

# Monográfico





[Recepción del artículo: 19/06/2019]  
[Aceptación del artículo revisado: 31/07/2019]

## BELLEZA ORDINARIA Y SENSIBILIDAD HUMANA<sup>1</sup>

### ORDINARY BEAUTY AND HUMAN SENSIBILITY

MARY CARRUTHERS  
New York University  
mc1@nyu.edu

#### RESUMEN

Partiendo de la distinción hegeliana entre las concepciones ideales y “ordinarias” de la belleza en el arte, este artículo examina algunos de los orígenes de la crucial preocupación medieval por las experiencias estéticas humanas. Hay dos ideas medievales sobre la belleza distintas: una deriva de las ideas neoplatónicas de un ideal matemático no humano, y la otra anclada en las características –descritas por Aristóteles– de las experiencias estéticas humanas que se originan en las respuestas inmediatas de la gente a lo que ven y sienten. Isidoro de Sevilla relacionaba la “piel” con el “color” y la “sangre”; esta conexión también se ve en una fascinación con múltiples superficies y colores, una copiosa variedad en obras que retraen a los observadores sobre sí mismos para descubrir su amplitud y “darles sentido”. Se trata de obras que invitan a la discusión y al debate más que codificar simples lecciones morales.

PALABRAS CLAVE: Estéticas; variedad; Isidoro de Sevilla; Aristóteles; color

#### ABSTRACT

Starting from Hegel's distinction between ideal and 'ordinary' ideas of beauty in art, this paper examines some of the origins of the central medieval concern with human aesthetic experiences. There are two different medieval ideas of Beauty, one deriving from Neoplatonist ideas of a non-human mathematical Ideal, and the other anchored in the characteristics, described by Aristotle, of human aesthetic experiences which originate in people's immediate responses to what they are seeing and feeling. Isidore of Seville related 'skin' to 'colour' and 'blood'—this connection is also seen in a fascination with multiple surfaces and colours, a copious variety within works which draw viewers into themselves, to discover

---

<sup>1</sup> Este ensayo deriva de un capítulo que trata el tema con mayor extensión en mi libro *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, 2013. Traducción de Antonia Martínez Ruipérez.

their amplitude and ‘make sense’ of them. They invite discussion and debate rather than encoding single moral ‘lessons’.

KEYWORDS: Aesthetics; variety; Isidore of Seville; Aristotle; colour.

Como término de la estética filosófica, la “belleza ordinaria” deriva sobre todo del célebre ciclo de conferencias impartido por Hegel en los años 1820.<sup>2</sup> Me encontré con esta frase por vez primera hace cerca de seis años, en la convocatoria de contribuciones para un congreso en el que los organizadores habían estipulado que no deseaban recibir comunicaciones de “teóricos de la estética”, con el fin de permitir a los participantes “reflexionar sobre la posibilidad de crear un nuevo objeto de investigación” que llamaron “no-estética”. Como su opuesto, citaban a Hegel: “El arte libera el auténtico contenido de los fenómenos [físicos] de las apariencias y el engaño de este mundo malo, caduco, y les confiere una realidad más elevada, nacida del espíritu”. El propio Hegel advirtió agudamente de su insatisfacción por utilizar la palabra *estética*: él deseaba desarrollar una “filosofía de las bellas artes”, pero “estética” –decía– significa más propiamente la ciencia de las sensaciones, de los sentimientos, las mismas sensaciones y sentimientos que estaban de hecho en el núcleo de la psicología de Aristóteles, que se discuten con mayor detalle (aunque de forma incompleta) en su tratado “*De anima*” y las breves obras relacionadas con este conocidas como “*Parva naturalia*”. Haciendo uso de la terminología medieval, éstas son obras de “filosofía natural”, y no de metafísica o ética. En ellas no se discute el arte espiritual, depurado, que constituía el objeto de estudio de Hegel, y que según él afirmaba solo se alcanzó en las artes monumentales de la Antigua Grecia y las artes religiosas de la Edad Media. Desde entonces, el arte medieval ha sido entendido comúnmente como el paradigma de la teoría de la belleza de Hegel, de carácter marcadamente platónico. Pero, ¿realmente no tiene el arte medieval nada positivo que ver con las apariencias y afectos sensoriales de “este mundo malo, transitorio”?

El propio significado de “belleza” no está nada claro, puesto que, filosóficamente hablando, el término constituye un notable embrollo. ¿Queremos decir “belleza” como teología o bien como algo experimentado por el ser humano? Si se trata de lo último, claramente ha de ser “estética” en un sentido psicológico, basado por tanto en sensaciones humanas concretas. ¿Pero acaso existe en la filosofía medieval la idea de “belleza ordinaria”? Sí, aunque no con mucha intensidad, y casi nunca en referencia a las artes humanas. Es especialmente notable su ausencia en las escuelas, donde la belleza, allá por el siglo XIII, se halla muy cerca, según algunos pensadores, de ser un trascendental lógico, esto es, una cualidad directamente predicable del Ser mismo. Eso no es “belleza ordinaria”, sino Dios, que no es el tema de mi ensayo. En su lugar, me concentraré en las experiencias estéticas de la “belleza ordinaria” –de naturaleza sensorial, no teológica– para las que encuentro al menos algunos criterios en las prácticas y productos de las artes medievales, y en los términos de valor utilizados por los escritores medievales (aunque no frecuentemente los teólogos) para expresar sus juicios sobre la belleza.

