada, cabe preguntarse si dicha vestidura trasciende el exterior y se enquista en el mismo corazón de la doctrina, de manera que el neoplatonismo influye de una manera aún más decisiva de lo que el mismo Dionisio se vería dispuesto a admitir. Es difícil ponderar la gradación de la influencia que ejerció el neoplatonismo en la religión cristiana, pero lo que no se puede soslayar es una cierta correspondencia que existe entre esta filosofía y religión, explicitada en la teología de Dionisio, que de ninguna manera muestra una postura forzada entre la una y la otra; de hecho neoplatonismo y cristianismo se articulan bien (más adelante explicitaremos de cuáles filósofos griegos Dionisio toma ciertas ideas), lo cual no quiere decir que las diferencias sean pocas y que se dé una casi total identificación entre neoplatonismo y cristianismo. De hecho han existido fuertes críticas, por parte principalmente del protestantismo, encabezadas por Martín Lutero, como bien señala Ysabel de Andia (2000), donde se lo acusa de pervertir la pureza de la doctrina cristiana introduciéndole de forma masiva elementos de la filosofía neoplatónica.

De hecho la intención de Dionisio es controvertir las posturas o más bien las ideas no cristianas que se hallaban en el seno del platonismo, usando su mismo lenguaje y la misma tradición griega

para combatirlo y así traer al redil de manera no violenta, sino apelando a lo que ya conocían, a aquellas personas alejadas de él. Pero, ¿cuál es la propuesta del Areopagita?

Dionisio explica que para que nosotros lleguemos a conocer la divinidad, es necesario un estudio concienzudo de la Biblia; este sería el primer paso a la ascensión, la unión (*hénosis*) con Dios mediante el amor, para lo cual tenemos que purificarnos de todo lo terrenal. Ahora bien, este retorno o *epistrophé* a la divinidad no puede hacerse por la razón o mediante el uso de los sentidos, la ciencia o la imaginación, ya que no puede afirmarse nada o negarse nada de Dios, puesto que Él es absolutamente trascendente, estando más allá de estas categorías, Él es supraeminente, es un misterio para el hombre, como Dionisio mismo lo afirma, Dios es una “niebla supraluminosa”, y aquí se verifica una contradicción, que fue tan cara a la mística, la luz de Dios es tan poderosa que enceguece, su luminosidad oscurece, recordemos la noche oscura de San Juan de la Cruz, donde solo encuentra la guía de la luz de su corazón o el sol negro de Santa Hildegarda de Bingen. Hass, citado por Cunha (2007), dice al respecto de la noche oscura:

Por ello afirma el Pseudo Areopagita que divinizarse es nacer Dios en nosotros. A. M. Hass en su excelente exposición sobre San Juan de la Cruz asocia la idea de “noche oscura” al “rayo de tiniebla” característico del abandono dionisiano. Es la junción entre los dos extremos: lo divino y lo humano que para San Juan sería una “tempestuosa y horrenda” noche donde el alma es arrojada en las tinieblas en la más profunda miseria y tristeza. (p. 122)

A pesar de que la vía positiva, catafática, y la vía negativa, apofática, pueden acercarnos a nuestro hacedor, no son suficientes; el hombre debe aceptar la *agnosia*, la incognoscibilidad. Pero antes de seguir adelante, profundicemos un poco en la vía negativa y la vía positiva.

En la introducción a *La jerarquía espiritual* de Dionisio (2008) Cavallero subdivide ambas vías, la catafáctica y la apofática, en dos; veamos. La vía positiva se divide en afirmativa o discursiva y simbólica. La afirmativa se da cuando se le aplican a Dios los atributos inteligibles semejantes que se pueden percibir por la acción del Creador en el mundo y que son utilizados en las Sagradas Escrituras, y la simbólica se da cuando el hombre le aplica a Dios imágenes sensibles, metafóricas, “semejantes” y “desemejantes” a partir de la creación y de la Biblia, acercándose a Dios a través de los ritos sacramentales y del crecimiento espiritual que se sigue debido a ellos. Tanto los ritos como las imágenes sensibles remiten a otra Realidad que necesariamente debe ser aprehendida mediante su interpretación. Recordemos que *Sýmbolon* significa “signo de reconocimiento”, es decir, parte que remite a otra, complementaria de ella (el *sýmbolon* podía ser una medalla o cualquier otro objeto que se rompía, y se dividía entre las personas que se podían volver a encontrar en el futuro, y cuando el momento era llegado, se juntaban las partes rotas y si coincidían se hacía el reconocimiento; huelga decir que este procedimiento se reflejó en la literatura griega donde el reencuentro de amantes o de padres e hijos era un giro común de la trama).

Cunha (2007) dice que la experiencia apofática de Dionisio se basa principalmente en la simplicidad del hecho de que la realidad existe como una manifestación o “presentificación” del misterio divino. Debido a esto la *Teología Divina* puede de hecho ser pensada como un “manual”, no necesariamente de un tipo mágico o sobrenatural, ni mucho menos, sino de una “vivencia” que sigue un principio clásico de la vida conforme con la naturaleza.

Siguiendo con Cavallero en la introducción a Dionisio (2008), la vía apofática, se divide en negativa y mística. La negativa se da cuando o el hombre interpreta de manera anagógica la teúrgia ritual, las imágenes y nombres bíblicos, negando su valor en apariencia, tanto más

fácilmente cuanto es más desemejante, o cuando el hombre niega la aplicabilidad a la esencia de Dios de los atributos sensibles, es decir, los que se le aplican manera catafáctica vía afirmativa y simbólica, no a causa de que Dios carezca de ellos sino porque los tiene en grado supraeminente; finalmente, la mística se da cuando se niega lo negado, es decir se hace una hipernegación (*aphaíresis*) reconociendo la supraeminencia de Dios y aceptando la imposibilidad tanto objetiva como subjetiva de su conocimiento (*agnosia*) y también se da cuando se accede por *ékstasis* amoroso a una unión (*hénosis*) inefable, bendición concedida a unos pocos en esta vida a la que el hombre corresponde libre y voluntariamente. Y es precisamente este *ékstasis* la única manera en que el alma puede acceder a Dios; no obstante, ni la vía positiva ni la negativa son superfluas o inútiles, más bien, son insuficientes para lograr su cometido, el cual se alcanza solo mediante el conocimiento místico. Veamos cómo describe Cavallero ese proceso:

Para ello el hombre debe acceder a la agnosia, “inconocimiento, incongnoscibilidad”, a reconocer que el “conocimiento” no le basta; debe comprender que ni lo sensible ni lo inteligible le son suficientes para conocer a la divinidad –lo cual es una purificación, *apokátharsis*, una renuncia o apartarse, *aphoristênai*–, porque Dios siempre es supraeminente, sobrepasa toda capacidad. Esta purificación da lugar a un *ékstasis* de amor, acompañado de inactividad y silencio (*anergesíam aphthenxía*), que permite la unión (*hénosis*) misteriosa, un pertenecer totalmente a Dios; de modo análogo al “sólo sé que no sé nada”, el místico “conoce” a Dios al unirse a lo Incognoscible: tiene una experiencia de lo Trascendente Unitrinitario. Esa unión es el más alto grado de conocimiento de Dios que puede alcanzar el hombre en esta vida o después de la muerte. (Dionisio, 2007, p. 13)

La *proódos*, es decir, el descenso de las emanaciones de la divinidad, aquella procesión tan cara a Plotino, y la *epistrophé*, el retorno a la divinidad, pueden verse en conjunto como una partida de la divinidad y un retorno a ella y, como ya se había mencionado antes, no son los únicos términos

tomados de la filosofía griega, también existen otros usos léxicos que están revestidos de importancia en la filosofía dionisiana y de los cuales Rico Pavés hace un resumen citado por Cavallero en la misma introducción a Dionisio (2007); veamos algunos.

De Platón toma el principio de semejanza necesaria para tener una idea de Dios, así como el *éros* que funge como principio elevador y la idea de la no corrupción total del alma, que por lo tanto es susceptible de corrección. De Plotino toma la contemplación de la belleza divina y la virtud como asimilable. De Porfirio toma la *anoesia*, la superioridad de la vía negativa en el conocimiento de Dios. De Jámblico toma la teúrgia, es decir, los ritos como manera de elevación, pero se diferencia de él en que esta es Dios en acción, no un rito cultural en lo tocante a la salvación, no la liberación de las ataduras corporales sino una liberación del pecado y restauración de la semejanza divina. De Proclo toma el *éros* que desciende de lo inteligible a lo sensible, que inspira a los hombres para que retornen, el esquema de la salida y el retorno, la semejanza como principio que regula el universo y es a la vez potencia anagógica y divinizante, la divinización como iluminación y unificación, la teología y la celebración como vías de retorno, tríadas purificadoras, perfeccionadoras e iluminadoras, mediadoras en la irradiación de la Luz. Aquí finalizaremos lo tocante a la filosofía dionisiana en general y pasamos a exponer su estética.

3.3. La estética de la luz en Dionisio Areopagita

Pero todo está en la teología simbólica. Ahora debemos alabar con himnos la inteligible denominación “luz” del bien y hay que decir que el bien se dice “luz inteligible” por el hecho de que la inteligencia supracelestial colma todo de luz inteligible y expulsa toda ignorancia de todas las almas en las que estuvieren y a todas ellas da participación de la sagrada luz y purifica sus intelectuales ojos de la lobreguez de ignorancia que las rodea...

Dionisio Areopagita

En *Los nombres divinos*, Dionisio plantea ya desde la primera página los alcances y objetivos de su obra, en la cual mediante la profundización en los nombres dados a la divinidad se intenta penetrar en los misterios de su esencia, por supuesto, en la medida de lo posible. Y es aquí cuando está sentando los lineamientos donde expresa que su razonamiento partirá de los Sagrados Oráculos; él no se atreverá, por lo tanto, a desligarse de lo divinamente revelado: “Entonces, como está dicho, no hay que osar hablar de esta supraesencial y oculta divinidad, ni tampoco reflexionar algo, más allá de lo manifestado a nosotros, por vía divina, a partir de los Sagrados Oráculos” (Dionisio. 2007, p. 208), y este revelarse es para él como un rayo que ilumina su ser, revelándole la luminosidad del mundo espiritual, veamos:

Pues sería desconocimiento de su supraesencialidad, por encima de razón, inteligencia y esencia. Para ella hay que aplicar la ciencia supraesencial, alzándonos sobre lo escarpado tanto cuanto el rayo de los Oráculos Teárquicos lo conceda, dirigiéndonos hacia los esplendores superiores con la prudencia y sacralidad que rodea lo divino. (Dionisio. 2007, p. 207)

Y es precisamente la palabra *rayo* una de las múltiples metáforas lumínicas que jalonan su obra, que por demás es una de sus favoritas, pues es efectivamente la divina revelación como un rayo

de luz, que guía al hombre perdido en la oscuridad de su entorno. Y este rayo que se manifiesta gracias a la bondad divina se propaga a todos los seres por igual:

El bien, empero, no es comunicable en general a ninguno de los entes, sino que se manifiesta – de modo adecuado al bien– el rayo supraesencial que se cimenta firmemente sobre él, con las luminosidades análogas a cada uno de los entes, y eleva hacía su accesible contemplación y comunión y similitud las sagradas inteligencias que se lanzan a lo permitido por él y de modo adecuado a lo sagrado (...) sino que se elevan, consistentemente y indeclinablemente, sobre el rayo que les da luminosidad, y suben volando prudentemente y sacramente al conmensurado amor-erótico de las permitidas luminosidades, con sagrada piedad. (Dionisio. 2007, p. 209)

Encontramos de manera explícita en este pasaje la luz en procesión, palabra que toma prestada de Plotino, luz que inicia su descenso irradiando la totalidad de los entes según su adecuación y suscitando en ellos el amor-erótico, aquel que lo impulsa a retornar a la fuente supraesencial de luz que lo invita a unirse a ella. Y es precisamente a aquellas personas que han sido tocadas por esta luz que se les denomina *alumbrados*, son aquellos que han sido iniciados en los misterios de la luz:

...y sagrado cimiento de los que se desplazan según una irreverente agitación, y seguridad de los que están en pie, y guía que lleva de la mano, elevándolos, a los que son conducidos hacia Él, y luminosidad de los alumbrados, y principio iniciático de los iniciados, y principio de divinidad de los que son divinizados. (Dionisio. 2007, p. 210)

Esta doctrina es similar a las pitagóricas o incluso a las platónicas, en las cuales la Verdad solo era revelada a unos pocos, donde a través de un proceso ascendente en el cual se iban escalando posiciones, (durante los primeros años los aprendices eran unos simples escuchas y solo hasta más tarde eran introducidos a clases más avanzadas y luego de un periodo en el que debían

guardar completo silencio, les eran revelados los misterios propios de sus creencias, recordemos las jerarquías celestiales y jerarquías eclesiásticas), se llegaba a los misterios de los números o al reino de las ideas, pero que en Dionisio conducen a un abandono de la razón, para llegar a la Esencia supraesencial, a la Inteligencia ininteligible causante de todos los seres, pero sin ser Él mismo uno de ellos, pues Él está más allá de toda esencia, en suma, se llega al Dios cristiano.

El don dado a la humanidad para su iluminación se personificó en una de las Personas de la divina Triada, el Hijo, causa sabia y bella, colmado de toda la divina armonía posible. Si bien es cierto que se le ha cuestionado a Dionisio el que se haya apartado un tanto de la cristología, ya que en su obra aparentemente el nombre de Jesús no es citado lo suficientemente, como se podría esperar de una doctrina en que se explicita la revelación de la divinidad a la humanidad. No obstante, la tercera Persona de la Tearquía efectivamente hace presencia en el *corpus dionysianum*, en el momento que se manifiesta la divina triada al hombre, veamos:

Por otra parte como tríada, a través de la manifestación tripersonal de la supraesencial fecundidad, a partir de la cual “toda descendencia en el cielo y sobre la tierra” existe y es “nombrada”, por otra parte como causa de los entes, puesto que todo fue llevado hacia el ser a través de su bondad creadora de esencias, [causa] sabia y bella, porque todos los entes que se salvaguardan incorruptos en su propia naturaleza están colmados de toda armonía divinamente inspirada y de una sagrada bella adecuación; causa especialmente amante de la humanidad, porque en una de sus Personas, se hizo común con cada uno de nosotros verdad enteramente, llamando y levantando hacia Sí misma la humana ultimidad, a partir de la cual inefablemente Jesús, simple, fue combinado, y el Sempiterno ha tomado dimensión temporal. (Dionisio. 2007, p. 210)

Bella, armonía, adecuada son vocablos que se repiten sin cesar en los momentos en que Dionisio se refiere a Dios y es aquí donde la belleza se convertirá en un trascendental; recordemos que el

mismo Santo Tomás de Aquino escribió un comentario acerca de *Los nombres divinos*, explicitando dicha teoría, que influenciaría notablemente la mentalidad medieval. La belleza no se limita a ser una cualidad propia de la materia, una mera superficialidad que salta a la vista y se queda en el mundo material. El artista, un hombre hábil, es cierto, plasma en la materia una forma digna de verse, que complace los sentidos, alegra la mente, mejora el estado de ánimo del espectador, puede deleitar incluso al alma si se quiere, pero con todo, se queda en los sentidos. Con Dionisio la belleza deviene metafísica, ya no es una cualidad propia de los entes materiales, sino que es en sí misma una cualidad de Dios, equiparándose con el Bien.

En el cuarto libro de *Los nombres divinos*, Dionisio comienza a profundizar en el Bien, buscando su definición, que los “teólogos”, es decir, los escritores de las Sagradas Escrituras, definen de manera trascendente a todas las cosas, llamando bondad a la misma teárquica subsistencia, en la cual el Bien extiende su bondad a todos los seres.

Pues también como el sol entre nosotros alumbra, sin calcular o preferir sino por su ser mismo, todo lo que puede participar de su luz, de acuerdo con la propia condición, así también el bien supra sol –como el arquetipo, mantenido trascendentalmente sobre una imagen oscura–, lanza por su subsistencia misma los rayos de íntegra bondad proporcionalmente a todos los entes. (Dionisio. 2007, p. 250)

La bondad como una luz que parte de un supra sol, funge como causa misma de la totalidad de los entes.

A través de estos rayos se constituyeron todas las inteligibles e intelectuales esencias y potencias y energías, a través de éstos existen y tienen vida indefectible e inmenguada, purificadas de toda corrupción y muerte y materia y generación (...) y, como inteligencias, inteligen

supramundaneamente e iluminan apropiadamente las razones de los entes y además transmiten lo propio hacia los congéneres. (Dionisio. 2007, p. 250)

Si la luz del sol da vida al planeta tierra, el supra sol vivifica a su vez a las inteligencias, purificándolas de la corrupción y la muerte, fuente de vida metafísica. Pero entiéndase que no se está hablando de que la bondad toca solamente a los seres dotados de inteligencia, ya que las almas irracionales o animales, aquellas que sobrevuelan los aires o reptan en las rocas o aquellas que se ocultan bajo la tierra, o simplemente todas aquellas que tengan alma o vida sensitiva, incluso las plantas, han sido animadas y vitalizadas por el Bien (Dionisio, 2007).

Observamos entonces que la luz y la bondad se unen de manera inequívoca, ya que cuando se dice que la luz se proyecta en todos los seres es como si se dijera que la bondad traspasa y vivifica todos los entes de la creación; para darle autoridad a sus afirmaciones Dionisio se basa en la palabra de Moisés en el Génesis (recordemos que en esa época la autoría del Pentateuco se le atribuía a este patriarca), pues el mismo Dionisio al tocar el tema de la luz como bien se pregunta:

¿Qué podría decir alguien acerca del rayo solar mismo en sí mismo? Pues la luz es a partir del bien e imagen de la bondad. Por ello el bien también es alabado con himnos con la denominación de luz, como el arquetipo revelado en la imagen. Pues así como la bondad de la divinidad, más allá de todo, atraviesa desde las supremas y antiquísimas esencias hasta las últimas (...) alumbrando todo cuanto puede participar de él y tiene supradesplegada la luz, desplegando hacia todo el mundo visible, arriba y abajo, los esplendores de sus propios rayos. (Dionisio. 2007, p. 253)

En otro apartado, la luz se ve como una irradiadora de las potencias intelectuales “que toma en sí misma todo el señorío de la potencia luminosa como archiluminoso y supraluminoso, y lo supracontiene y precontiene y conduce todo lo intelectual y racional y lo hace compacto”

(Dionisio. 2007, p. 225), en contravención de la ignorancia disgregadora, la luz inteligible es congregante y unificadora de lo alumbrado, perfeccionando aquello que se está alejando de la verdad, llevando al ente a lo que verdaderamente es, revirtiendo las varias opiniones y congregando las diversas visiones que se puedan tener en un solo conocimiento verdadero y puro, que es monoforme, bajo la única y unificadora luz.