<sup>2</sup> Hegel hizo una célebre definición del ideal clásico de Belleza como una unidad cabal y completa de naturaleza y espíritu, mientras que el arte Romántico de su propia época expresaba las nada ideales tensiones dinámicas de la vida humana ordinaria. Un tratamiento reciente de la filosofía estética de Hegel que enfatiza su antropología sobre su idealismo es el de J. PETERS, *Hegel on Beauty*, Londres, 2015.

Me gustaría comenzar con la imagen de una composición “bella” (Fig. 1). Lo tomo de un *débat* sobre la retórica que proviene de la corte francesa y borgoñona de finales de la Edad Media (1463) titulado *Les douze dames de rhétorique*.<sup>3</sup> La figura 1 es una imagen del artefacto terminado “glorieuse achevissance”. Me gustaría llamar la atención sobre el vestido azul que ella lleva plegado decorosamente sobre su regazo con el fin de dejar al descubierto su piel dorada. Se trata claramente de su piel, y no de otra vestidura: los músculos perfectamente articulados de sus piernas, pies y abdomen, sus pezones visibles y su ombligo así lo indican. Vean el tono blanco –*candidus*– de su cara y manos. Nótese también la espléndidamente variada decoración de las columnas, las paredes y el suelo de la rotunda donde el personaje femenino está entronizado; del respaldo bordado del trono, la elaborada metalistería de sus coronas, tanto la de su tocado como la diadema que sostiene. Ella nos invita a examinarla y juzgarla: “¿qué puedo decir de mí misma?”, pregunta. Y luego nos pide que la examinemos detenidamente en busca de arrugas o defectos –como lo haría un artesano ante su propia obra de arte– y a juzgar “si soy bella o fea” (*belle ou laid*). En la siguiente parte del poema nos habla por sí misma, como tomando posición en un debate: *En moy a beauté impollue/ formosité oblectant veue,/ Et dont l’inspection ague/ Donne saveur e nourissance* [“en mí hay belleza impoluta/ una hermosura que deleita la vista/y que al ser escrutada/da sabor y alimento”].<sup>4</sup> Pero –continúa– ella tampoco puede discutir contra sí misma –*contredire* [“contradecir”] es la expresión que utiliza– y nos invita a nosotros, su audiencia, a hacer nuestras propias valoraciones y a hacer de jurado para determinar si ella es *belle ou laid* [“guapa o fea”].

Llegados a este punto, será útil definir un patrón léxico del término habitual en el latín medieval para “belleza”, que es *pulchritudo*. Mi evidencia es la del lexicógrafo: el uso de la palabra y los términos con ella emparentados en diversas obras y contextos a lo largo del tiempo. No me limito a una raíz única: más bien, he observado que es preciso mirar en los sinónimos de la palabra principal y (quizás especialmente) sus antónimos. Sus significados y valoraciones dentro de los límites que estoy trazando son en sí mismos altamente variados: ciertos significados/valores dentro de su límite léxico entran en juego de forma más prominente en algunas ocasiones, mientras que en otras permanecen latentes o tácitos, para ser revividos o conferirles un nuevo énfasis en diferentes lugares y tiempos por parte de diferentes usuarios. Me centraré principalmente en el latín, pero estas tradiciones latinas establecen los parámetros para los usos de las lenguas vernáculas Europeas hasta la Edad Moderna temprana; de hecho, en muchos casos sucede así hasta el renovado análisis y reorganización de todo el conocimiento, incluida la estética, que tuvo lugar entre finales del siglo xvii y principios del siglo xix.

Utilizo la palabra “estética” en su sentido pre-romántico para aludir a la implicación de los sentidos y del conocimiento basado en los sentidos, el tema de *Peri aistheseos kai aisthēton* de Aristóteles o, en latín, *De sensu et sensato*, un tratado que no es en absoluto sobre Belleza o Arte, sino sobre cómo y qué conocen los humanos a través de los sentidos –el tipo de *sapientia* que viene de *sapiens*, “degustar”, y se basa en nuestras experiencias y sentidos. Como podemos comprobar, se dice que la belleza de la *Glorieuse achevissance* sabe bien, tiene *saveur* así como *nourissance* –, y por tanto constituye una forma de *sapientia*.

<sup>3</sup> GEORGES CHASTELLAIN, JEAN ROBERTET, JEAN DE MONTFERRANT, *Les douze dames de rhétorique*, D. COWLING (ed.), Ginebra, 2002.

<sup>4</sup> *Les douze dames*, no. 25, D. COWLING (ed.), pp. 157-158.



Glorieuse acheissance, de la obra Les douze dames de rhétorique. Borgoña, 1463. Cambridge University Library MS. Nn 3.2, fol. 37v. Reproducido con el amable permiso del Syndics of Cambridge University Library.

En primer lugar, veamos algunas etimologías. **Pulc(h)er** es una palabra sin una etimología conocida con seguridad, un hecho que ya fue observado en la Antigüedad. Nadie sabe aún de donde viene. La “h” es un préstamo indebido del griego, que ya el propio Cicerón había anotado y rechazado.<sup>5</sup> En alguna ocasión se sugirió por parte de los indo-europeístas que su raíz es etrusca, aunque no hay testimonio alguno que permita afirmarlo, y, por tanto, no hay prueba alguna. De acuerdo con diccionarios recientes, los cognados más próximos en lenguas indoeuropeas son palabras (a menudo antiguas) que significaban “heterogéneo” o “manchado” (en sánscrito), o “colorido”, especialmente rojo (como en ruso y otras lenguas eslavas), y en alto alemán antiguo es una palabra que se utiliza para “trucha”. También se asocia siempre con superficies agradables y hermosas.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> M. T. CICERÓN, *Orator*, 160.

<sup>6</sup> C. D. BUCK, *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages*, Chicago, 1949, 16.85.

En la Antigüedad, la “h” añadida a la palabra latina *pulcher* daba pábulo a una etimología griega, falsa, pero ampliamente acreditada, que derivaba *pulcher* del griego *poly-chroia*, “o piel o superficies multicolores”; *chroia* viene de *chrōs*, “piel”. *Chroia* también puede significar “piel” y “superficie” y, especialmente, la apariencia de la piel. *Chrōma*, “color”, proviene de la misma raíz, un vínculo bien conocido en la Antigüedad<sup>7</sup>. Así, incluso aunque los antiguos sabían que no tenía etimología, sintieron la necesidad de dotar a *pulcher* de una, y de hecho, la falsa que le confirieron parece haber sido fiel al concepto indoeuropeo originario. *Pulcher* es ampliamente asociada con superficies, incluyendo piel y cabello, y con la palabra “color”, vinculada ella misma a palabras latinas como *celare*, “cubrir”, del mismo modo como el griego *chrōma* está relacionado con *chrōs*, “piel”). Isidoro de Sevilla no utiliza esta etimología antigua de *pulcher*, pero mantiene la esencia, si bien no el falso griego: “*Pulcher* ab specie cutis dictus, quod est pellis: postea transit hoc nomen in genus [Pulcher es una derivación de “la apariencia de la piel”, que se dice también *pellis*; después la palabra fue transmitida en su tipo]. Y a continuación procede a demostrar su rango, por medio de Virgilio y Cicerón, a través de toda la apariencia de superficie: expresión facial, pelo, ojos, tono de piel, complexión del cuerpo y altura.<sup>8</sup>

Los sinónimos comunes de *pulcher* constituyen su campo léxico. De uso muy común es *venustus* y su adjetivo, *venustus*. En la Antigüedad, esta raíz fue reconocida (correctamente) como derivada de Venus, la diosa de la belleza perfecta y también de los lascivos placeres sexuales. Cabría esperar que una palabra con una ascendencia de tan mala reputación fuese suprimida del discurso cristiano, pero de hecho *venustus* fue usada comúnmente durante la Edad Media cristiana. En algún momento (probablemente en España hacia la época de Isidoro) la palabra *venustus* fue bautizada y considerada una derivación del latín *venis*, “venas”, los vehículos de la sangre, y por tanto de los tonos de la piel humana. A este respecto, Isidoro es concreto: *Venustus, pulcher, a venis, id est sanguine* (*Etimologías*, X, 277).

Otro sinónimo común de *pulcher*, *formosus*, es también una palabra sin una etimología clara, aunque parece igualmente asociada a la sangre. Puede que el sustantivo *Forma* esté realmente relacionado con el griego *morphē*, pero el vínculo entre ellos se considera cuestionable desde el punto de vista lingüístico. Isidoro no menciona esta posibilidad, pero, en su lugar, vincula *forma* a *pulcher* a través de la sangre. Aunque esta relación es enrevesada, Isidoro no se rinde. Pues *forma* se considera caliente y ferviente y *fervens*, como condición calorífica, estimula la sangre, y la sangre da lugar a la belleza: *Fervor enim sanguinem movet, [et] sanguis pulchritudinem* [“Estar caliente mueve la sangre, y la sangre a la belleza”] (*Etimologías*, X, 98).

*Pulcher* tiene diversos antónimos. Un antónimo común sería *turpis*, “in-forme” (según Isidoro) y “torpe”, que tiene poco movimiento, porque algo *turpis* “torpea”, como él dice, derivando el adjetivo del verbo *torpeo*, “estar inactivo” (*Etimologías*, X, 273). En latín clásico,

<sup>7</sup> R. MALTBY, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, 1991; véase también *A Greek-English Dictionary*, Oxford, 1996, s. v. *chroia*, *chrōma*, y *chrōs*.

<sup>8</sup> ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, R. M. LINDSAY (ed.), Oxford, 1911 (las referencias subsiguientes se refieren a esta edición): *Pulcher ab specie cutis dictus, quod est pellis: postea transit hoc nomen in genus. Nam pulchritudo hominis aut in vultu est* [cita la *Eneida*: *Aen.* I. 589], *aut in capillis* [como en *Aen.* I. 589], *aut in oculis* [*Aen.* I. 591], *aut in candore* [*Aen.* I. 592], *aut in lineamentis* [cita a CICERÓN, *Verrine Orations*], *aut in proceritate, ut Turnus* [*Aen.* XI. 683].” (*Etym.* X. 203).