Y es en este momento cuando Dionisio, hablando de la luz como renovadora de las potencias intelectuales y disgregadora de la ignorancia, ve a dicha luz no solamente como buena sino también como bella, en efecto:

Este bien es alabado con himnos por los sagrados “teólogos” no sólo como bello sino también como belleza y como “amor” y como amable y cuantas otras divinas denominaciones convenientes existen de la frescura hacedora de belleza y agraciada. (Dionisio. 2007, p. 256)

Pero el concepto de bello para Dionisio no es totalmente discriminable de la belleza, entendida como una supra causa de lo bello, es decir la belleza que reside en el supremo hacedor. Y es aquí donde el Areopagita difiere de la tradición que separaba la belleza como causa de lo bello, que se encontraba en la materia, pues para Dionisio la belleza misma se encuentra en los entes, ya que es bello aquello que participa de la belleza, por supuesto, en menor medida que la belleza supraesencial, así nos dice:

Lo bello y la belleza no son discriminables en la causa que ha comprendido en uno la totalidad por entero. Pues al discriminar esto respecto de todos los entes en participaciones y participantes, decimos que es bello lo que participa de la belleza, y belleza la participación de la causa hacedora de belleza de lo enteramente bello. Lo bello supraesencial, por una parte, se dice “belleza” por la beldad comunicada desde ella a todos los entes apropiadamente a cada uno, y como causante de la

buena armonía y brillantez de todo, que a modo de luz hace refulgir en todas las comunicaciones hacedoras de belleza de su fontanal rayo. (Dionisio. 2007, p. 256)

Se repite otra vez cómo la luz de la belleza es irradiada sin mengua a todos por igual, pero cada ser la recibe de acuerdo con su adecuación, por ese motivo existen en los seres diferencias en los grados de belleza que se encuentra en ellos, pero que no obstante, a pesar de su diferenciación, cumplen ese orden establecido por la creación, una creación totalmente armoniosa; por eso cada ente en el mundo, no importa qué tan ínfimo sea, es bello a su manera y cumple una función. “A partir de esto bello, todos los entes poseen el ser, cada uno es bello según su propia razón, y a través de lo bello existen las armonizaciones y amistades y comunicaciones de todas las cosas” (Dionisio. 2007, p. 256).

Pero con lo bello Dionisio no quiere decir una belleza incompleta o pasajera, pues como ya se había mencionado, la luz implica unidad, no una variedad que se marchita o se difumina, sino una verdad única, que no perece o cambia:

Y como “lo que llama todo hacia sí mismo” –de donde también se dice belleza– y como lo que congrega hacia sí mismo lo íntegro en lo íntegro; bello, por otra parte, como totalmente bello a la vez y suprbello y siempre existente, bello según las mismas cosas y del mismo modo, y que ni nace y perece, ni es acrecentado ni se consume, ni es bello en un lado y feo para otro, ni entonces sí y entonces no, ni bello para algo y feo para otro, ni allí sí y allí no, como siendo bello para unos mas no bello para otros, sino siendo él mismo siempre bello, monoforme según sí mismo y consigo mismo, y como preconteniendo en sí mismo supraeminentemente la beldad fontanal de todo lo bello. (Dionisio. 2007, p. 256)

A la Belleza como unidad, como verdad, como sempiterna, como luz que es irradiada en todos los seres, que armoniza el universo, fácilmente se la puede nombrar junto con el Bien, como causa de la creación:

Y todas se unen con lo bello, y lo bello es principio de todo como causante creador y movilizador y contenedor de lo íntegro, con el amor-erótico de su propia belleza, y límite de todo y amable como causante perfeccionador –pues todo nace por lo bello– y paradigmático, porque todo se define según él. Por ello el bien posee lo bello en sí, porque todo tiende a lo bello y bueno de acuerdo con una total causalidad, y no existe ninguno de los entes que no participe de lo bello y bueno. (Dionisio. 2007, p. 256).

Dionisio, pues, va más allá de la tradición otra vez, no solamente al equiparar el bien y la belleza, sino que a causa de esta unión precisamente lo bello también es causa de todo, deviene creador de los entes, ya que si todo es bello es debido a que toma como paradigma la belleza, que es límite y creadora de la realidad, realidad que por fuerza es bella y buena, y que se extiende incluso hasta lo no existente: “Osará también el discurso a decir esto: que incluso lo no existente participa de lo bello y bueno, pues entonces también eso es bello y bueno cuando es alabado con himnos en Dios supraesencialmente, según la supresión de todo” (Dionisio. 2007, p. 257).

Para finalizar este apartado acerca de cómo lo bello y bueno es causa de todo, y está en todo, sintetizando su visión, Dionisio nos dice:

O para decirlo resumiendo: todos los entes son a partir de lo bello y bueno, y todos los no entes están supraesencialmente en lo bello y bueno, y existe principio de todos y límite supraprincipal y suprap perfecto, porque “a partir de Él y a través de Él” y en Él “y hacia Él es todo”, como dice la sagrada palabra. (Dionisio. 2007, p. 259).

“Y hacia Él es todo” indica el retorno de los entes a su causa primigenia, lo bello y lo bueno, ya que es definitivamente atractivo, erótico y amable para todos, por ello, lo inferior se enamora de lo superior, “y las cosas de nivel semejante de las de orden semejante comunicativamente, y lo superior de lo inferior providencialmente, y cada cosa de sí misma comprensivamente, y todas las cosas hacen y quieren todo cuanto hacen y quieren, tendiendo a lo bello y lo bueno” (Dionisio. 2007, p. 259); vemos entonces un movimiento, una tendencia que se podría decir es multidireccional, como ya se había dicho, pues para que haya una total armonía es necesario que todas las partes se interrelacionen entre sí. Los entes que son semejantes se comunican entre ellos mismos, y también tienden a causa del amor-erótico hacia aquellos que están sobre ellos, pero también se proyectan gracias a la divina providencia hacia los entes inferiores a ellos, incluso tienden hacia sí mismos, pues si comprenden su verdadero ser, están alcanzando aquello que de bello y bueno les corresponde debido al orden del Creador.

Pero esta procesión, esta comunicación entre los entes, no solamente es de naturaleza metafísica; en efecto, en las jerarquías celestiales, este tenderse los unos a los otros es solamente espiritual, pero según la luz va descendiendo, la comunicación gradualmente se va tornando sensorial, es en este momento donde la doctrina del Areopagita se torna capital para la valoración de las artes plásticas, pues al contrario de otros filósofos, él valora aquello que se presenta a nuestros ojos, es cierto que las manifestaciones artísticas podrán ser el escalón más bajo de la divina procesión, sin embargo, forman parte de la procesión y he ahí el valor verdadero del arte que apela a los sentidos, los cuales cuando se está en el orden intelectual son superfluos, pero si se quiere elevar desde lo terrestre hasta lo divino (como lo hace todo ente), se tendrá que pasar por los sentidos. Dionisio escribe al respecto:

Es necesario saber, según la recta razón, que usamos de elementos y sílabas y expresiones y letras y palabras a través de los sentidos. Porque cuando nuestra alma es movida hacia lo inteligible con las energías intelectuales, son superfluos los sentidos entre las cosas sensibles, como las potencias intelectuales, cuando el alma, devenida deiforme a través de la unión ignota, intuye los rayos de luz inaccesible, intuiciones sin ojos. Mas cuando la inteligencia se esfuerza por moverse en alza a través de lo sensible hacia intelecciones teóricas, totalmente más valiosas son las muy evidentes travesías de los sentidos, las más claras palabras, las más nítidas de las visiones. Porque cuando lo yuxtapuesto a los sentidos no es nítido, ni siquiera ellos podrán presentar bien las cosas sensibles a la inteligencia. (Dionisio. 2007, p. 261)

De hecho, es posible extraer de la materia, si bien disminuida, aquella belleza propia del mundo celeste, metáfora tan cara a la estética griega, en la cual el escultor al tomar un trozo de piedra informe, eliminando lo superfluo extrae la belleza que late en ella. Antes de seguir adelante, el mismo Dionisio (2008) inclusive tiene algo que decir al respecto:

...y alabemos con himnos supraesencialmente, al supraesencial, mediante, la supresión de todos los entes, como los que hacen una estatua natural-en-sí quitándole todos los impedimentos que se sobreañadan a la pura contemplación de lo oculto y con la sola supresión manifiestan en ella misma la belleza ocultada. (p. 363)