*turpis* tenía fuertes connotaciones éticas, como “deshonroso”, “sinvergüenza” y “vulgar” –igual que en la expresión “clase baja”–; y el término mantuvo tales connotaciones durante la Edad Media. Isidoro también relaciona *turpis* con *deformus* “falto de forma” (relación que también era común en el uso antiguo). Así, algo *turpis* equivale a sin sangre (porque carece del *fervor* y de la *forma*), viciado (*torpid*) y sin color, tanto en sentido corporal como moral. Otro antónimo de *pulcher* que se halla con frecuencia en textos literarios es *foedus*, que significaría “feo”, pero especialmente “putrefacto”, quizás reflejando una (errónea aunque común) confusión presente en latín tardío con *foetidus*, “fétido”. Isidoro asocia *foedus* con las cabras, que huelen de un modo particularmente repugnante, y también (como sucede en el presente) con la putrefacción (*Etimologías*, X, 98, 100). Un tercer antónimo –usado en relación con el sonido, el tacto y el sabor– es *asper*, esto es “áspero” y “feo”.<sup>9</sup> Obsérvese que la gama de antónimos abarca los cinco sentidos.

En los escritos medievales *venustus* y *pulcher* aparecen a menudo junto a la palabra *decor* y el verbo *decet*. Isidoro asoció *venustus* (el sustantivo) específicamente con la decoración arquitectónica. En su discusión sobre los edificios, escribe: “*Venustus* es algo que se añade a los edificios para su ornamento y decoración, como en los paneles de techo decorados con oro y losas de mármol poco común y con pinturas [realizadas] en varios colores”.<sup>10</sup> La palabra es también usada comúnmente respecto a oraciones: *venustus eloquii*, denotando que se confiere a la simple osamenta de los argumentos una “piel” ornamentada, como de hecho se puede ver en la pintura de la *glorieuse achevissance* (Fig. 1). *Venustus* aparece a menudo en los escritos patrísticos sobre el Hexamerón, los Seis Días de la creación –durante los cuales, siguiendo el método de composición retórica, Dios inventa primero los materiales del mundo, los ordena (*dispositio*) y después dota al mundo de su piel (*venustus*) y su decoración (*ornamentis et decoris causa*). *Venustus* es utilizado no sólo en relación a la arquitectura y la oratoria, sino que también se usa con frecuencia al escribir sobre música: se puede hablar de la *venustus* de una composición musical igual que de la de una oración, en alusión a cómo se “estructura” y también cómo se “viste”, puesto que ambos, *decor* y *ornamentum* combinan los significados de inutilidad y decoración.

Así que las palabras de belleza más comunes en el latín medieval tienen que ver con superficies y, especialmente, con colores. Aristóteles (*De sensu et sensato* III; 439a) dice que el color es lo potencialmente visible de algo, una propiedad de la superficie del objeto: “Este” dice, “es el motivo por el que los pitagóricos llamaron a la superficie de un cuerpo su color”. Todo lo que tiene una superficie tiene color, que consta de lo que asimilan nuestros ojos cuando vemos algo (recordemos que *niger* y *candidus*, “negro” y “blanco”, eran consideradas denominaciones de colores). El color se hace perceptible a nuestros ojos a través de la luz (fuego o flujo de aire). Los diferentes colores son considerados como una proporción (*ratio*), al igual que los sonidos musicales (y los sabores): se mezclan en proporciones de cualidades opuestas a lo largo de una escala. Hay un número indefinido en la escala perceptible que (para Aristóteles) estaba delimitado por los opuestos blanco y negro. Pero las proporciones de colores definidas

<sup>9</sup> *Oxford Latin Dictionary*, P.G.W. GLARE (ed.), Oxford, 1996, s.v. *asper*.

<sup>10</sup> ISIDORO, *Etym.* XIX. 11: *Venustus est quidquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia et pretiosi marmoris crustae et colorum picturae.*

y nítidas son más agradables para nosotros (como también ocurre con el sonido y el sabor): así, el púrpura y rojo son colores distintivos de acuerdo con la escala (no son un batiburrillo). Como color medio, el verde era también muy recomendable, por ser delicioso y también salu- dable. Aristóteles usó sólo una escala en blanco y negro, pero su exégeta, Avicena, identificó tres escalas de color independientes: una del negro al blanco (que incluía los amarillos), pero también otra de rojos y púrpuras y una más de verdes y azules. No todo el mundo las aceptó, pero todos los comentaradores continuaron estando de acuerdo en que todas las superficies se definían por el color y que lo ven los ojos humanos son dichos colores superficiales que, en su variedad, cubren y también articulan la forma que incluyen.<sup>11</sup>

Los colores se distinguen por propiedades de valor (esto es, claro y oscuro) más que por su tono. Esto puede parecer muy extraño para nosotros, pero es preciso que se tenga en mente. El “brillo” y la “penumbra” son propiedades importantes para determinar el color. Esta psicología del color no sólo otorga un rol definido a la luz, esto es, a la iluminación, –algo que muchos historiadores han destacado– sino que también enfatiza el rol de los ojos y de la vista humana. Cada color primario es percibido a lo largo de la escala desde el negro (ausencia de luz) al blanco (resplandeciente), que constituyen los límites de la capacidad de nuestros ojos de percibir cualquier color. Como Aristóteles (y Tomás de Aquino al comentarlo), Avicena también pensó que todas las cualidades naturales eran mezclas: no hay un negro o un blanco “puros”, ni siquiera la luz solar, y muchos los filósofos estuvieron de acuerdo con él. Los comentadores también se interesarían por el fenómeno de la iridiscencia, visible en las plumas de palomas y pavos reales, y por cómo la blanca luz solar se puede dividir en colores, como en el arco iris o al pasar a través de un prisma.

“Color” es una palabra usada para toda suerte de superficies, musicales y verbales, así como visuales. El término griego *chroma* se asocia con todas las artes, al igual que ocurre en latín con el término *color*. Esto es interesante porque parece confirmar la prioridad otorgada a la noción de “estar en la superficie” y de “cubrir”, más que a las diferencias entre los pigmentos, tan importantes para nuestra concepción moderna del color. En la retórica tardorromana de Sulpicius Victor, la palabra latina *decor* traduce un concepto esencial en la retórica griega, *to prepōn*: la disposición y ejecución (la ‘*glorieuse achevissance*’) de una composición, que los diversos *colores* retóricos (tropos y figuras) deben desplegar de un modo agradable y per- suasivo. *Pulchritudo* es una cualidad de la “piel” de cualquier composición artística y, al igual que todas las sensaciones, surge sólo tal y como nosotros las experimentamos, del modo como afecta a nuestros sentidos: como escribió Tomás de Aquino: “llamamos bellas a esas cosas que, al ser vistas, nos resultan agradables”.<sup>12</sup>

Estos valores se plasman en las descripciones medievales de edificios. Más allá del mundo ficticio de los romances, es muy difícil encontrar descripciones medievales de seres humanos reaccionando ante artefactos hechos por humanos. Hay más descripciones de edificios que de

<sup>11</sup> Un análisis medieval de la natura física y la percepción humana de los colores se halla (con el texto latino y traducción inglesa) en *The Dimensions of Colour: Robert Grosseteste's De Colore*, G. DINKOVA-BRUUN, G. E. M. GASPER, et al. (eds.), Toronto, 2015. Véase también J. GAGE, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, 1993.

<sup>12</sup> TOMÁS DE AQUINO, *Summa theologica* Ia, Q. 5, art. 4.

cualquier otro tipo de artefacto material, lo que es una observación interesante (que puse de relieve en *The Craft of Thought*, donde traté sobre el ejercicio monástico de imaginar un edificio como estructura básica para construir la meditación).<sup>13</sup> Permítaseme comenzar con un edificio imaginario que se describe en el tratado de artes manuales mejor conocido de la Edad Media, *De diversis artibus*, de “Teófilo”, escrito alrededor de 1120. “Teófilo” ha sido identificado como un monje benedictino del norte de Alemania –por tanto instruido, como su propia prosa indica– y un maestro en metalistería identificado con un cierto número de excelentes objetos realizados para iglesias y para el servicio litúrgico. Su trabajo se presenta bajo la forma de consejos a un novicio, que es también monje y artesano; su consejo es tanto moral como práctico:

Animado, queridísimo hijo, por estas virtudes fundamentales [de sabio juicio], te has acercado a la Casa de Dios con confianza, y la has adornado con tanta belleza; has embellecido los techos o paredes con obras diversas en diferentes colores, y, en cierta medida, has mostrado a los espectadores el paraíso de Dios, resplandeciendo con flores diversas, enverdecido de hierbas y hojas... Pues el ojo humano no es capaz de discernir en qué obra debe fijar antes su mirada: si contempla las techumbres, brillan como brocados; si toma en consideración los muros, son como un paraíso; si se vuelve a la profusión lumínica de las ventanas, se maravilla de la inestimable belleza del vidrio y la infinitamente rica y variada artesanía. Pero si acaso el alma del fiel observa la representación de la Pasión del Señor expresada con trazos artísticos [*effigiem liniamentis expressam*], recibe la punzada de la compasión.<sup>14</sup>

Nótese que la belleza de este edificio está presente en todas sus superficies –techos, paredes y ventanas– y sus colores: dorado y muchos otros. De hecho, “el ojo humano no es capaz de calibrar en qué obra debe detener su mirada primero”. Así es como los observadores son completamente arrastrados hacia la obra, comenzando por la sensación de una sobreabundante amplitud, para encontrar después su camino a través de las múltiples invitaciones que ofrecen los ornamentos. El espectador es un artista de la experiencia en la misma medida que el artesano original. Debe mirar y remirar una y otra vez para encontrar patrones en la obra. La “belleza” de estas superficies no es inherente a ellas, sino que reside completamente en su efecto sobre el espectador.

Comparemos esto con la descripción de un edificio real. Se trata de la descripción de Santa Sofía por el historiador de la corte bizantina, Procopio, compuesta poco después de que la iglesia fuese inicialmente construida por Constantino. Entre muchas otras cosas, Procopio compuso una suerte de inventario de los logros arquitectónicos imperiales, y en este trabajo, *De aedificiis*, aparece esta notable éfrasis (*descriptio*, en el latín medieval):

Todos estos detalles, combinados con increíble habilidad y flotando unos junto a otros... producen una única y extraordinaria armonía en la obra; y aunque no permiten al espectador que detenga mucho su mirada escrutando alguno en concreto, cada detalle atrae al ojo de forma irresistible. De este modo, la mirada salta de un lado a otro una y otra vez, pues el espectador es literalmente incapaz de seleccionar qué detalle es más digno de admiración que los otros... Uno puede imaginarse que está en medio de una pradera, con sus flores en plena eclosión. Pues se maravillaría de la

<sup>13</sup> M. CARRUTHERS, *The Craft of Thought: Rhetoric, Meditation, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998.