Es decir, el escultor tal como los entes debe desprenderse de aquello que sobra, suprimir de la piedra aquello que es superfluo, para hacer posible que la verdadera belleza brille. A pesar de que en esta cita toma al escultor como metáfora, no está lejos su teoría propia de la labor del artista, en el siguiente pasaje veremos cómo la obra de arte posee un hálito divino inherente a ella:

Ciertamente es posible plasmar formas que no desentonen con las celestiales y surgidas de las más deshonradas partes de la materia, dado que también ésta, habiendo obtenido del realmente Bello la

subsistencia, de acuerdo con todo su material ordenamiento tiene unos ecos de la buena apariencia intelectual y mediante ellos es posible ser conducido a lo alto, hacia las inmateriales arquifiguras, tomadas las similitudes desemejantemente, como está dicho, y definiéndose ellas mismas no idénticamente más armoniosa y apropiadamente en las particularidades intelectuales y sensibles. (Dionisio. 2008, p. 128)

No importa de qué tipo de material se haga la obra de arte, si de mármol, o de la grandiosa crisoelefantina (marfil y oro), como la estatua del Zeus de Fidias, o del humilde bronce, la inspirada mente del artista puede suprimir lo sobrante y sacar de ella la belleza cuyos ecos divinos aún resuenan en ella; Dionisio abre la puerta para que la obra de arte no solamente sea admitida, sino para que tenga en sí un valor intrínseco que va más allá de aquellas actividades humanas que apelan solamente a los sentidos, tales como la culinaria, llegando a tener un valor metafísico. Incluso los sentidos son el camino necesario que nosotros como seres humanos debemos tomar para retornar a nuestra causa primigenia.

Dado que no es posible para nuestra mente levantarse hacia aquella inmaterial imitación y contemplación de los sagrados gobiernos celestiales, si no usa de una guía manual, material, acorde a ella, razonando las manifiestas bellezas como copias de la inmanifiesta buena apariencia, y los sensibles buenos aromas como figura de la inteligible donación, y las luces materiales como imagen de la inmaterial donación lumínica, y las desplegadas enseñanzas sagradas [como imagen] de la contemplativa plenitud acorde a la inteligencia, y los órdenes de los ordenamientos de aquí [como imagen] del armonioso y ordenado hábito respecto de lo divino. (Dionisio. 2008, p. 120)

Es necesario, pues, que si queremos levantarnos y elevarnos, primero tengamos que contemplar aquella belleza que tenemos a nuestra vista, la *epístrophe* comienza con los sentidos, es el primer paso que debemos dar para nuestro añorado retorno. Cuando contemplamos lo bello del rostro de

Cristo estamos contemplando un eco de su belleza original “verdaderamente las cosas visibles son imágenes manifiestas de las invisibles” (Dionisio. 2008, p. 440), la luz que atraviesa los vitrales de la iglesia lleva en sí las ondas de la luz divina, el aroma del incienso que aun hoy percibimos en las ceremonias religiosas son una muestra de los aromas celestiales que nos esperan cuando ya no estemos en esta tierra. En el siguiente capítulo, analizaremos estas teorías, estudiaremos su contexto, sus orígenes y observaremos sus consecuencias.

3.4. La estética de la luz, análisis, sus relaciones, sus consecuencias

La estética del Areopagita, y como es de suponerse, a pesar de que está basada en las Sagradas Escrituras, comparte sus ideas con aquellas propias de la estética neoplatonizante:

La doctrina del Pseudo-Dionisio sigue una línea paralela al estoicismo platonizante: La sabiduría divina es la que realiza la mutua simpatía y armonía de todo. Sabiduría, bondad, belleza, son nombres diversos de una esencia. El símbolo de esa esencia es el sol. A partir de este símbolo fundamental, el Pseudo-Dionisio desarrolla una estética de la luz. (Plazaola, 1999, p. 37)

Aquí tal vez nos hemos adelantado un poco al traer a colación los diversos nombres de una esencia cuyo símbolo es el sol, pero queríamos sentar desde un principio las bases de la estética dionisiana y en especial su estética de la luz, habiendo aclarado esto, ahora vamos por partes y examinemos con detenimiento su doctrina.

En términos generales la estética de Pseudo-Dionisio posee ciertas peculiaridades que conviven con una cierta falta de originalidad manifiesta. En efecto, Tatarkiewicz (2002) afirma que no obstante no existió ni antes ni después de Dionisio una estética más trascendental, más apriorística, más apartada de la realidad y de las experiencias estéticas propiamente dichas (en la etapa final de la patrística cambia su carácter haciéndola más especulativa y abstracta). Pero también, en su doctrina estética Dionisio recoge las ideas que se encontraban dispersas de varios Doctores de la Iglesia, haciendo de ellas un sistema coherente y, digámoslo así, funcional, deduciendo a veces las ideas especulativamente de unas premisas generales apriorísticas. Si en efecto existió un avance en la estética cristiana debido a él, es más bien por hacer de ella un conjunto sistemático que enriquece sus experiencias.

La fortuna de su sistema tuvo una peculiar evolución, ya que según Eco (1997) en el principio de la Edad Media, a pesar de que se hablaba de cosas bellas y de la belleza del todo, se había sido muy reticente a elaborar categorías específicas al respecto. De manera curiosa, ello queda ilustrado por la forma como los traductores del texto griego dionisiano reaccionaban a expresiones como *kalón* y *kállos*. Cuando en el año 827 Hilduino, el primer traductor del Areopagita, traduce un pasaje del libro cuarto de *Los nombres divinos*, entendiendo *kalón* como bondad ontológica, traduce:

Lo bueno y el bien, pues, no pueden reconducirse, aun en su distinción, a un solo principio gracias a una sola causa omnicomprendiva... Bueno decimos de aquello que participe del bien... (Citado por Eco, 1999, p. 34)

De modo interesante tres siglos después Juan Sarrasín traducirá ese mismo texto de esta manera:

Lo bello y la belleza no pueden dividirse en la causa que sola en sí todo lo comprende... Decimos bello de lo que participa de la belleza... (etc.) (Citado por Eco, 1999, p. 34)

Eco concluye que entre estos dos traductores media el final de los siglos bárbaros, el Renacimiento Carolingio, el humanismo de Rabano Mauro y de Alcuino, la superación del terror milenarista, el primer florecimiento gótico y un gran etcétera. “La sensibilidad hacia el valor estético evoluciona con un alargamiento de horizontes terrenos, junto con el intento de sistematizar la nueva visión del mundo en el marco de una doctrina teológica” (Eco, 1999, p. 34).

Entonces podemos observar cómo el sistema dionisiano tuvo una lenta pero segura influencia en el mundo occidental. Veamos entonces cuáles son los principios que postula Pseudo-Dionisio Areopagita.

La totalidad del universo se origina de la sabiduría sagrada del Gran Artista, de Él provienen desde las majestuosas montañas hasta la más humilde planta, desde la ínfima hormiga hasta aquel que señorea la creación, el hombre: “Pues lo hiciste casi como un dios, lo rodeaste de honor y dignidad, le diste autoridad sobre tus obras, lo pusiste por encima de todo...” (Salmos, 8, 5-6), pero todo aquello se encuentra regido por la divina armonía, es ella la que impone el bello orden que rige el universo.

Sin embargo, también a partir de todo, como dije, hay que conocerlo; pues él es, según el oráculo, el creador de todo y el que siempre armoniza todo y es causa de la indisoluble armonización y orden de todo, y el que siempre coliga los fines de las cosas precedentes a los principios de las siguientes, y el que trabaja bellamente la única concordia y armonía de todo. (Dionisio, 2007, p. 308)

Ahora bien, la sabiduría divina difiere de la sabiduría del artista humano, pues Dios es simple e infinito mientras el hombre es limitado y mudable. Dios es conocedor y, por lo tanto, crea la armonía del mundo en cuanto se conoce a sí mismo. Lamentablemente nosotros no podemos concebir este conocimiento trascendente de sí mismo, ya que es luz (espiritual) que puede llamarse a su vez una luz inasible, tiniebla invisible. La sabiduría, la bondad y la belleza son simplemente nombres diversos de una sola esencia, que una vez unidas y con título idéntico, originan el hermoso universo (Bruyne, 1963).

Llegados aquí tenemos que aclarar que Dionisio tiene una concepción de la belleza que difiere de la de los Padres de la Iglesia anteriores a él; al respecto Tatarkiewicz (2002) afirma que, al basarse la estética dionisiana en dos conceptos, por un lado, el concepto religioso de Dios tomado por supuesto de las Sagradas Escrituras y, por el otro, el concepto de lo absoluto que tomó de los griegos, los unió y a partir de allí expresó su idea de lo bello: la belleza es atributo absoluto de

Dios. El Génesis y los Padres de la Iglesia ya habían hablado de la belleza, pero la percibían como una propiedad de la creación, el Areopagita la atribuye directamente al Creador. Si afirmamos que Dios es bello, la belleza que se encuentra en el mundo es ciertamente poca cosa si se la compara con la belleza del Creador; entonces, si Dios es bello, sólo Él lo es únicamente de verdad. Atribuyéndole la belleza de manera directa a Dios, se la negó en cierta medida al mundo. Las hermosuras que percibimos por nuestros sentidos no son sino simple reflejo de la única belleza, es decir, la divina. Este concepto de belleza divina reflejada en las cosas terrestres era una idea nueva, desconocida efectivamente para la estética cristiana hasta ese entonces. Pero hay que subrayar sobre todo que la superioridad de la belleza espiritual e ideal sobre la belleza sensorial y el concepto de belleza en tanto que objeto y finalidad proviene de Platón. Y de Plotino Dionisio tomó la idea de belleza como propiedad de lo absoluto, de aquella unión de lo bello y el bien, y de que de la belleza empírica es una emanación de la belleza absoluta. Y aquí está lo más importante, Dionisio fue aún más allá que sus predecesores, ya que si bien Plotino al vincular el bien y la belleza no los identificaba, lo bello era algo así como la “envoltura” de lo bueno, mientras que Pseudo-Dionisio no hace ninguna distinción entre ellos, ya que efectivamente los identifica y por lo tanto los une en una entidad única. El Areopagita se podría decir llevó a límites extremos el proceso que se inició con Plotino de transponer los conceptos estéticos hacia lo trascendente.