<sup>14</sup> TEÓFILO, *The Various Arts (De Diversis Artibus)*, libro 3, prefacio; C. R. DODWELL (ed. y trad.), Oxford, 1961, p. 63.

púrpura de algunos [mármoles], el tinte verdoso de otros, de aquellos en los que brilla el carmesí y en los que el blanco destella, y de nuevo aquellos en los que la Naturaleza, como cualquier pintor, varía con los colores más contrastados [*tais enantiotatais poikillei chroiaís*].<sup>15</sup>

Nótese aquí una vez más que las superficies son las absolutas protagonistas de la descripción, la fuente de belleza –sus detalles, sus diferentes colores. Aunque Hagia Sophia es enorme– y su volumen, sobrecogedor-, no es eso lo que enfatiza Procopio, sino la proliferación de detalles –de modo que el ojo no sabe hacia dónde mirar primero–. Sin embargo, no se nos presenta como una experiencia confusa: por el contrario, los detalles producen una “extraordinaria armonía”. El resultado es que dicha armonía es tarea del espectador, que necesita elegir dónde mirar primero, encontrar su camino través de la obra y, de este modo, seleccionar hacia dónde mirar y dónde encontrar los patrones de la obra. En otras palabras, el edificio no es tanto un producto acabado, sino más bien una suerte de oración. Requiere una audiencia para ser completado. Y esta audiencia se requiere para dar sentido a la obra, tanto de sus propios movimientos internos (todos esos detalles “flotando uno junto al otro”), como a los que se producen cuando los propios observadores se mueven, percibiendo todos sus enriquecedores detalles a medida que lo hacen. Solo en la medida en que se impliquen activamente –a modo de conversación con la obra– los pueden comprender, en el sentido tanto de “abarcarlos” como de “entenderlos”.

Esto me lleva finalmente al problema de la Belleza ideal. Una vez oí a un joven matemático hablar sobre la “belleza” de varios fenómenos matemáticos. Cuando fue interrogado sobre lo que entendía por “belleza”, pensó un poco, y entonces dijo “elegancia, simetría” y, añadió con énfasis que para él, la “belleza” no depende de los seres humanos, está “ahí fuera, en la naturaleza”, como los números primos –y todos los de alrededor asintieron con la cabeza, incluyéndome a mí–. Este momento me confirmó que, de hecho, la “belleza” *no* es un concepto estético. Porque lo que es “estético” tiene que ver por completo con los seres humanos: de hecho, las experiencias humanas sensoriales son el objeto de la estética. Pero la concepción de belleza de aquel matemático también era antigua, y familiar a todos los cristianos de la Antigüedad Tardía; de hecho, ha dominado completamente la teología de la belleza desde entonces. Tanto los *Estudios de estética medieval* de Edgar De Bruyne (1946) como *Arte y belleza en la Edad Media* de Umberto Eco (1987) construyeron una narrativa del triunfo general, durante los siglos medievales, de una concepción neoplatónica de la belleza –que es de donde viene esta noción matemática de belleza– comenzando por las obras filosóficas de Agustín, pero especialmente de Boecio, a la traducción y comentario de las *Jerarquías Celestiales* del pseudo-Dionisio realizados por Escoto Eriúgena en el siglo IX, hasta algunas obras de comienzos del siglo XII de Hugo de San Víctor y otros victorinos, Bernardo de Claraval y aún más allá, hasta Grosseteste, Alberto Magno, Tomás de Aquino y Buenaventura, con quien termina De Bruyne. Muchos otros han llevado esta historia más lejos, incluso hasta la filosofía estética actual. Y digo “filosofía estética” a pesar del hecho que observé previamente de que la Belleza, en el neoplatonismo, *no* es un concepto estético. En resumen, se trata de un gran embrollo elaborado durante la Edad Media relativo a la naturaleza de la belleza, y es un lío generado al menos en parte por el uso continuado de la palabra *pulchritudo* por parte de los filósofos.

<sup>15</sup> PROCOPIO, *De aedificiis* I. 47-49, H. B. DEWING (ed. y trad.), Londres, 1940.

Comentando un pasaje de las *Jerarquía celestes* del pseudo-Dionisio, Hugo de San Víctor define *pulchritudo* del siguiente modo: *haec vero multiplicatio et variatio universorum est pulchritudo*.<sup>16</sup> En el relato platónico de la Creación, el Simplex divino se multiplica a sí mismo en la variedad de las formas creadas, y esto es la “Belleza”. O, más bien, *haec... est pulchritudo*, pues esta es la palabra latina que los teólogos usaban. Comentar las *Jerarquías celestes* se convirtió en un ejercicio estándar en el currículum académico de teología desde el siglo XIII en adelante.

Pero la *pulchritudo* filosófica tiene muy poco que ver con los artefactos creados para y por los seres humanos. De hecho, *pulchritudo* se redefine en esta tradición como Belleza sin ninguna piel (o sangre) en absoluto. Pero éste es el mundo de la metafísica, y está lleno de evidencias de que, especialmente en las tradiciones relacionadas con el rezo litúrgico, la Cristiandad occidental en la práctica nunca dejó atrás este mundo humano, y nunca llegó a ser absolutamente anestésica. También pienso que es sobre todo a través del cultivo de la retórica, y no de la filosofía, que esto sucede –el continuo deleite en la *venustas eloquii*, las bellamente coloreadas superficies de las bienamadas composiciones artísticas humanas–. Este deleite reside en su estilo. Para Agustín, así como para su maestro Cicerón, y ciertamente para Bernardo de Claraval, su prosa de exhuberante estilo difiere mucho de su meticulosa exigencia ética. Incluso se puede sospechar que esto último sea deliberado.

Puedo mostrar mejor lo que entiendo por “belleza ordinaria” contrastando dos expresiones sobre la misma de dos autores patrísticos fundamentales. En primer lugar, en una carta a Gregorio Nancianceno, Basilio el Grande escribió lo que sigue sobre el retiro monástico:

Que haya un lugar como el nuestro, separado del trato con los hombres; de modo que el tenor de nuestros ejercicios no sea interrumpido desde afuera... Los himnos relajantes preparan la mente para un estado de calma y gozo... La lengua, que esté purificada de los rumores mundanos; al oír que no exciten ni la claridad del color ni la hermosura de la forma; que el oído no debilite el tono mental [psyche] con canciones voluptuosas... Así, el intelecto [nous], salvado de la disipación que viene de fuera, y no arrojado al mundo a través de los sentidos, recae en sí mismo y de este modo asciende a la contemplación de Dios. Cuando esa belleza (kalos) brilla sobre él, olvida incluso su propia naturaleza.<sup>17</sup>

Contraongamos a Agustín escribiendo lo siguiente en sus *Confesiones*, unas pocas décadas antes:

*Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi. Et ecce intus eras et ego foris, et ibi te quarebam, et in ista formosa, quae fecisti, deformis inruebam; tecum eras et tecum non eram. ... Vocasti et clamasti et rupisti surditatem meam; corucasti, splenduidisti et fugasti caecitatem meam; fragrasti, et duxi spiritum et anhelum tibi; gustavi, et esurio et sitio; tetegisti me, et exarsi in pacem tuam.*

[¡Tarde he llegado a amarte, belleza tan antigua y tan nueva, tarde he llegado a amarte! Y he aquí que tú estabas dentro de mí y yo fuera, y ahí te andaba buscando; y, deforme como era yo, me abalanzaba sobre las encantadoras cosas que has hecho. Tú estabas conmigo, pero yo no estaba

<sup>16</sup> HUGO DE SAN VÍCTOR, *Super Hierarchiam Dionysii* 2.1.2; D. POIREL (ed.), CCCM 178, Turnhout, 2015, p. 427.

<sup>17</sup> BASILIO EL GRANDE, *Epistola* 2 (a Gregorio Nazianceno, en 358), J. H. NEWMAN (trad.), Oxford, 1895.

contigo... Llamaste y clamaste, e hiciste estallar mi sordera; Tú brillaste y resplandeciste, y ahuyentaste así mi ceguera; exhalaste tu dulce fragancia y yo respiré y suspiré por ti; degusté, y siento hambre y sed; me tocaste y me abrasé en tu paz”].<sup>18</sup>

*Pulchritudo tam antiqua et tam nova...* un pasaje famoso, pero es necesario leer en su contexto y, al hacerlo, se hace absolutamente evidente que el *kalos* de Basilio no es lo mismo que la *pulchritudo* de san Agustín. En lugar de retirarse del mundo sensorial, el lamento de Agustín sobre Dios como *pulchritudo* le empuja con vigor en medio de un enérgico torrente de sensaciones: considérense esos verbos tan intensos como *rupisti*, *corucasti*, *fragrasti* y, finalmente, *tetegisti me, et exarsi*, “tú me tocaste y yo fui inflamado” ... por el deseo, el deseo sexual, pues este es el contexto habitual para *exarsi* cuando se aplica a un ser humano.

*Pulchritudo* es una palabra “difícil”, del mismo modo y por las mismas razones que *venustas*. Fue aplicada a efebos y prostitutas, así como a bellezas –más elevadas– de la pintura, de la prosa o de la naturaleza. Agustín podría haber seleccionado otra palabra aquí (¿*sublimitas*? ¿*bellitudo*? ¿*splendor*?). Todas ellas existían, aunque ponían el acento en aspectos diferentes. *Gravitas* y *sublimitas* eran ambas cualidades asociadas desde antiguo con la belleza verbal. Y *bellitudo* existía como término en latín clásico, pero no se utilizaba mucho, y además era feo (aunque es el antecesor del español “belleza” y, a través del francés, del término inglés “*beauty*”). Además, Agustín no era tímido a la hora de redefinir o, incluso acuñar una nueva palabra en caso de que la necesitase, y eran muchas las candidatas. ¿Y acaso no habría encajado *splendor*, *splendor lucis*? *Splendor* es más intensamente neoplatónica y, de hecho, la idea aparece en este mismo pasaje, cuando Agustín habla de cómo Dios brilló sobre él (*splenduisti*).