Tatarkiewickz (2002) afirma que así se insufló una fuerte dosis de hiperplatonismo en la estética cristiana (en ella entró totalmente el más abstracto concepto de lo bello). Nunca antes la belleza había ocupado un puesto de tal relevancia, una cualidad empírica se convirtió en una cualidad absoluta, se dio una transformación radical: lo bello se considera como absoluto, la belleza deviene perfección y potencia. De la belleza todo proviene, todo está en ella y así también, todo

se dirige hacia ella. Todas las relaciones sustanciales, causales y finales conducen a ella. En definitiva, lo bello es la norma y también el objetivo de cualquier ser, su modelo y medida. Sin embargo, desde este punto de vista, la belleza perdió de alguna manera su especificidad y ya no es belleza en el sentido estricto de la palabra, ya que la belleza se convirtió en sinónimo de perfección y potencia, y dejó de ser cuestión de observación o sujeto de la experiencia, se la sometió a la especulación exclusivamente, arrojándola a la esfera del misterio.

Para Dionisio lo bello supraesencial es también belleza, ya que se comunica a todos los entes de manera apropiada a cada uno de ellos, siguiendo como siempre el divino orden de la creación, repasemos otra vez este pequeño pasaje, “y como causante de la buena armonía y brillantez de todo, que a modo de luz hacer refulgir en todas las comunicaciones hacedoras de belleza de su fontanal rayo” (Dionisio, 2007, p. 256), llamando la totalidad hacia sí mismo “y como lo que congrega hacia sí mismo lo integro en lo integro” (Dionisio, 2007, p. 256), iniciando de esta manera la *epistrophe*.

Veamos cómo interpreta Tatarkiewicz (2002) los postulados de Dionisio respecto de la belleza. Cuando los santos teólogos (esto es, los escritores de la Biblia) hablan acerca del bien primero y también de la causa primera se refieren a ella con el nombre de lo Bello y la Belleza. La mayor hermosura que puede existir es el bien, que encierra en sí y supera todo lo que es bello. Es la belleza única y duradera que no nace ni muere, ni tampoco disminuye o aumenta, ni es fea en algunas partes y bella en otras, ni es hermosa en determinado tiempo y fea en otro. La belleza del supremo bien es una belleza que no es relativa, es totalmente independiente del punto de vista, así como del lugar y la manera como se la ve. Por eso puede decirse que es una belleza permanente, en sí y por sí, siempre es una y fuente pura de toda la hermosura, por lo tanto, es objeto de toda admiración y motivo de cualquier aspiración y, al mismo tiempo, su límite, modelo y finalidad.

Belleza y bien se identifican. “El Bien-lo Bello” es causante de todo aquello que en el mundo es calificado como bueno y hermoso, de todo lo existente y lo creado, así como del orden y la armonía, de todo aquello que es perfecto, de toda idea y todo conocimiento.

Y el símbolo de lo bello, siguiendo la línea del platonismo, es el sol; al respecto dice Bruyne (1963):

Sin reflexión y sin proponérselo, en virtud de su simple existencia, el sol ilumina todo cuanto es capaz de hacerse partícipe de su luz según la proporción adecuada a su ser. Todo ser recibe de idéntica manera la irradiación de la belleza divina según su peculiar capacidad. Este inmenso sol, en el que se revela la imagen de lo bello-bueno; el sol, que es íntegramente luz y cuyo brillo jamás cesa, ilumina todo cuanto puede ser alumbrado y difunde su abundosa luz sobre la totalidad del Pan visible, dando a cada parte la medida del resplandor que le es conveniente. (p. 245)

Si alguna cosa no recibe los rayos del sol en suficiente medida, prosigue Bruyne, no es debido a deficiencia del sol, sino debido a la insuficiencia cuantitativa y cualitativa de su esencia. Además, el sol hace que toda belleza pueda ser visible y en cada ser ordena la belleza, la forma y la vida misma, ya que es parte en el desarrollo de los cuerpos sensibles, los moviliza hacia el brotar de la vida, los desarrolla y los hace crecer con miras a la perfección consumada, limpia lo impuro y renueva la vida. Todo se vuelve hacia el sol como al origen, que es principio de ser y de vida, y a la vez de su bondad y su belleza. El sol es quien subsume en sí todos los entes del mundo en una sola unidad, uniéndolos de esta manera en un orden solo de perceptibilidad. Este orden del mundo proviene de Dios, que es bello, bueno y sabio, que es Uno y simple. Nacidos de Él son todos los modos sustanciales del ser, debido a la separación y la unión, por eso, es de Él que provienen todas las semejanzas y las diferencias; lo bello-bueno forma la comunidad de contrastes, pero en las cosas compuestas lo bello permanece impoluto. Y es efectivamente lo

bello-bueno lo que hace que dentro de la jerarquía universal las sustancias que se encuentran más elevadas cuiden de las más bajas, y hace también que los inferiores se vuelvan a los superiores (recordemos el movimiento de *proódos* y *epístrophe* que se encuentra en las diversas jerarquías que componen el universo visible e invisible). La belleza y la bondad son así fundamento de todas las fuerzas de atracción y concentración del que el todo se compone armoniosamente.

La identificación de la belleza con la luz y la simbología del sol, aunada a la identificación de lo bueno con la luminosidad, se encuentra de manera explícita en varios apartados de la Biblia; en el Génesis uno de los primeros elementos que se crean es precisamente la luz: “Dijo Dios: ‘Haya luz’. Y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y aparto Dios la luz de la oscuridad” (Gn 1, 3-4). Pero es en Juan Evangelista, del cual y como ya hemos mencionado, dejando un poco de lado a su supuesto maestro San Pablo, el Areopagita bebe gran parte de su doctrina, el que evidencia la preponderancia de la luz que irradia su claridad en nosotros:

En el principio existía la palabra y la palabra estaba junto a Dios, y la palabra era Dios. Ella estaba en el principio junto a Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada. Lo que se hizo en ella era la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron. Hubo un hombre, enviado por Dios: se llamaba Juan. Éste vino para dar testimonio de luz, para que todos creyeran por él. No era él la luz, sino quien debía dar testimonio de la luz. La palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre, viniendo a este mundo. (Jn 1, 1-9)

Y también:

Jesús les habló otra vez diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida. (Jn 8, 12)

Pero la idea de la luz relacionada con la divinidad no se encuentra solamente en la Biblia, o queda circunscrita a los pueblos semíticos, o a principios del siglo primero; al contrario, su raíz se hunde bien profunda en la noche del tiempo y en diversos lugares. Eco apunta:

La idea de Dios como luz venía de lejanas tradiciones. Desde el Bel semítico, desde el Ra egipcio, desde el Ahura Mazda iraní, todos personificaciones del sol o de la benéfica acción de la luz, hasta naturalmente, el platónico sol de las ideas, el Bien. A través de la corriente neoplatónica (Proclo sobre todo), estas imágenes se introducen en la tradición cristiana, primero a través de Agustín, luego a través del Pseudo Dionisio Areopagita, que más de una vez celebra a Dios como Lumen, fuego, fuente luminosa (por ejemplo, De coelesti hierarchia XV, 2; De divinis nominibus IV). Y a influir en toda la Escolástica posterior concurría también el panteísmo árabe, que había transmitido visiones de esencias rutilantes de luz, éxtasis de belleza y fulgor, desde Avempace hasta Hay Ben Jodkam y Abentofail. (p. 62)

En definitiva y como apunta Jessica Jaques Pi (2003):

La forma ya no será solamente bella por responder a una conveniencia establecida de antemano, sino que será bella porque se habrá convertido en símbolo de la primera claridad que es la divina. La irradiación de la belleza se convierte así en la irradiación de la potestad divina. Ello atañe no solo a las formas naturales, sino también a las artísticas; el arte puede ser, por primera vez en la historia de las ideas estéticas, símbolo y, por tanto, camino de conocimiento a Dios. (p. 104)

Continúa dicha autora con otro punto que realmente es interesante, pero que rebasa los propósitos de este estudio, y es el de la aparición del espectador de la obra de arte; en efecto, el campo semántico correspondiente a la claridad abre de manera tímida determinadas vías hacia el espectador, integrándose así en el discurso estético como sujeto psicológico, pues ejerce unas capacidades tanto en relación con la visión sensible como con la visión intelectual, iluminado por

la luz empírica, símbolo de la luz divina, permitiéndole relacionarse con ciertas formas que son visibles por el hecho de estar iluminadas.