De modo que *pulchritudo* no es ni la más obvia ni la única opción de un sustantivo para Dios. Pero tampoco es la alternativa más obvia para la traducción del concepto griego *kalos*: *bonitas* a secas habría evitado muchos problemas. Aunque Agustín eligió *pulchritudo*, con todo su énfasis en la superficie y los colores, porque –según creo– quería subrayar que incluso la belleza divina es aprehendida por los seres humanos por medio de sensaciones vigorosas –destelleando a la vista, rasgando el oído, con aroma y tacto sobrecogedores, o tocando aquello que inflama el deseo. Aquellas sensaciones no se encuentran en el objeto, sino en la persona que lo aprehende. En otras palabras, aquí Agustín deliberadamente no toma el camino neoplatónico con el fin de conservar completamente el contacto humano, para sostener que la Belleza es una experiencia de los sentidos humanos, y que la *pulchritudo* que no se genera mediante un ser humano individual no es –como insinúa aquí Agustín– belleza humana en absoluto.

Sin embargo, como De Bruyne y muchos otros han mostrado, los neoplatónicos triunfaron en la Teología y en las escuelas. En el siglo XIII, un maestro parisino como Alejandro de Hales puso por escrito un lugar común de la escolástica: que la belleza como *pulchritudo* es un atributo que la Divinidad traslada a todas las criaturas de la naturaleza durante el acto de creación, y que se caracteriza por la simetría y la congruencia. Cita en este sentido a san Agustín: “toda belleza es la congruencia de las partes con una particular agradabilidad [*suavitas*] del color”.<sup>19</sup> En esta formulación, el arte humano, como pensaba Platón, no es más que una pobre

<sup>18</sup> AGUSTÍN DE HIPONA, *Confessiones*, X.27, J. J. O'DONNELL (ed.), Oxford, 1992; mi traducción se basa en la de H. CHADWICK, Oxford, 1991.

copia de la creación natural y un reflejo muy tenue de la Idea divina. También está implícita la asunción de que el arte humano es mejor cuanto más reproduce en términos realistas las formas naturales. Incluso cuando esta, la más escolástica de las definiciones, preserva algo del vínculo antiguo de la *pulchritudo* con los colores y las apariencias que causan placer en sus espectadores y oyentes –puesto que el placer (*suavitas*), no es una cualidad o estado objetivo, sino una cierta sensación en un cuerpo humano–. Esto lo subraya Tomás de Aquino cuando dice que solo siendo vistas (*visa*) se puede decir que las cosas son *pulchra*.<sup>20</sup> Tres cosas –dice– se requieren para la belleza (*ad pulchritudinem*): la primera es la integridad o completitud, la segunda la proporción o consonancia y la tercera es la *claritas*, “*unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur*” [puesto que las cosas que tienen colores brillantes se dice que son bellas].<sup>21</sup>

Otra etimología puede ayudar a fortalecer este argumento. Procede de Tomás de Perseigne, abad al inicio del siglo XIII. Comentando el *Cantar de los Cantares* 7:6 (“Qué hermosa eres, qué encantadora en delicias, mi queridísima”), escribe:

*anima dicitur in hoc loco pulchra, decora, charissima. Pulcher dicitur pollens cernenti. Hoc secundum exteriorem hominem; decorus dicitur decus cordis, hoc secundum interiorem. Est igitur anima exterius pulchra morum maturitate, decora interius cordis puritate, charissima superius deliciarum suavitate.*<sup>22</sup>

“En este pasaje al alma se le llama *pulchra, decora, charissima*. “*Pulcher*” proviene de “*pollens cernenti*” [poderoso en su efecto sobre el espectador]. Esto se dice del hombre exterior. “*Decorus*” proviene de *decus cordis* [ornamento del corazón], del hombre interior. Así, el alma es bella por fuera en su apariencia de comportamiento, y ornamentada en su interior por su pureza de corazón, queridísima por la dulzura de sus encantos” (la traducción es mía).

Aunque esta etimología es lingüísticamente errónea, apunta hacia una asunción medieval duradera que merece la pena considerar: que algo de la “belleza” está realmente en el ojo –y el oído, la boca, la piel y la nariz– del espectador, y que todas las artes medievales nos invitan a “saborear y ver” una variedad de hermosas apariencias para nuestro disfrute, y no sólo para nuestra instrucción moral o teológica. Puesto que tanto el “deleite” –*suavitas*– como la *pulchritudo* son nombres de Dios en este mundo, por incómoda que pueda resultar su alianza encarnacional con la pura Divinidad.

<sup>19</sup> ALEJANDRO DE HALES, *Summa theologica*, Q. 64: “Omnis pulchritudo est partium congruentia cum quaedam suavitate coloris”, citando a Agustín, *De civitate Dei* 22.19.

<sup>20</sup> TOMÁS DE AQUINO, *Summa theologica* Ia, Q. 39, art. 8, resp.

<sup>21</sup> TOMÁS DE AQUINO, *Summa theologica* Ia, Q. 39, art. 8, resp.

<sup>22</sup> THOMAS CISTERCIENSIS, *In Cantica Canticorum Commentarii*, cap. 11, *PL* vol. 206, col. 725.