Ahora bien, La belleza absoluta emana dando como resultado la belleza terrestre. A pesar de que los Padres de la Iglesia comprendían la relación entre Dios y la luz de manera dualista (Dios es la suprema perfección, mientras el mundo es frágil, el Creador tiene cualidades perfectas mientras que el mundo las tiene imperfectas), Dionisio comprendía esta relación de otra manera. El mundo no posee una belleza propia, ni aun imperfecta, lo que realmente sucedía era que reproducía la emanación de la belleza divina. Por eso, si la belleza sensible no es más que una emanación de la belleza ultraterrena, esta sería la única que existe realmente. A pesar de la imperfección del mundo sensorial, este tiene en sí elementos divinos, ya que la belleza divina, no obstante su trascendencia, se revela en el mundo, es decir, la materia ostenta reflejos o ecos de la belleza perfecta intelectual; las cosas visibles son, pues, imágenes de las invisibles, por lo que el hombre tiene la capacidad de aspirar a la belleza perfecta, dicho simplemente: mediante la belleza visible puede alcanzar la belleza invisible. Por eso la función primordial del arte es acercarse lo más posible a la belleza perfecta, el artista debe intentar escudriñar la belleza perfecta del prototipo. De esto se sigue que la creación artística no es más que una imitación de la belleza invisible, mediante la eliminación de todo aquello que es superfluo, rechazando todo lo visible con excepción de la belleza visible (Tatarkiewicz, 2002).

Tanto Bruyne como Tatarkiewicz enumeran ciertos principios referidos a la belleza en Dionisio. Observemos primero a Bruyne (1963), que sintetiza la concepción de la belleza en Dionisio en tres cuestiones, que vale la pena revisar, para recapitular lo dicho hasta ahora. La primera cuestión atañe a la diferencia entre lo bello y la belleza. De lo bello participan las formas que son bellas; la belleza es la cualidad específica que emana de la participación. Se le da el nombre de

Belleza a Dios porque de Él recibe cada ser la belleza que le corresponde, pues es primera causa de la armonía y del resplandor de todas las cosas; igual que la luz solar, difunde sobre todos los seres su luz que dispensa la belleza, debido a que, y siguiendo la etimología de *kaloun-kalos*, llama a la totalidad de los seres, convocándolos a su belleza, hace que sean Uno en virtud de un solo sentimiento de belleza.

La segunda cuestión planteada por Bruyne (1963) surge de la relación entre la belleza divina y la creada. Todos los entes de acuerdo con su naturaleza tienen como cualidad la belleza recibida de Dios, que Él contiene en sí, ya que es causa última de la totalidad de las bellezas que se encuentran en los entes, aunque por supuesto en su forma ideal, que trasciende toda belleza creada. El motivo de la belleza de las cosas es que son reflejos limitados, compuestos de la belleza que todo lo abarca y que, por definición, es simple. En el momento que se mueven hacia la verdadera perfección impulsadas por el *eros* de su propia belleza, inadvertidamente hacen un movimiento de ascensión hacia la belleza divina, último y supremo fin de todos los entes.

Por último, la tercera cuestión tiene que ver con la total identidad de lo bello y lo bueno, que es una y la misma cosa. El *prodesse et delectare* (educar y deleitar) deviene principio metafísico. Dios es entonces origen de todo lo creado, incluso de aquello que no tiene forma, pero que aspira a encontrarla, y no puede haber ningún ser que no participe de su bondad y belleza. Por eso, el todo es trascendentalmente bello y bueno, con la salvedad de que lo es proporcionalmente a sus posibilidades de ser. Por ello, tanto Dionisio como Proclo sostienen que ninguna cosa creada puede llegar a ser fea o mala. Las condiciones de fealdad (falta de forma y de equilibrio) o de maldad de hecho, son una carencia de belleza y bondad, por lo tanto, formas del no-ser. Si un determinado ser se aviniera a realizar en su totalidad su ideal, entonces en ese momento sería totalmente bello, pero en la medida en que la materialidad se hace presente impidiendo que lo

ideal se muestre, es entonces cuando el ente se revela como feo. En definitiva, se podría decir que de manera analógica según su capacidad, todo es más o menos bello (Bruyne, 1963).

Constantemente al mencionar la idea de la luz o resplandor se menciona otro concepto, el cual no hemos profundizado suficientemente, y es el de la armonía. ¿Por qué estos dos términos van de la mano? Veamos. Para Bruyne (1963) la definición de origen estoico es cambiada al modo neoplatónico en tanto la armonía de los colores es transformada por el esplendor de la luz, fijándose así la tradición patrística de Alejandría y Capadocia: la belleza, sea espiritual o física, es de cualquier manera una forma de luz, todo aquello que pueda ser brillante, resplandeciente, radiante sea de manera propia o figurada, es bello. La armonía, por otro lado, se menciona cuando se hacen patentes los efectos de la sabiduría artística, la belleza o la bondad. De manera explícita se menciona la razón matemática pitagórica y platónica que fluye en la armonía. Si determinado ser ya no es bello, no quiere decir que perdió su naturaleza, más bien es debido a que la razón de la simetría y de la armonía se debilitó y, por lo tanto, ya no cohesiona los múltiples elementos del conjunto de manera adecuada. En el resplandor brilla la luz divina, mientras en la armonía finita la unidad de Dios se hace presente; unidad simple y belleza son solamente nombres de una misma y divina realidad.

Tatarkiewicz (2002), por otro lado, explica la concepción teística de la belleza de Dionisio, que modifica de cierta manera la visión panteística en boga durante la Antigüedad tardía. La doctrina teística le brindó una forma radical a la belleza, que propagó en todas sus variantes. En efecto, desde un punto de vista teológico se puede decir libremente que la belleza proviene de Dios, reside en Dios y se dirige a Dios. Las consecuencias de dicha teoría son las siguientes:

En primer lugar, el concepto de belleza absoluta penetró en las raíces de la estética cristiana, marginando en cierta manera, la belleza sensible, la cual es origen de las diversas especulaciones acerca de la belleza en general. En segundo lugar, al haber arraigado en la estética cristiana la convicción de que de la belleza absoluta emana la sensible, esta cobró un sentido simbólico representando la absoluta. Tercero, en la estética se introdujo el concepto de luz; en efecto, la belleza comenzó a ser definida como luz, claridad o resplandor o también como claridad y armonía, es decir *consonantia et claritas*. En cuarto lugar, mientras que en la Antigüedad se había iniciado un proceso en el cual la belleza fue perdiendo notas metafísicas, transformándose en un concepto meramente estético, con Dionisio dicho proceso no solamente se detuvo sino que se verificó un retroceso, el concepto de belleza fue perdiendo su sentido estético, deviniendo otra vez un concepto genérico metafísico. Y, por último, la belleza se trasladó del ámbito de la experiencia al de la especulación y del misterio.

Ahora podemos preguntarnos cuáles fueron las consecuencias de la doctrina dionisiana en la estética cristiana. Diríamos que su influencia fue decisiva y que llega hasta nuestros días; veamos. El presupuesto de las jerarquías celestiales y las jerarquías eclesiásticas implica la emanación de la divinidad que gradualmente llega hasta el mundo terreno; los ángeles, los santos, son efectivamente emanaciones del Creador, por ese motivo tienen cabida en el lugar de culto, y a partir de entonces las imágenes de los santos especialmente cobraron gran importancia en la iconografía de los templos, las paredes comenzaron a recargarse con imágenes no solamente de los santos, sino de sus vidas y hechos, el templo ya no es solamente el lugar donde habita su Majestad, también en él pueden habitar aquellas emanaciones que debido a su origen divino poseen un hálito de santidad con el cual el hombre llano puede correlacionarse y por lo tanto aspirar a elevarse y, ¿quién sabe?, esperar algún día compartir morada en la casa del Señor.

Como ya se había mencionado, si bien es cierto desde el siglo I en el cristianismo se encontraba presente una iconografía influenciada por el helenismo, por ejemplo, la imagen de cristo no era la de aquel hombre demacrado, barbado y sufriente sino era la de un hombre joven sonriente, casi un efebo, tal y como se representaban las imágenes de los dioses paganos, aquellos seres siempre felices y jóvenes. No tenía aquella preponderancia metafísica a la cual más tarde llegaría en el medioevo, el hombre del común, va a los templos para precisamente pagar respeto y reverenciar estas imágenes, es difícil separar el culto a las imágenes del ideario cristiano en la edad media. Y que precisamente muchos siglos más tarde el movimiento de la reforma atacaría fuertemente (no veían la diferenciación entre la latría, la adoración debida a Dios y la Santísima Trinidad, y la dulía el culto o veneración a los santos) movimiento que se podría decir fue casi iconoclasta y que en un principio separaría tajantemente el arte y la religión.

Además, este culto a las imágenes es una de las principales diferencias en relación con las religiones tanto judía como musulmana, religiones que proscriben cualquier representación de la divinidad, y es precisamente este hecho tan importante, que Pseudo-Dionisio asuma el mundo sensible como una emanación, dándole una justificación teológica al culto de las imágenes, lo que inicia ese matrimonio tan provechoso tanto para la religión como para el arte.

Ahora bien, la unidad artística por excelencia en la Edad Media fue la catedral, es ella el centro espiritual en torno el cual gravitan las almas cristianas y es ella precisamente donde se vuelcan los esfuerzos tanto religiosos como artísticos, no solamente del clero, del artista o del noble, el mismo pueblo llano con su ardua labor de acarrear piedras con las que construir este monumento, completa este cuadro, quizás el único en donde todos los estamentos confluyen.

Específicamente podemos observar la influencia dionisiana en ciertos hechos. En Bizancio, lugar en el cual la influencia dionisiana se sintió de manera más fuerte, los templos de planta central, cuyas paredes estaban decoradas profusamente por pinturas, perduraron por cerca de mil años. Inclusive tras el desplome del Imperio Bizantino, la iglesia oriental conservará aquellas formas arquitectónicas. Incluso huellas dionisianas se pueden percibir en detalles arquitectónicos, el concepto de emanación se reflejó en un conjunto de símbolos empleados por los constructores, diferentes a los que se habían usado hasta ahora; dicho simbolismo multigrado en un mismo edificio simboliza a la vez a Dios y su obra. De hecho el simbolismo del Areopagita fue desarrollado por Máximo el Confesor, además recientemente se ha encontrado un himno sirio del siglo VI, testimoniando que al construir la catedral de Edesa fueron seguidos los símbolos que se encuentran en la teoría dionisiana (Tatarkiewicz 2002).

Continuando con Tatarkiewicz (2002), el templo se percibió como un triple símbolo. El primero y en consonancia con el himno dedicado a la catedral de Edesa, el templo era símbolo de Dios manifestándose en la Santísima Trinidad, por cuyo motivo tenía tres fachadas y una “luz única” que pasaba al coro por medio de tres ventanas. En segundo lugar, era un símbolo de la Iglesia fundada por Cristo, y representaba sus tres cimientos, los cuales eran, los Apóstoles, los profetas y los mártires. Tercero, era un símbolo que representaba al cosmos: “cosa extrañísima que pese a su diminuto tamaño se parezca al extenso mundo, no por sus dimensiones sino por su forma” (Tatarkiewicz, 2002, Vol. 2, p. 35). Ya que el techo simboliza el cielo, pues este era extenso y abovedado, la cúpula representa a su vez la cúpula celeste, y los cuatro arcos, simbolizan respectivamente los cuatro puntos cardinales. Pero aparte de esos símbolos generales hay diversos detalles de tinte dionisiano que saltan a la vista; así, conduciendo al trono episcopal se

aprecian nueve escalinatas, símbolos de los nueve coros celestiales. En definitiva, el templo que representaba anteriormente a Dios representa ahora al mundo que emana de Él.

Siguiendo con la mirada los hechos puntuales en la arquitectura medieval, podemos apreciar que hubo un gran cambio que representó un salto cualitativo notable entre la arquitectura del románico y la del gótico, el cual fue el de la preponderancia de la vidriera. Según Marta Toste (2014), el abad Suger modificó profundamente el tradicional templo románico, remplazando el muro ciego y opaco con una nueva pared vidriera, sustituyendo de esa manera la oscuridad casi de tumba por una claridad coloreada, móvil, homogénea, historiada y traslúcida y, citando a Grodecki y Brisac, la movilidad de la luz a través de la vidriera, causada por el movimiento del sol, remite al concepto de *lapides vivi*, piedras vivientes de las cuales está construida la Iglesia.

Podemos imaginar el efecto de recogimiento en que queda sumido el creyente, al observar cómo la luz cambiante va iluminando poco a poco aquellos resquicios otrora sumidos en la oscuridad y ahora manifiestos por la claridad del sol. La claridad penetra por las vidrieras en las cuales los santos transparentes permiten que los traspase la luz vivificadora que llegará al corazón del observador, claridad y transparencia; leamos lo que dice Panofsky (1959) al respecto:

Sin embargo, fue en la arquitectura donde el hábito de la clarificación logró sus mayores triunfos. Así como el principio de la manifestatio regía la alta escolástica, lo que puede llamarse “principio de transparencia” rigió –como ya observara Suger– la arquitectura del alto gótico. La pre-escolástica separó la fe de la razón con una valla impenetrable, muy a semejanza de lo que ocurre en una estructura románica que da la impresión de un espacio definido e impenetrable, estemos dentro o fuera del edificio. El misticismo había de ahogar la razón en la fe y el nominalismo había de desvincular completamente a una de otra; y cabe decir que tanto una como otra actitud se hallan expresadas en la iglesia del gótico tardío. Su carcasa en forma de granero encierra un

interior que a menudo es desenfrenadamente pictórico y siempre aparentemente ilimitado y crea así un espacio definido e impenetrable desde fuera, pero indefinido y penetrable desde dentro. (p. 37)

Pradier (2014) equipara la labor del abad Suger a un viaje místico emprendido en la catedral de Saint Denis, reformándola de manera definitiva, introduciendo en Francia por primera vez un determinado número de componentes que posteriormente sentarían las bases del Gótico Radiante (obviamente llamado así debido a que la luz es el elemento predominante en estas construcciones), ya que dicha reforma planteaba tres tratamientos distintos y definidos por sus propios objetos. Primero, un tratamiento nuevo sobre el espacio arquitectónico de lo sagrado, en segundo lugar una reforma de la iconografía de los sistemas escultóricos, y en tercer lugar, la introducción de los vitrales como nunca se había hecho hasta ahora, debido a que, trascendiendo su función pedagógica, devenía una auténtica experiencia mística. La explicación simbólica la proporcionará el mismo Suger dentro del sistema de pensamiento sustentado en la estética de la luz.

En referencia al manejo de la luz en las catedrales, más adelante Pradier (2014) afirma:

Del mismo modo que las imágenes desemejantes pueden ser utilizadas para señalar lo divino por vía negativa y apuntan a justificar filosóficamente la efectiva aparición de los seres monstruosos, demoniacos o informales, el simbolismo de la luz y su condición de medio apoya el surgimiento de una nueva concepción del espacio en virtud de la consecución de la máxima luminosidad, así como de una cada vez recurrente utilización de determinados materiales para la reproducción artificial de dicha luz, todo ello en aras de ayudar al creyente en el inicio de su propio viaje místico. (p. 12)

Viaje místico, que el hombre medieval emprendía desde que nacía, hasta que llegaba al fin del puerto, puerto que podía ser celeste o no, de él dependía, pues la divinidad nos ha legado un don precioso, el libre albedrío. Por eso el afán del creyente en encontrar el camino correcto, afán que se hace evidente en el arte propio de esos años, de ahí que la estética de la luz durante cientos de años, permeó la concepción del arte en el Occidente y el Oriente medieval, es más en cierta manera se podría decir que dicha estética aun llega a nuestros días.

Conclusiones

Al cambiar el concepto histórico moderno de una historia de los grandes próceres, gobernantes y guerreros, a una historia donde el pueblo, aquel anónimo espectador silente que solamente se limita a observar el mundo que otros cambian, cobra protagonismo; no podemos olvidar, sin embargo, que ha habido personajes de los cuales incluso no se sabe la identidad, como nuestro monje sirio, que han jugado un papel, no poco importante, en cómo se esculpe este edificio llamado *humanidad*. Especialmente en tiempos convulsos en los cuales se dan los verdaderos cambios (todo parto es doloroso), momentos en los cuales una civilización agoniza y otra nace, probablemente si estos personajes hubieran nacido en épocas más pacíficas su legado habría podido ser no tan preponderante, o tal vez sí. En cualquier caso, el legado de Dionisio formó parte de aquel *corpus* espiritual que forjó la Edad Media.

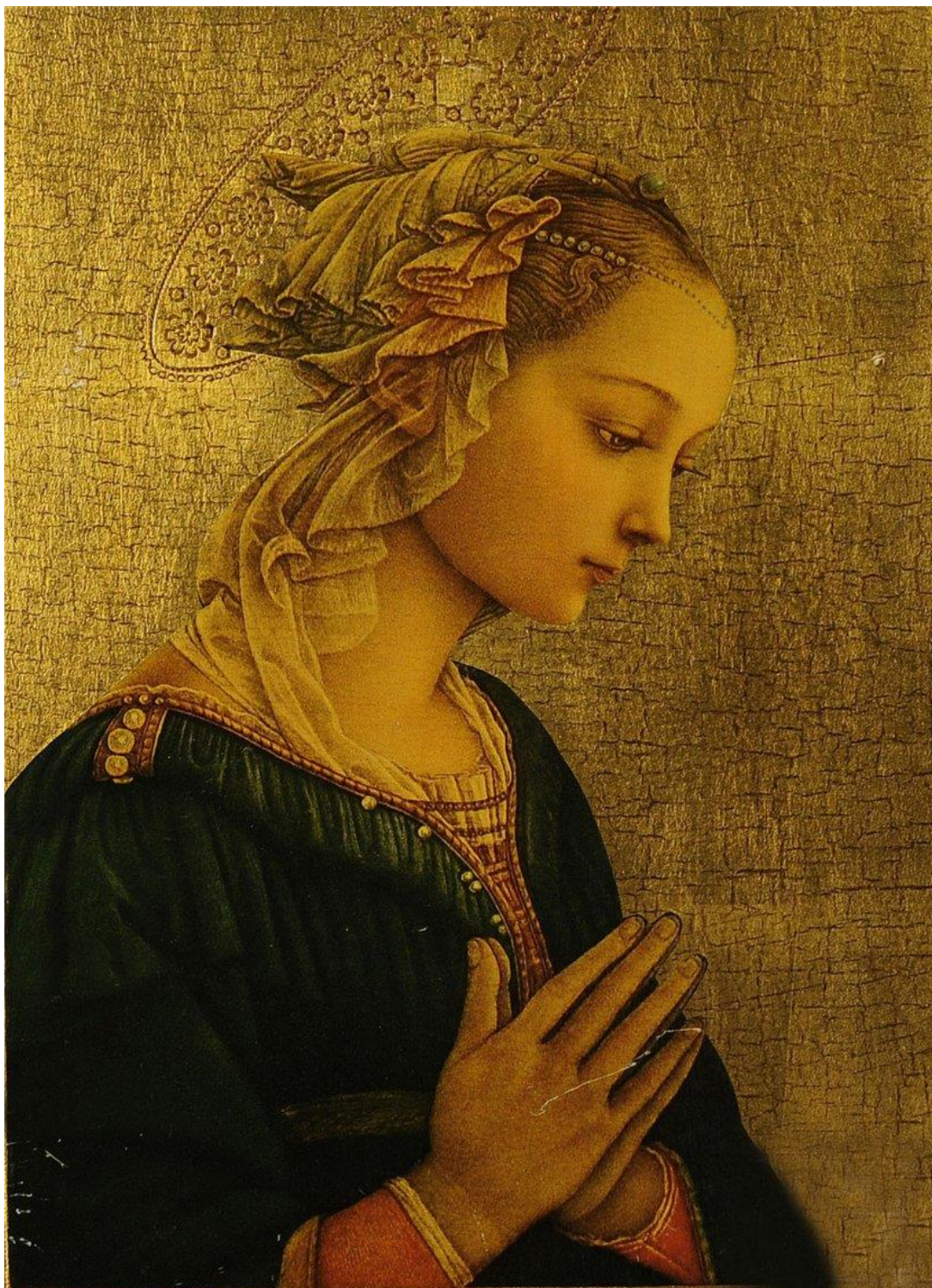
No deja de llamar la atención que una filosofía tan vertida hacia la espiritualidad, hacia el más allá, donde los constantes neologismos con el prefijo supra, se cuentan por decenas, indicando lo que está arriba de nuestro plano, lo supraesencial, lo supramundano, la suprabondad, lo supraignoto, lo supradivino, lo supravital y un gran etcétera, aún está ligado por fuertes eslabones a nuestra mundanidad. Como lo plantea él mismo, las cosas visibles son imágenes manifiestas de aquellas que no podemos ver. En ese sentido aquellas doctrinas en que la espiritualidad, por un lado, y la exaltación de lo material, por el otro, se excluyen y entran en conflicto, en Dionisio conviven pacíficamente entre sí, pues lo que vemos es el primer paso hacia aquello que no vemos y, como todo primer paso, aquello que nos abre la puerta hacia la divinidad no es un movimiento sin importancia.

Es aquí donde el arte pasa a cobrar una función preponderante, ya que si bien en la Antigüedad su valor como arte contaba con una importancia no solo religiosa sino social, donde la belleza por sí misma también era válida, donde el arte representaba la identidad de un pueblo y su poderío, en este nuevo mundo teocéntrico, en el cual las actividades humanas pasan a un segundo plano, el arte pudo haber tenido una condición de intrascendencia con un consabido retroceso que hubiera sido notorio. Y en efecto lo tuvo, pero solo en los primeros siglos, en que se perdieron técnicas por el colapso económico, recordemos también el movimiento iconoclasta que se dio sobre todo en Oriente que hizo mella en Occidente. Pero, sin embargo, esta valoración del arte continuó dándose en algunos sectores que lo mantuvieron vivo. No obstante, cuando estos factores externos económicos y sociales amainaron, el arte pudo florecer en todo su esplendor. Ya que como Dionisio lo plantea, el arte tiene su valor en el mundo cristiano, nos ayuda a elevarnos al encuentro de la divina trinidad, su belleza nos llama, nos llena de ese amor hacia lo Bello y Bueno, es decir, hacia Dios y mediante ese amor que busca unirse con la divinidad nos hace trascender.

Si en el mundo cristiano medieval, donde lo que se valora es aquello que nos conduce a Dios, y si la belleza no hubiera tenido ese valor agregado de que efectivamente nos puede conducir a Dios, el arte medieval no habría tenido aquel florecimiento que tuvo en la Edad Media, en el Renacimiento y el Barroco, y se puede imaginar el gran vacío en la historia del arte occidental si no hubiera existido un Giotto con sus imágenes bíblicas, un Piero della Francesca y sus Cristos, la pintura etérea de Fra Angelico, las vírgenes de Sandro Botticelli. Solo por citar algunos artistas medievales, sin contar, por supuesto, aquella miríada de artistas anónimos que jalonan la historia artística medieval. Tal vez, habríamos tenido aquel gran vacío que se observa en el Islam o en el Judaísmo, religiones en las cuales la imagen de la divinidad está proscrita, y el arte languideció

de alguna manera, y sin menospreciar aquellas artes, podemos afirmar que es difícil encontrar una pintura que se asemeje tan siquiera a los frescos de la capilla Sixtina, o encontrar figuras tan importantes como las de un Leonardo da Vinci.

La filosofía de Dionisio intenta explicar la totalidad de la creación tanto en el plano espiritual como en el físico. Sin adentrarnos en la profundidad de su filosofía y de sus múltiples consecuencias, nos interesó la tocante a la belleza, y una de los frutos de su pensamiento es la de que la estética de la luz fue capaz de conciliar el mundo terreno con el mundo sensible en el arte. Es gracias a Dionisio y otros que cada vez que entramos en un sitio sagrado donde penetra la luz multicolor a través de sus vitrales o contemplamos la belleza celestial de la madona de Filippo Lippi penetrada por esa luz etérea, con esa belleza que no parece de este mundo, imagen de la suprabelleza y suprabondad y ante la cual solo podemos callar y contemplar, en verdad podemos darnos cuenta de que hay algo más grande y más allá de nosotros mismos. Contemplémosla:



Madona por Fra Fillippo Tomasso Lippi

Referencias

- Anderegggen, Ignacio. (1992). *La teología mística de Dionisio Areopagita*. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2491773>
- Andía, Ysabel de. (2000). *Neoplatonismo y cristianismo en Pseudo-Dionisio Areopagita*. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/443>
- Aristóteles. (1974). *Arte poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bruyne de, Edgar. (1963). *Historia de la estética, (Vols. 1-2)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Clavell, Luis. (1984). *La belleza en el comentario tomista al "De divinis nominibus"*. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/2198?mode=simple>
- Cunha Bezerra, Cicero. (2007). *Apóphasis y kénosis en Dionisio Areopagita*. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2312765>
- Dionisio Areopagita. (2007). *Los nombres divinos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Dionisio Areopagita. (2008). *La jerarquía celestial, La jerarquía eclesiástica, La teología mística, Epístolas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Eco, Umberto. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Grabar, André. (2007). *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Jaques Pi, Jessica. (2003). *La estética del románico y el gótico*. Madrid: A. Machado Libros.
- Maritain, Jacques. (1945). *Arte y escolástica*. Buenos Aires: La espiga de oro.
- Panofsky, Erwin. (1959). *Arquitectura gótica y escolástica*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Plazaola, Juan. (1999). *Introducción a la estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Platón. (1988). *República*. Madrid: Editorial Gredos.

Plotino. (1983). *Enéadas*, (Vols. 1-3). Madrid: Editorial Gredos.

Pradier Sebastian, Adrián. (2014). *El viaje místico y el simbolismo de la luz*. Recuperado de:
http://www.revistafactotum.com/revista/f_5/articulos/Factotum_5_4_Adrian_Pradier.pdf

Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2002). *Historia de la estética*, (Vols. 1-2). Madrid: Ediciones Akal.

Toste Basse, Ines Marta. (2014). *Metafísica y teología de la luz en el templo gótico*. Recuperado de:
<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/10%20%202002/12%20%28In%C3%A9s%20Marta%20Toste%20Basse%29.pdf>

Valverde, José María. (1987). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Editorial Ariel.

Bibliografía consultada

Abbagnano, Nicolas. (1996). *Historia de la filosofía, (Vols. 1-4)*. Barcelona: Editorial Hora S.A

Bruyne, Edgar de. (1959). *Estudios de estética medieval, (Vols. 1-3)*. Madrid: Editorial Gredos.

Vidal, Canals. (1976). *Historia de la filosofía medieval*. Barcelona: Editorial Herder.

Eco, Umberto. (1988). *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge: Harvard University Press

Maurer, Armand. (1983). *About Beauty, A Thomistic Interpretation*. Houston: Center for Thomistic Studies.

Tatarkiewicz, Wladislaw. (1997). *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos.