



DOCUMENTOS DE JÓVENES INVESTIGADORES

Documentos de Jóvenes Investigadores N° 48

Teoría estética de la alteridad o la belleza del devenir otro. Antecedentes antiguos, medievales y renacentistas y su relevancia actual

Eugenia Fraga [autora]

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, 2020

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





DJI

Documentos de Jóvenes Investigadores

Nº 48

Noviembre 2020

TEORÍA ESTÉTICA DE LA ALTERIDAD O LA BELLEZA DEL DEVENIR OTRO. ANTECEDENTES ANTIGUOS, MEDIEVALES Y RENACENTISTAS Y SU RELEVANCIA ACTUAL

Eugenia Fraga



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

IIGG | GINO
GERMANI

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES





INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
IIGG | **GINO**
GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
Ciudad de Buenos Aires, Argentina

www.iigg.sociales.uba.ar

Los Documentos de Jóvenes Investigadores dan a conocer los avances de investigación de los becarios y auxiliares del IIGG. Todos los trabajos son arbitrados por especialistas.

ISBN 978-950-29-1886-0

Noviembre de 2020



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

TEORÍA ESTÉTICA DE LA ALTERIDAD O LA BELLEZA DEL DEVENIR OTRO. ANTECEDENTES ANTIGUOS, MEDIEVALES Y RENACENTISTAS Y SU RELEVANCIA ACTUAL¹

Resumen:

El presente ensayo indaga en los fundamentos de los pensadores griegos, latinos, medievales y renacentistas de distinto origen para devolver su sustento filosófico a los conceptos claves de cualquier teoría estética contemporánea, como los de singularidad, diferencia, innovación o creatividad. Apoyándose en interpretaciones de autores canónicos de la teoría social, como Weber, Todorov, Horkheimer, Foucault o Habermas, en historiadores de las ideas como Lovejoy, Rougemont, Huizinga o Scholem, y en análisis de estudiosos del arte como Panofsky, Eco, Bruyne, Gilson o Maritain, se intenta dar forma a una perspectiva novedosa a la que se denominará "teoría estética de la alteridad". Ella se basará sobre el giro seminal que supone trocar el valor clásico de la unidad-identidad por el de la diferencia-otredad, y sus dimensiones principales, sistematizadas en las conclusiones al ensayo, serán la variedad, la unidad y la ética.

Palabras claves: teoría estética - arte - medioevo - renacimiento

AESTHETIC THEORY OF ALTERITY OR THE BEAUTY OF BECOMING OTHER. ANCIENT, MEDIEVAL AND RENAISSANCE ANTECEDENTS AND THEIR CURRENT RELEVANCE

Abstract:

This essay dwells into the foundations of greek, latin, medieval and renaissance thinkers, in order to return their philosophical background to the key concepts of any contemporary aesthetic theory, such as those of singularity, difference, innovation and creativity. Leaning on the interpretations of canonical authors of social theory, like Weber, Todorov, Horkheimer, Foucault or Habermas, on historians of ideas like Lovejoy, Rougemont, Huizinga or Scholem, and on the analyses of art historians like Panofsky, Eco, Bruyne, Gilson or Maritain, we will try to give shape to a new perspectiva called "aesthetic theory of alterity". Such a theory will be based on the

¹ Agradezco los aportes realizados por un evaluador anónimo a este ensayo.

seminal twist of changing the classic value of unity-identity for that of difference-otherness, and its main dimensions, sistematized in the conclusions to the essay, will be those of variety, unity and ethics.

Key words: aesthetic theory - art - middle ages - renaissance

LA AUTORA

Eugenia Fraga - euge.fraga@hotmail.com

Doctora en Ciencias Sociales, Magíster en Investigación, Licenciada en Sociología y Docente de Sociología Sistemática (Universidad de Buenos Aires, Argentina). Perteneciente al CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) con sede de investigación en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, en el marco del Grupo de Estudios sobre Problemas y Conceptos de la Teoría Social. Especialidad en teoría crítica, teoría estética, teoría del cuerpo y teoría de la comunidad. Lista de publicaciones: <https://uba.academia.edu/EugeniaFraga>.

Índice

Introducción	1
La imbricación de lo bello, lo bueno y lo verdadero.....	2
La visión estética del universo	2
El falso valor de lo uno: multiplicidad, variedad, alteridad.....	3
La belleza entre la materia y la forma	4
El todo y las partes, lo exterior y lo interior	4
De la armonía y la proporción	5
La belleza orgánica: singularidad y contraste	6
El organismo tetralógico y su polifonía	7
La luz y el color como fuentes de belleza.....	8
Símbolos, analogías, metáforas, alegorías	7
Incongruidad, extrañeza e insatisfacción	8
Sentido y sobresentido: el arte como espejo	10
Las imágenes, entre los conceptos y las fábulas.....	10
Contemplación amorosa y pacífica.....	11
Amistad a pesar de la individualidad	12
La infinitud inefable de la belleza interior	13
Arte es creación, naturaleza inspiración	14
Artes narrativas y artes poéticas	15
La dignidad del arte y el deseo de lo otro.....	16
Fantasia e imaginación.....	17
Locura, trascendencia, inmortalidad	18
Principio de contradicción y pluralidad de mundos	19
Apertura de posibilidades e inquietud creadora.....	19
Cópula lumínica, simpatía cósmica y vida estética.....	20
¿Ayudar a la naturaleza o intervenirla?	21
Libertad interpretativa ¿para todos o para pocos?	22
Conclusiones I: Distancias	23
Conclusiones II: Antecedentes clásicos.....	24

Conclusiones III: Antecedentes medievales	25
Conclusiones IV: Antecedentes renacentistas	27
Conclusiones V: Cosmovisión general.....	27
Conclusiones VI: Relevancia actual	29
Bibliografía.....	30

Introducción

La cultura moderna se presenta siempre como el contrapunto con la cultura premoderna, y especialmente medieval (Bayer, 1980). Específicamente, la cultura moderna se presenta como girando siempre en torno de la novedad, mientras que concibe la cultura premoderna como producto de la tradición, entendida como una eterna repetición de lo mismo (Tatarkiewicz, 1987). Sin embargo, analizadas las cosas por debajo de su superficie, podemos ver que una característica decisiva de la cultura moderna es que finge innovar, incluso cuando muchas de las veces lo que hace es repetir y reproducir (Gilbert y Kuhn, 1954). Y al contrario de esto, si se busca con detalle en las teorías estéticas de la edad media, puede hallarse en ellas el sentido de la innovación, aun cuando sus teóricos se las ingenian para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (Eco, 2013).

En este ensayo, entonces, nos interesa indagar en ese sentido oculto de la innovación que ya la edad media contenía en sus teorías estéticas, con el fin de desarrollar una teoría estética contemporánea que, quizás sorprendentemente, se apoye en aquellas (V.V.A.A., 1975). El objetivo de semejante tarea es reelaborar nociones caras a la modernidad como diferencia, singularidad, creatividad u originalidad, pero desde un fundamento más profundo, tanto por su lejano arraigo en el tiempo, como por su sutileza filosófica hundida en el pensamiento clásico (Bruyne, 1959; 1987). En el camino, esperamos desplegar, junto a conceptos ineludibles en cualquier teoría estética -como arte y belleza, placer y deleite-, otros conceptos relevantes como los de amor y amistad -pues la teoría estética premoderna no escinde la estética de la ética-, o los de ciencia y conocimiento -pues tampoco escinde la estética de la gnoseología (Bosanquet, 1970).

Con todos estos elementos, tomados de reflexiones sobre la metafísica y la teología, la literatura, la música o la pintura (LeGoff, 1969), esperamos dar forma a lo que nos gustaría denominar una "Teoría estética de la alteridad"², que, a partir de la localización central de categorías como la de lo otro, el otro³, la alteridad y lo alternativo, típicas de cualquier teoría social de cuño crítico (Fraga, 2018), pueda resultar fructífera en el marco de los distintos conflictos identitarios de nuestro presente, cuestión que detallaremos como conclusión a nuestro trabajo.

2 Existe ya en Argentina la idea de unas "estéticas de la alteridad", como muestra el título del libro de Walter Cenci (2004). En él se analizan los lenguajes, las tecnologías y las corporalidades desplegadas por la estética contemporánea. Aquí, en cambio, nos concentraremos en los aportes de las teorías estéticas antiguas, medievales y renacentistas a la teoría estética contemporánea. Además, el nuestro no es un análisis de distintos procesos estéticos concretos en sí mismos, sino que nuestro foco estará en la sistematización de una teoría de la estética como fenómeno abstracto y general.

3 Parafraseando la conocida frase popular de nuestro país que reza "la patria es el otro" -en este caso, ese otro refiere al "pueblo"-, el lema que queda al destilar la propuesta del presente ensayo podría ser "la belleza es el otro".

La imbricación de lo bello, lo bueno y lo verdadero

En el lenguaje cotidiano de la edad media se mezclan continuamente categorías de la estética metafísica con apreciaciones de las artes y oficios, tal como aparecen indistintos los términos de lo bello (*pulcher*) y lo hermoso (*formosus*). Así, el sentimiento de la belleza de un objeto común es convertido inmediatamente en sentimiento de comunión con lo divino, y todo ello deriva en una alegría generalizada del vivir. Es que el valor de lo bello coincide con los valores de lo bueno y de lo verdadero, es decir, con todos los demás atributos del ser. Arte es gran teología pero también simple artesanía, y el sentido de lo bello se confunde con el de lo asombroso y el de lo curioso además de con el de lo divino (Huizinga, 1930; Baltrusaitis, 1983).

Sobre todo en las *Memorias sobre la administración de la abadía* de Suger de Saint Denis, toma forma un tipo de contemplación estética que se acerca, por un lado, al mero gusto de las cosas sensibles, y, por otro, a la contemplación intelectual de las cosas celestiales. Allí, el gozo estético es casi inmediatamente un gozo místico, pues implica una disposición a captar las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos entero, es decir, a advertir en ese objeto un reflejo ontológico superior (Saint Denis, *circa* 1120).

Por otro lado, la estética es indisoluble de la cuestión de la utilidad de los objetos, especialmente en lo que hace a la conexión entre arte y educación. Así, las obras bellas no sólo sirven al puro deleite de los sentidos sino que además, y gracias a ello, presentan siempre una finalidad didáctica, es decir, de transmisión didascálica de unos valores. Del mismo modo que no pueden separarse lo común y lo grandioso, no pueden separarse lo útil y lo placentero, aunque siempre en un sentido ético de la utilidad, pues es útil sólo lo que es bueno. El lema en la estética medieval es el de “dignidad del concepto y belleza de la expresión”, en el cual se observa fácilmente la no oposición, sino antes bien el complemento, entre las cuestiones estéticas y las morales (Riché, 1983).

La visión estética del universo

El universo puede ser apreciado estéticamente porque la imagen del mundo que emana de los escritos medievales es luminosa y optimista -y no sombría u oscura, como lee el sentido común moderno sobre el medioevo- (McEvoy, 1979). En efecto, sus teóricos refieren constantemente a la belleza de todo el ser -y, por ende, de todo ser-. Esta visión estética se ve doblemente reforzada, en primer lugar por la herencia de la tradición antigua clásica. La belleza del mundo real como reflejo e imagen de la belleza del mundo ideal era un concepto ya en el *Timeo* de Platón (2005). Éste ingresa en la estética medieval por vía neoplatónica, sobre todo a través del *Comentario al Timeo de Platón* de Calcidio de Osio (2014) y del *De natura deorum* de Marco Tulio Cicerón (1999), y en segundo lugar es reforzado por la tradición bíblica cristiana, gracias a su componente central de amor al universo, ya que todo él sería obra divina (Rougemont, 1986).

En *Dionysiaca* de Pseudo Dionisio Areopagita, el universo aparece como una irradiación interminable de belleza, como una enorme manifestación de la belleza

original al difundirse, como una cascada deslumbrante de la que salpican todos los esplendores existentes (Areopagita, 1937). En *De divisione naturae* de Juan Escoto Erígena, se elabora una concepción del *cosmos* como revelación divina, por la cual su belleza inefable se observa a través de las bellezas tanto ideales como corporales: así, son bellas las cosas semejantes y las desemejantes, y hay belleza en los diferentes órdenes de la vida, pues todos ellos se encuentran atados en unidad (Erígena, 1981). En el *Tractatus de bono et malo* de Guillermo de Auvergne, finalmente, se habla de una verdadera polifonía del mundo, por la cual todas las criaturas, gracias a su variedad, concuerdan logrando una armonía, puesto que así constituyen un concierto (Auvergne, 1946). Todo lo cual resulta una profundización de conceptos clásicos: ya Policeto, en su *Canon*, afirma que la belleza deviene a través de la multiplicidad.

El falso valor de lo uno: multiplicidad, variedad, alteridad

En realidad, el concepto de que el *cosmos* está dividido en una lucha desde siempre y por siempre entre el bien y el mal, o entre la luz y las tinieblas, es propia de la religión persa del maniqueísmo, que tuvo cierta relevancia en las corrientes gnósticas del cristianismo temprano, y que quedó relegada a la derivación provenzal cátara (Réau, 1996). Contra esta concepción dualista y dialéctica del universo -que encontramos en todo tipo de teorías políticas modernas cuando refieren a la lucha entre bandos sociales-, la escolástica medieval insiste en la positividad en última instancia de todo lo creado, incluso de aquellas instancias del mundo que a primera vista parecen representar la fealdad (Kappler, 1986). Para darle fuerza a este argumento, la escolástica se nutre de las reflexiones clásicas acerca de las propiedades trascendentales -*conditiones concomitantes*- del ser, en la *Metafísica* de Aristóteles (2008).

Llevando el aristotelismo hasta sus últimas consecuencias, los escolásticos razonan que, si unidad, verdad y bondad son valores inherentes al ser a nivel metafísico, entonces no son valores que pueden realizarse o no según las circunstancias, sino que debe deducirse que todo lo existente es uno, verdadero y bueno. Así también, como sostiene más adelante Felipe el Canciller en *Summa de bono*, si lo bello es una propiedad de todo el ser, la belleza de todo ser es una certidumbre metafísica que va más allá de la capacidad o no de admiración de la misma, que es una cuestión accidental (Canciller, 1985).

Ahora bien: la edad media afirma que los cuatro valores del ser son verdad, bondad, belleza y unidad, pero hemos visto que el ser es múltiple, variado, diferente, y que a pesar de ello -y en realidad, gracias a ello-, el universo está unido y es hermoso (Leclerq, 1981). Entonces, sugerimos que una teoría estética contemporánea debe retomar los valores de la verdad, la bondad y la belleza, pero debe cambiar el de la unidad por el de la diferencia, o aún mejor: debe cambiar el valor de la identidad por el de la alteridad. Lo cual, sin embargo, mantiene validez según la lógica de las teorías medievales, pues es precisamente lo diverso lo que permite el complemento entre los seres, es *alter* lo que habilita que *ego* sea lo que es.

La belleza entre la materia y la forma

En general, en la teoría estética medieval se afirma que el carácter bello de una cosa depende de su forma. En este sentido, así como el valor de lo bueno suele relacionarse con la llamada causa final o teleológica del movimiento del ser, el valor de lo bello suele relacionarse con la causa formal, como sostiene Juan de la Rochela en la *Summa fratris Alexandri*. En el mismo texto, Frater Considerans despliega una analogía entre verdad y belleza de tal modo que así como la verdad es la disposición de la forma con relación al interior de la cosa, la belleza es la disposición de la forma con relación al exterior. En otras palabras, mientras lo verdadero concierne a la lógica, lo bello concierne a la figura (Hales, Rochela y Considerans, 1948).

Pero algunos teóricos hacen afirmaciones aún más aventuradas. En el *Itinerarium mentis in Deum*, san Buenaventura de Bagnoregio enumera, distingue y señala la convertibilidad entre las cuatro condiciones del ser: *unum, verum, bonum et pulchrum*. Al vincular cada condición con las distintas causas del ser, afirma que lo uno concierne a la causa eficiente -pues refiere al origen-, lo verdadero a la causa formal -pues refiere a la idea-, lo bueno a la causa final -pues refiere a la meta-, y que lo bello abraza y es común a todas las causas- pues refiere al esplendor de los rasgos trascendentales reunidos- (Bagnoregio, 1964).

Dos cuestiones podemos desplegar a partir de esto. En primer lugar, debemos recordar que si cambiamos lo uno por lo múltiple, entendemos que las alternativas del ser son el motor mismo del despliegue de la vida en toda su variedad y potencialidad histórica. Y en segundo lugar, podemos observar que lo bello es remitido a todas las causas en el marco de una mirada estética sobre el universo -en vez de ser remitido a una sola causa, la material, pues concierne a lo corpóreo-. Esto significa que, como vimos antes, la estética es indisociable de la gnoseología, de la ética y de la metafísica, pero aún más, que para que lo bello se actualice se requiere del concurso de lo concreto y lo abstracto, del material y la forma, del cuerpo y la idea, de la sustancia y la esencia, desde el principio hasta el final del movimiento artístico que es la vida.

El todo y las partes, lo exterior y lo interior

En *Super Dionysium de divinis nominibus*, Alberto Magno resume la esencia común de todo lo bello en el hecho de que la forma única de la cosa resplandece siempre sobre sus distintas partes constituyentes por separado. Con esto, la cualidad de la belleza pasa a pertenecer a cualquier ente a nivel metafísico, dado que todo ente es tal y no otro en función de la unidad de su forma. Tal perspectiva es heredera del hilemorfismo aristotélico, pues en él la forma -*morfe*- se une a la materia (*hyle*) para dar vida a la entidad concreta e individual. En este marco teórico, al reunirse la forma con la materia, se reúne también la forma con todos sus predicados: *modus, species, ordo, numerus, pondus y mensura*. En efecto, aquí el modo de una forma se determina según su medida y proporción; aquello ubica a la forma en cuestión dentro de una especie, según el número de elementos de cierto tipo que la constituyan; y finalmente, dicha forma presenta una inclinación particular que permite ponderarla según un orden al que tiende en tanto fin propio. La estética que se deriva de esta concepción de las

determinaciones formales resulta quizás excesivamente objetivista, pues lo bello ya no depende de la percepción que de ello tenga cada sujeto. Sin embargo, nos interesa rescatar de ella la sentencia, válida por definición misma, de que en tanto todo ente presenta esas determinaciones, todo ente contiene belleza (Magno, 1972).

A este respecto, es notable la distinción trazada por Guillermo de Auvergne entre belleza exterior e interior. La belleza exterior o sensible es la que complace los sentidos a quien la ve desde fuera del objeto bello; la belleza interior o moral es la que deleita el ánimo de quien la intuye en su propia intimidad. Mientras la belleza exterior conduce al placer, la belleza interior conduce al amor. Esta última equivalencia entre belleza y moralidad se inspira en la tradición estoica y su concepto de autenticidad –es bello lo que es *honestum*–, especialmente en la versión ciceroniana y agustiniana, que vuelve a reforzar la imbricación entre estética y ética (Auvergne, 1946).

Pero decir que todo ente presenta determinaciones formales es también, avanzando un paso más, decir que todo ente resulta bello porque su forma implica algún tipo de armonía. Así, en *Dialogus de tribus quaestionibus*, Otloh de San Emerano afirma que la armonía –*consonantia*– es una característica fundamental de todo lo bello, y que ella se encuentra en todas las criaturas (San Emerano, *circa* 1060). Por su parte, Roberto Grosseteste, en *Commenntaire sur les Noms Divins*, afirma que se le dice bello a todo lo que produce armonía –*concordia*– entre las distintas cosas del mundo, así como aquello que dentro de cada cosa del mundo y en el marco de su propia identidad, produce armonía entre sus distintos elementos constitutivos (Grosseteste, 1959). Nótese que a veces armonía es consonancia –una suerte de complementación entre lo distinto–, y otras es concordia –una suerte de acuerdo en la diferencia–, pero en ambos casos resuena el cariz ético del concepto estético.

De la armonía y la proporción

El problema medieval de la armonía hunde sus raíces en las reflexiones antiguas sobre la proporción. En el ámbito de la anatomía, Galeno (2002), en su *Placita Hippocratis et Platonis*, afirma que la belleza no pertenece a los miembros que constituyen un ente, sino a la proporción entre los distintos miembros. Esta definición es interesante por lo abierta, pues permite ser rellenada con variables siempre distintas, a la vez que da cuenta de aquel principio fundamental, ya trabajado, acerca de la unidad en la variedad. En el ámbito de la arquitectura, Vitrubio (1997), en *De architectura*, define la proporción de manera doble: como una concordancia entre la obra entera y sus numerosos elementos, y como una correspondencia entre cada una de las partes por separado con respecto a toda la obra. La proporción, entonces, implica cierta armonía o uniformidad entre las variables medidas de cada construcción. En el ámbito de la música, Pitágoras, en *De musica*, define por un lado a la consonancia como la concordia de voces diferentes entre sí pero que sin embargo se aprecian en su unidad – como en un coro– y por el otro define la armonía como una mezcla de sonidos diferentes –por ejemplo agudos y graves– que sin embargo alcanza el oído de manera uniforme. Finalmente, en el ámbito de la política, Platón (2005), en el *Timeo*, sostiene que el vínculo más bello que puede alcanzar el ser humano es aquel en que logra que

todos los objetos o entes por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. Nuevamente, lo estético se une a lo ético y aún más, a lo político.

Todas estas nociones nutren las reflexiones estéticas medievales. La concepción proporcional griega se transluce en la estética relacional del *Speculum maius* de Vicente de Beauvais. Allí, las dimensiones de la cosa bella no dependen cada una separadamente de una unidad métrica fija, sino que se determinan la una en relación con la otra. En otras palabras, la proporcionalidad se funda sobre armonías orgánicas, no sobre números abstractos, y sabemos ya que los organismos presentan infinitas variaciones en sus formas (Beauvais, 1965). Por su parte, y montado sobre la teoría de la música mundana, Erígena refiere a la belleza de la creación en tanto constituye el con-sonar de semejantes y desemejantes: se trata de una armonía en la que cada voz, escuchada aisladamente, no dice nada, pero en la que todas las voces fundidas en un mismo concierto logran una dulzura natural (Erígena, 1981). En la misma línea, la teoría musical permite a Honorio de Autun, en su *Liber duodecim quaestionum*, obtener una visión concreta de la belleza que recorre los más variados fenómenos naturales: los ciclos cósmicos, el juego del tiempo, el paso de las estaciones, la composición de los elementos, los movimientos de la naturaleza, los desarrollos biológicos, o el despliegue de los humores (Autun, circa 1135).

La belleza orgánica: singularidad y contraste

Esta visión orgánica de la belleza es especialmente clara en la llamada Escuela de Chartres. Para Guillermo de Conches, en el mundo es bello todo aquello que aparece en sus elementos singulares y en el contexto que le da su identidad especial, como las estrellas en el cielo, los pájaros en el aire, los peces en el agua, y los seres humanos en la tierra. La belleza del mundo, entonces, depende de la armonía entre todo lo creado (*collectio creaturarum*). Más aún: para que haya belleza es preciso que toda materia se diferencie entre sí, en función de peso, de número, de contorno, de figura, de color. En esta cosmología, lo bello es el *ornatus*, el adorno o la ornamentación singular de cada ente que le permite individuarse a nivel estructural. La armonía cósmica implica que toda forma individual es perfecta en tanto todo organismo es bello, y esto vale para los seres animados e inanimados, para los objetos de la naturaleza y del arte (Conches, 1965).

También en la Escuela de Chartres, Alano de Lille, en *De planctu naturae*, subraya que la belleza, aún concebida en términos de proporción, no implica un ordenamiento matemático y por ende fijo de antemano, sino antes bien un proceso orgánico cuyo crecimiento constante le otorga un carácter móvil que entonces permite ser reinterpretado de modo diferente a cada momento (De Lille, 1978). En una tónica similar, Alejandro de Hales, en la *Summa fratris Alexandri*, muestra cómo aquella cosmovisión incluye la posibilidad de resolución de los dilemas planteados por los aspectos negativos de la realidad. Allí, incluso las cosas consideradas normalmente como feas coadyuvan en la armonía del mundo, pues presentan proporción. La belleza orgánica, en definitiva, nace del contraste entre las cosas desemejantes (Hales et al, 1948).

El organismo tetralógico y su polifonía

El concepto orgánico de la estética conduce a vincular la naturaleza con el arte, y dado que tanto los antiguos como los medievales conciben muchos de los fenómenos naturales en términos tetralógicos, así también conciben a los fenómenos humanos, entre ellos el arte. Como enumera el Anónimo Cartujo de acuerdo a las creencias de aquel entonces en *Tractatus de musica plana*, el mundo se divide en cuatro regiones geográficas, cuatro puntos cardinales, cuatro elementos naturales, cuatro estaciones climáticas, y cuatro fases de la luna. Entonces, deben ser cuatro las causas primeras, las facultades del alma, y las determinaciones de la forma (Cartujo, 1876). En este marco emerge la idea del hombre-cuadrado –u *homo quadratus*–, ya que la longitud de cualquier ser humano con los brazos abiertos corresponde a su altura, de tal modo que ellos forman la base y la altura de un cuadrado ideal, es decir, de la única forma geométrica con cuatro lados iguales, como ya explicaba Vitrubio (1997). El número cuatro se convierte así en un número cargado de implicancias tanto metafísicas como éticas y estéticas (Panofsky, 1986).

La importancia del cuatro habilita incluso nuestra sugerencia de restarle importancia al uno, dado que el rasgo fundamental de la unidad del mundo es la multiplicidad, como hemos visto. Esta noción es patente en las artes medievales, y el ejemplo paradigmático es en el ámbito musical. Es clave aquí resaltar el pasaje de la voz individual que canta, al unísono diafonista –de dos voces que cantan la misma melodía–, a la diafonía propiamente dicha –en que cada voz canta una melodía diferente, aunque siempre conservando una armonía entre ellas–. Aún más, de la diafonía se pasa al discanto, y finalmente a la polifonía, con todas sus complejidades y contrapuntos de carácter gótico, en los que sin embargo permanece la idea de consonancia entre muchas voces diferentes (Cattin, 1987). Todo esto puede adivinarse en *Musica Enchiridis* de Hucbaldo de Saint Amand, en cuyo texto lo que antes era solamente un principio metafísico abstracto es ahora un principio artístico concreto. Pero esta es sólo una ilustración de un proceso más general por el cual la mentalidad medieval va tomando conciencia de que la proporción, al igual que el ser, se realiza en diversos y alternativos niveles y formas. En palabras de Beauvais (1965), existen infinitos modos de la armonía así como existen infinitos entes. Y es precisamente esta desdogmatización de los conceptos estéticos que nos interesa rescatar.

Símbolos, analogías, metáforas, alegorías

La visión estética del universo se une a una visión simbólica del mundo. La visión simbólica de algo implica que la significación de la cosa no se agota ni en su forma manifiesta ni en su función inmediata, pues todas las cosas tienen un significado que las trasciende. Así, la cosmovisión simbólica amplía la percepción habitual del mundo –aquella referida exclusivamente al pensamiento práctico de la vida cotidiana– hacia una percepción más profunda. Esta última lleva a incorporar, en el concepto de cada cosa concreta, toda otra cosa que presente algún tipo de relación de semejanza, cercanía o pertinencia con la primera, a partir de un borramiento –parcial– de las líneas que normalmente separan las cosas entre sí (Huizinga, 1930).

La cosmovisión simbólica es la prolongación medieval de la antigua tendencia mítica del ser humano, es decir, es una modalidad particular dentro de la actividad mitopoiética humana. La elaboración de repertorios simbólicos implica la invención de casos en que “la cosa no es lo que parece”, sino que es signo de otra cosa, y como toda actividad mitopoiética, es especialmente productiva en momentos históricos de crisis. Pero siempre surge de la capacidad imaginativa de traducir nociones en imágenes, y conlleva la posibilidad didáctica de educar a través del deleite de la figura. La lógica simbólica es interesante porque en vez de buscar la relación entre dos –o más– cosas rastreando las conexiones de causa y efecto –a partir de una lógica continua–, lo hace hallando vínculos cualitativos, que son como saltos entre significado y finalidad –a partir de una lógica discontinua (Todorov, 1993)–.

La atribución simbólica es habilitada a partir de analogías, metáforas, y otras relaciones imaginables entre cosas. Durante la atribución simbólica se abstraen primero ciertas propiedades de dos o más entes afines, y luego se las compara. A la vez, la comparación entre propiedades diversas de distintos entes resalta la polifonía del pensamiento pues éste funciona como un calidoscopio: de la masa desordenada de elementos surge una bella figura (Huizinga, 1930). La alegoría, en este marco, es una cadena de dos o más metáforas o analogías, deducidas la una de la otra. Y con respecto a la visión estética del universo, la belleza de una analogía, una metáfora o una alegoría, como el placer que otorga el descubrimiento de cualquier símbolo, depende de la incongruidad del símbolo con respecto a lo simbolizado (Ladner, 1979). Vale decir: si lo simbolizado fuera evidente, automático, inmediato o instintivo en el símbolo, éste no sería símbolo sino cosa a secas, sin significación trascendente sino solo inmanente. La gracia de la atribución simbólica es que siempre tiene algo de azarosa, de imprevista, de sorprendente: en una palabra, de creativa. En este sentido, la cosmovisión simbólica resulta muy afín a una estética de la alteridad.

La luz y el color como fuentes de belleza

Para la estética medieval, la luz es lo que habilita apreciar la belleza, pero esta es, aunque no lo parezca, una cuestión compleja y con consecuencias imprevistas. Vimos que para Grosseteste, la belleza es la concordancia, conveniencia o armonía del todo, de sus partes entre sí y por separado, y entre todas y cada una de ellas y la totalidad (Grosseteste, 1959). Pero para que pueda decirse de cualquiera de esos objetos o elementos que es bello, se precisa de la luz, por lo cual la proporción de cualquier objeto y del mundo mismo es aquella relación entre sus partes en que la luz se materializa. La luz, en su difundirse creativo, va diversificando el mundo a medida que tropieza con las resistencias que le imponen las distintas materias. La imagen del universo que encontramos en *De luce* es entonces la de un flujo de energía lumínica que en tanto hace ser al ser, lo hace también bello. La luz emana ser –pues de ella derivan, por “rarefacción” y condensación progresivas, los distintos elementos y las variadas zonas naturales. Pero la luz también emana belleza –pues de ella derivan, por los mismos medios, la infinidad de matices de los colores y de los volúmenes de las cosas (Grosseteste, 1912).

También Bagnoregio, en *Libri Sententiarum*, presenta una concepción similar. Para él, la luz es la naturaleza común que se encuentra en todos los cuerpos, sean celestes o terrestres, animados o inanimados. En este sentido, la luz es el principio de toda belleza, porque por su intermedio se crea el variado diferenciarse de los colores y las tonalidades. El rasgo clave de la luz es su libre difusividad, el cual también hace de ella el origen de todo movimiento (Bagnoregio, 1949). Ahora bien: si la luz hace bellas a las cosas y a las personas al pintarlas de colores diferentes, se desprende de esta cosmovisión que es bello lo que es colorido, o aún más, que todo lo que es de color es bello. Las consecuencias de esta mirada resultan especialmente interesantes en cuanto a los dilemas respecto de la atribución o no de belleza –y de moralidad– a los cuerpos con diferentes colores de piel, cabello, ojos, etcétera, es decir, a lo que se conoce como la cuestión étnico-racial.

Incongruidad, extrañeza e insatisfacción

Tempranamente, Areopagita explica cómo, si sólo hay identidad entre dos cosas, no puede haber proporción ni armonía, pues éstas se basan en la incongruidad, es decir, en la semejanza, diferencia o distancia. Y es precisamente de dicha incongruidad de donde nace tanto el esfuerzo como el deleite de la interpretación. En el simbolismo, es la extrañeza entre símbolo y simbolizado la que estimula al intérprete. Del mismo modo, quizás, en que la extrañeza entre dos entes cualesquiera vuelve más interesante –menos obvio– su vínculo (Areopagita, 1937). Más adelante, Erígena sentencia que toda cosa observable –es decir, corpórea–, significa a la vez algo inobservable –es decir, incorpóreo–. Esta ininteligibilidad del significado de las cosas se relaciona con aquel rasgo del universo que denomina la revelatividad de lo eterno. El universo revela su carácter continuo al permitirnos atribuir a cada uno de sus elementos el valor de metáfora (Erígena, 1981).

Avanzando aún más en el tiempo, Hugo de San Víctor, en su *In hierarchiam coelestem expositio*, afirma, en la misma línea, que todo lo visible propone una significación invisible, o sea que todo lo visible declara algo invisible. Lo que se deriva de todo esto es que lo perceptible⁴ resulta siempre insuficiente, genera un sentimiento de insatisfacción que lleva al ánimo a tender hacia algo distinto, hacia lo otro. Tal insatisfacción, llevada al extremo, es la propia del místico frente a toda cuestión terrenal. Pero aún en el plano terrenal y en la vida de las personas legas, se trata de un no poder calmarse frente a la visión de un mundo real que no es tan bello ni tan bueno como debería serlo (San Víctor, circa 1130). Se trata de la capacidad humana, habilitada aún en pleno medioevo, de nunca someterse completamente al engaño de la ilusión, que permite ver detrás del velo ideológico y que por ende lleva a desear conocer y vivir la verdadera belleza y el verdadero bien (Horkheimer, 2000).

4 Las controversias en torno a lo perceptible o no perceptible resultarían, mucho tiempo después, centrales a la corriente de la "fenomenología de la percepción", desde las reflexiones de Henri Bergson (2006), pasando por las de Maurice Merleau-Ponty (1975), y llegando hasta las de Gilbert Simondon (2007).

Sentido y sobresentido: el arte como espejo

Este simbolismo cósmico no se reduce a las reflexiones filosóficas sobre la estética, sino que ellas tienen su traducción en las teorías medievales sobre las distintas artes concretas. Respecto de las artes literarias, ya en la antigüedad Orígenes Adamantius (2007), en su *Comentario al Cantar de los cantares*, distingue entre sentido literal o textual, sentido moral o psíquico y sentido místico o pneumático de un texto. El primer sentido es el que se encuentra en la superficie de la letra escrita, los otros dos la trascienden: uno puede interpretarse con la mente, el último con el alma. Apoyándose en la distinción clásica, san Agustín de Hipona, en *De doctrina christiana*, define el signo como todo aquello que nos suscita algo diferente a la mera impresión que la cosa produce de manera inmediata en los sentidos corporales. A la impresión inmediata de la cosa la llama sentido propio, y al significado que la trasciende, sentido traslato (Hipona, 1967).

Asimismo, respecto de las artes visuales, la posición clásica era que todo lo que una imagen representa *corporaliter* –materialmente, concretamente, corpóreamente–, puede también ser interpretado *spiritualiter* –simbólicamente, abstractamente, espiritualmente–. Sobre estos fundamentos se apoya Alano de Lille, en *Rhythmus alter*, cuando traza su analogía entre mundo y cuadro. En su opinión, cualquier objeto del mundo funciona igual que cualquier cuadro –o que cualquier libro–: como un espejo. Porque tanto en los objetos como en las criaturas, en los cuadros como en los libros vemos reflejados nuestro estado actual y nuestra suerte futura, nuestra vida y nuestra muerte, nuestra alegría y nuestra tristeza. Vuelve aquí a quedar en evidencia la conexión entre simbolismo artístico y simbolismo natural: toda obra natural o artificial es creada para facilitar al ser humano indicaciones sobre su existencia. El arte, como la naturaleza, está repleta de sobresentidos; el arte, como la naturaleza, es una suma de alegorías (De Lille, *circa* 1190).

Las imágenes, entre los conceptos y las fábulas

La cosmovisión simbólica, entonces, implica una combinación de pansemiosis metafísica y alegorismo universal. Así, una visión del mundo interpretado según la razón inquisitiva se complementa con una visión del mundo interpretado según la imaginación fantástica (Eco, 2013; Baltrusaitis, 1983). Nuevamente aquí se aprecia la imbricación entre órdenes que la modernidad suele separar, en este caso, entre la gnoseología y la estética, o entre verdad y belleza. En realidad, la escisión operada por la modernidad entre ambas esferas se apoya en un autor medieval como santo Tomás de Aquino, quien en la *Summa theologiae* sostiene que la tendencia “afabulante” de la poesía y demás artes representa un modo infantil, inmaduro, de acercamiento al mundo, en contra de otro modo supuestamente adulto y puramente racional de conocimiento del mismo (Aquino, 1882). En nuestro caso, consideramos que el modo infantil de concebir el mundo efectivamente presenta variaciones respecto al modo típicamente adulto, pero que el primero de hecho le suma una perspectiva que enriquece a la segunda, y por lo tanto que una estética de la alteridad debería permanecer abierta a las contribuciones de esa mirada alternativa.

En contra también del rechazo tomista, el renacimiento, como transición entre el medioevo y la modernidad, reforzará la cosmovisión simbólica. En efecto, elaborará, como veremos en detalle más adelante, una noción de símbolo como expresión de una realidad oscura por lo inefable, como expresión de algo que paradójicamente no puede expresarse conceptualmente por lo contradictoria, confusa, inaccesible e inasequible que resulta la realidad. Esta distinción entre concepto –claro y racional– y símbolo –confuso y metafórico– será sistematizado de manera cabal, ya en pleno romanticismo moderno, por Johann Wolfgang Goethe, en los aforismos de sus *Maximen und Reflexionen*. En su caso, a una cosa la llamará alegoría, y a la otra, símbolo. La alegoría es la transformación de un fenómeno en una imagen conceptual; el símbolo, en cambio, es la transformación del fenómeno en una imagen ideal. Las imágenes conceptuales de las alegorías son las utilizadas en los ejercicios didascálicos, es decir, cuando se busca enseñar o explicar algo definido y específico; las imágenes ideales de los símbolos, en cambio, son las utilizadas en los ejercicios poéticos, es decir, cuando se busca expresar algo abierto e intuitivo. Además, mientras en la alegoría importa señalar una verdad general, de la cual el caso particular es sólo un ejemplo, en el símbolo importa resaltar la experiencia particular, de la cual solo luego se puede extrapolar una verdad general (Goethe, 1963). Por supuesto, una estética de la alteridad busca combinar ambas estrategias gnoseológicas y estéticas, pues las dos son fuentes tanto de verdad como de belleza.

Contemplación amorosa y pacífica

La visión estética del universo lleva a concebirlo de manera afectivista y emotiva, y el afecto y la emoción surgen mediante el acto de la contemplación de ese universo (Taylor, 1925). Pero la contemplación no es un mero acto visual –mirar–, sino que, como sostiene Erasmo Witelo en *De perspectiva*, en él participan de manera fundamental las capacidades de la memoria, la imaginación y la razón (Witelo, 1270). Podríamos decir, que cada una de ellas mira hacia el pasado, hacia el futuro y hacia el presente, respectivamente. También para Auvergne, el alma humana tiene dos capacidades, una cognoscitiva y otra afectiva, pero en cada uno de sus movimientos el alma obra de manera indivisa, por lo cual ambas capacidades operan conjuntamente en cada acto suyo. Así, el momento estético es conocimiento de lo bello, que genera deleite pleno de *affectio* (Auvergne, 1946).

Por su parte, Ricardo de San Víctor, en *De gratia contemplationis*, ubica el gozo contemplativo como prolongación natural del gozo físico. Si el placer experimentado por los sentidos del cuerpo es la base misma de la vida afectiva del ser humano, el placer experimentado al percibir belleza sensible es una variante de aquel pero más compleja. Así, la *contemplatio* se define como una mirada realizada con la mente, que se dirige libremente hacia la sabiduría, frente a la cual se maravilla y admira. Ese es el momento estético, el cual dilata y eleva al alma, a la vez que la hace perderse en el objeto contemplado (San Víctor, *circa* 1150). Nótese que una vez más verdad y hermosura se sobreponen. Y ese carácter dual se replica en el hecho de que el alma se eleva a la vez que se hunde, se abstrae a la vez que se arraiga, sube a la vez que baja.

En el momento estético participan entonces el sujeto que contempla y el objeto contemplado, o, como lo dice Bagnoregio, al deleite concurren tanto el sujeto deleitado como el objeto deleitante. Pero nuevamente aquí, el placer no es el gozo de un individuo egoísta ni tampoco una violentación de la cosa seductora, pues el autor incorpora aquí los conceptos de amor y de suavidad. En primer lugar, entonces, percibir belleza es sentir suavidad, pues en la contemplación estética se da un equilibrio por el cual tanto el sujeto como el objeto emanan una potencia activa y una potencia receptiva. Esta situación de moderación y de complemento genera una corriente de amor entre sujeto y objeto, que en realidad borra parcialmente los roles de tal modo que el sujeto es también objeto y el objeto es también sujeto. En este sentido, ambas instancias son activamente amantes y pasivamente amadas (Bagnoregio, 1964).

En definitiva, este amor recíproco significa el deleite más grande y también la pasión más noble de todas, porque en él se hace presente la generosidad de dar y recibir al mismo tiempo. Más aún: sin amor no hay placer (Bagnoregio, 1939). Ética y estética vuelven a reunirse. Los efectos de esta mirada para una concepción horizontalista de las relaciones entre los géneros y en la sexualidad son inmensos. En una línea similar, Adam de Belladonna, en el *Liber de intelligentiis*, sostiene que el placer estético se fundamenta en el amor metafísico que mantiene unido todo lo real, conectando ánimo y mundo (Belladonna, 1908).

Una vez más es Aquino quien rompe con la línea que venimos rastreando. Una vez más, el autor busca distinguir de forma tajante entre la contemplación estética –que no es reflexión cognoscitiva–, por un lado, y la reacción sensual ante un estímulo, la asimilación empática con un sujeto, y el amor místico hacia el mundo, por otro. Con esta visión de diferenciación y separación de esferas se acerca a la postura moderna de la especialización funcional. Sin embargo, podemos rescatar de su mirada un aporte suyo en torno al concepto de paz. Cuando el sujeto contempla un objeto estético y encuentra belleza, el deleite que experimenta impide momentáneamente que su deseo siga creciendo infinitamente, lo cual permite alejarlo por un momento de la turbación de la insatisfacción constante. En este sentido, aunque sea por un rato el sujeto está libre y eso lo infunde con un sentimiento de paz (Aquino, 1882).

Amistad a pesar de la individualidad

La paz y el amor, la generosidad y la reciprocidad de la contemplación estética son nociones cercanas a aquella otra, trabajada por Raimundo Lulio, llamada amistad. En efecto, en su *Opera* afirma que lo que otros llaman armonía o proporción entre los variados seres del mundo, puede pensarse como una verdadera amistad universal entre todas las cosas y de la que todos los entes participan. A este mismo nexo, históricamente, también se lo había denominado ya la áurea cadena del mundo (Homero el Jónico, 2014), el cinturón de Venus –la diosa grecorromana del amor–, o el vínculo simbólico de lo común en la naturaleza. En ese mismo tono amistoso, Lulio lleva las teorías de la armonía y la proporción hasta su límite mismo, al sostener que esos dos valores muchas veces resultan relativos. Apoyado en la estética orgánica ya analizada, muestra cómo de hecho muchos tipos de organismos, o muchos momentos

del desarrollo de un mismo organismo, requieren quebrar aquello que comúnmente se tiene por armónico o proporcional. El ejemplo paradigmático es el bebé o el niño, cuyos cuerpos presentan rendimientos y exigencias diversos a los de los parámetros adultos, pero no por ello no participan del carácter estético del universo (Lulio, 1598). Más allá de este ejemplo, podemos pensar en los límites de la teoría de la proporción para encontrar belleza en todo cuerpo diverso, en el marco de una teoría estética de la alteridad.

En un tono similar, Juan Duns Escoto, en *Ordinatio I*, elabora una teoría de la pluralidad de las formas estéticas. Desde su mirada, la belleza no es una cualidad absoluta, esto es, propia de algo así como un cuerpo bello, de manera independiente a cualquier otra variable. Más bien, la belleza es el producto de una combinación de múltiples factores, propios al cuerpo pero también ajenos a él, que en todo caso pueden llegar a unirse dando por resultado eso que se percibe –pero no es tan simple– como la belleza de un cuerpo. Por esta vía, en pleno medioevo, el autor arriba a una concepción fuerte de la individualidad y la diferencia. En su opinión, cada individuo es simplemente aquello que es, es tan sólo un sí-mismo, es decir, es diferente a cualquier otra entidad. Y esta diferencia impide, en última instancia, los parámetros unívocos de belleza. Al mismo tiempo, para Escoto cada individuo posee una *entitas positiva* que le permite unirse a la naturaleza común, es decir, hacia los demás seres, con los cuales entonces a la vez que se diferencia comparte cosas (Escoto, 1950). Esta teoría emerge en el contexto de la transición en torno al siglo XIII del gótico clásico al gótico tardío, pasaje que cambia el foco de la unidad y la tipicidad al particularismo y la multiplicidad. Se fortalecen entonces nociones como las de irrepitibilidad, irreductibilidad u originalidad (Simson, 1985).

Esta mirada será llevada hasta su extremo más radical por Guillermo de Occam, en su *Opera theologica*, con consecuencias desastrosas. Allí, afirma que la característica básica de toda cosa creada es su absoluta contingencia. En ese sentido, los cuerpos no son más que diferencias numéricas. Con esto, no sólo los organismos quedan totalmente cuantificados, matematizados, descualificados. Aún más, todos los individuos se encuentran, por ello, alejados uno del otro de manera irremediable e irregular. Lo único absoluto es esa distancia, y más allá de ella no hay nada. Vemos entonces la contracara oscura –y en nuestra opinión, indeseable– de este extremismo estético pero anti-ético del ser humano concebido como puramente libre. Esa libertad es más bien prescindencia, ya no hay posibilidad de unión con el otro. Y si todo es simplemente diferente de un modo que no puede ni siquiera medirse porque se trata de una distancia abismal, tampoco nada puede predicarse ya del mundo. No hay distinción entre bien ni mal: lo que es, es, y nada puede hacerse (Occam, 1980). Las afinidades entre esta postura y el nihilismo de la modernidad capitalista en su fase consumista y neoliberal son demasiadas.

La infinitud inefable de la belleza interior

Dentro de las órdenes místicas medievales sobresalen los aportes del siglo XII de los cistercienses y los cartujos en torno a la noción de belleza interna. Desconfiando de la belleza externa –especialmente de la *superfluitas* de la decoración y el lujo, que distrae

de la contemplación y la concentración–, mantienen sin embargo un momento estético al refugiarse en el goce de los movimientos rítmicos del alma cuando se encuentra en estado de gracia. Esta postura es observable sobre todo en san Bernardo de Claraval, quien tanto en *Sermones supra Cantica Canticorum*, como en *Apologia ad Guillelmum abbatem*, vincula la cuestión estética a la cuestión de la caducidad. Dado que la belleza externa es perecedera –pues se modifica constantemente, envejece y en última instancia muere–, la única garantía de una belleza satisfactoria y tranquilizante porque puede ser infinita está en la belleza interior. Con esto, la belleza triunfa incluso frente a la muerte (Claraval, 1958; 1963).

Por su parte, los místicos alemanes de los siglos XIII y XIV describen tanto la belleza interior como la exterior. Así, afirman que todas las cosas deliciosas que el universo ofrece se abren como un abismo sin fondo (Heinrich Seuse, 2002), como un abismo sin modo y sin forma que se asemeja a un desierto (Eckhart de Hochheim, 1983), como un abismo donde el espíritu se pierde y ya no sabe ni conoce nada: ni imágenes, ni distinciones, ni relaciones, pues ya no distingue lo igual de lo diferente (Johannes Tauler, 1855). Como puede apreciarse, puesto que la belleza es experimentada de manera mística como éxtasis, presenta un grado de absolutismo que en el fondo impide decir alguna modulación sobre ella. En el límite, la belleza es tan intensa que se confunde aquí con los grados máximos del ser: lo bello es óptimo, es perfecto, es divino, es puro, es infinito, es todo. Por un lado esta postura puede llegar a resultar improductiva, porque su concepto estético designa algo indesignable, sin contornos, inasible e inefable. Pero por otro lado ella permite concluir que si la belleza es todo, también está en todo, y en todos, todo el tiempo.

Arte es creación, naturaleza inspiración

Como contrapunto a las abstractas teorías místicas de lo bello se encuentran las concretas teorías prácticas del arte. A diferencia de las anteriores, escritas por hombres monásticos, estas son reflexiones hechas por hombres de oficios. Así, los hermanos alejandrinos afirman que el arte es un conocimiento práctico pues es un saber sobre lo que debe hacerse y sobre cómo debe hacerse, y aún más, el arte es el principio del hacer, el cual contiene la reflexión sobre las cosas por hacer. En este sentido, está conformada por dos elementos básicos: uno cognoscitivo –*ratio* y *cogitatio*–, y otro productivo –*faciendi* y *factibilium*– (Hales, Rochela y Considerans, 1948). Profundizando en esta línea, Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, explica que se le llama *ars* porque viene del griego *arethé*, que significa virtud. El arte es la virtud, capacidad o habilidad de hacer algo, y, por ello, una *virtus operativa*, propia del intelecto práctico. Incluso más, el arte no es sólo un oficio técnico cuyo producto son meras artesanías, sino que es una verdadera ciencia, pues en función de esa capacidad inspira *bonum operis*, obras buenas, o la bondad de sus obras. De hecho, el *artifex* produce algo que –como un dios– ayuda a corregir, integrar o prolongar la naturaleza (Sevilla, 1994). El arte es entonces un concepto muy amplio que incluye desde una escultura hasta una herramienta o una medicina.

Aquino nos aclara esta cuestión: el arte imita la naturaleza, pero no mediante la realización de una copia “servil”, simplemente tomando a la naturaleza como modelo,

pues en el arte siempre hay reelaboración de la naturaleza e incluso auténtica invención. El arte entonces –como la naturaleza misma– permite unir lo escindido, y crear cosas siempre nuevas. Lo que se imita entonces no son tanto las formas de la naturaleza, sino la operación básica de la naturaleza: su *nisus* creativo. Sin embargo, aunque el arte puede organizar hermosas figuras y productos –o *terminaciones* materiales–, debe siempre resignarse a la humildad ontológica que proviene de aceptar la “primeridad” de la naturaleza, el hecho de que la naturaleza siempre viene primero y siempre queda al final, que ella es el modelo y que nunca se puede crear en el mismo sentido profundo que ella (Aquino, 1882). Es que, como lo pone Jean de Meung en su *Roman de la rose*, el arte puede crear, sí, pero sólo la naturaleza puede crear cosas vivas (Meung, 1987). Sobre esta distinción avanza Bagnoregio, mostrando que en el mundo obran dos fuerzas distintas: por un lado la naturaleza, que obra sobre el ser en potencia; por otro, el arte, que obra a su vez sobre la naturaleza y la presupone (Bagnoregio, 1949). Respecto de esto, afirma Juan de Salisbury en *Metalogicus*, la naturaleza inspira al ingenio humano a percibir el universo, a guardarlo en la memoria, y a examinar y evaluar lo percibido, para luego poder recrearlo. Arte y naturaleza, así, se ayudan mutuamente en un proceso de crecimiento continuo y de complementación bilateral (Salisbury, 1948).

Artes narrativas y artes poéticas

En la antigüedad Aristóteles (1998) había trazado en su *La política* una distinción bastante tajante entre dos tipos de artes: unas que serían libres, porque requieren el uso de la razón entendida como la capacidad humana superior, y otras que serían siervas, porque requieren el uso del cuerpo al que se asocia a instintos “bajos”. En el medioevo esta división es retomada, como ya es costumbre respecto de las perspectivas conservadoras del período, por Aquino. En su opinión, las artes manuales son serviles porque hacen uso del cuerpo, entidad de menor nobleza que el alma, utilizada por las artes liberales (Aquino, 1882). Ahora bien: en la época griega esta teoría implicaba una ideología claramente oligárquica, pues en el seno de una sociedad esclavista, sólo los libres podían dedicarse a artes libres como la filosofía, mientras que la mayoría de esclavos –y de mujeres– debían atenerse a artes siervas que iban desde la albañilería hasta la cocina. Del mismo modo, en la época medieval esta teoría implica una ideología aristocrática, pues en el seno de una sociedad piramidal sólo los estamentos de la nobleza y el clero pueden dedicarse a la contemplación, mientras que la mayoría de comerciantes, campesinos y siervos deben atenerse a artes serviles como aquellas asociadas al intercambio de bienes o la recolección de alimentos (Gilson, 1961; Wagner, 1983).

Desde la perspectiva defendida en este ensayo, es preciso entonces distanciarse de esta teoría elitista del arte, recordando en cambio que, como vimos en el apartado anterior, si arte es hacer, entonces cuanto más práctica es el arte, más está cumpliendo su cometido, y por ende, en todo caso, más noble es –y no menos–. Una teoría más democrática del arte debe entonces abogar, precisamente, por la democratización hacia la totalidad de la población de las posibilidades materiales para dedicarse tanto a las artes predominantemente intelectuales como a las predominantemente corporales,

así como evitar su jerarquización simbólica. Una clasificación de las artes más acorde a una teoría estética como la que buscamos promover es aquella sugerida por el islámico Ahmad Averroes, quien en *Sobre el intelecto* distingue entre las artes narrativas y las poéticas. De manera similar a cómo distinguimos anteriormente entre lo conceptual y lo imaginal, entre lo alegórico y lo simbólico, aquí el arte narrativo es más particularista –suele ser la unión desordenada de elementos variados–, mientras que el arte poético es más universalista –y suele basarse en ciertos ordenamientos numéricos o métricos (Averroes, 2004). Esta clasificación no sirve sólo para la literatura, sino para cualquier arte intelectual o manual. Retomando los ejemplos antes mencionados, un plato de comida puede ser poético si se ordenan sus ingredientes según forma o color, y narrativa puede ser la superposición caótica de arreglos de albañilería consecutivos realizados sin planificación.

La dignidad del arte y el deseo de lo otro

Todas las artes son dignas, entonces, porque el arte es concebida como construcción y fabricación, y éstas son tendencias antropológicas. Además, esa concepción del arte lleva necesariamente a tomar conciencia del carácter estético aún de las operaciones técnicas más aparentemente básicas o toscas. En este marco, otra clasificación complementaria a la anterior es tematizada a veces como la distinción entre artes místicas y artes filosóficas. Las artes místicas son aquellas que se despliegan a partir de un momento de visión profunda o inspiración penetrada de fe y gracia. Las artes filosóficas son aquellas que se despliegan a partir de una comprensión iluminada o inspiración penetrada de razón y concepto. Más concretamente, se trata de la distinción entre intuición noética y explicación dianoética: la primera conduce al éxtasis metafísico, la segunda al éxtasis cognoscitivo (Garin, 1983; McKeon, 1946; Gilson, 1976). Una vez más, aclaramos que la clasificación sirve tanto para las artes predominantemente intelectuales como para las predominantemente manuales. Una escultura puede realizarse sobre la base de una convicción religiosa, o sobre la base de un conocimiento científico de anatomía. Del mismo modo, una pieza musical puede ejecutarse movido por una pasión interna o por un tecnicismo aséptico.

Como sostiene Teófilo Presbítero en *Schedula diversarum artium*, todas las artes comparten entonces el hecho de que requieren de unas capacidades humanas que son las que se ponen en juego en virtud de una suerte de impulso fabril común a todo hombre y mujer. Por ello, en algún punto, todo ser humano es artista, y todo artista tiene ante sí la posibilidad estética de dar vida a ciertas formas (Presbítero, 1874). Siguiendo esta línea de pensamiento, incluso el propio Aquino presenta fragmentos de sus obras de los cuales se puede sonsacar una propuesta más amable. En efecto, el autor define la imagen como una forma transformada en algo a partir de algo diferente. Y ese algo diferente es, sin duda alguna, la intervención humana, con sus pasiones y razones, su mente y su cuerpo. Es más, en cada forma formada mediante un acto artístico late un *appetitus* insatisfecho, rebelde, potencial de formas nuevas (Aquino, 1882). Es decir que aún la obra como producto del arte nunca es una entidad acabada, cerrada, finalizada, sino que en ella se aloja el deseo de ser otra cosa, de lo otro. Este impulso hacia lo alternativo es afín y central a una teoría estética de la alteridad.

Fantasia e imaginación

Arte e ideas han sido dos conceptos que, históricamente, a veces han ido separados y a veces juntos, y que han sufrido distintas jerarquizaciones (Panofsky, 1977). En la estética griega clásica, el arte se oponía a la idea, tanto como el objeto concreto y material se oponía a su concepto abstracto e ideal: era la oposición entre lo corrupto y lo puro (Platón, 2005). Sin embargo, ya Filóstrato de Lemnos, en *Vidas de los sofistas*, une arte e ideas al afirmar que el artista, a partir de las ideas, tiene la capacidad de emanciparse de lo que hoy llamaríamos sentido común: de los modelos habituales impuestos a la percepción. Esas ideas de los artistas son entonces lo que se conoce como fantasía, aquí entendida como innata (Lemnos, 2000). Un poco más adelante, Cicerón, apoyándose en la doctrina estoica, desarrollará en *De oratore* una teoría de la fantasía concebida como el fantasma interior del artista (Cicerón, 1485).

Ya en el medioevo, Agustín sostiene en su *Epístula 7* que las ideas son la base misma del arte. En su opinión, el ánimo humano tiene la capacidad de crear cosas nuevas, incluso cosas inexistentes en la naturaleza. Esta creación por medio de las ideas funciona por mecanismos de agrandamiento o disminución de aquello que está guardado en el depósito mnemónico de la experiencia, es decir, en la memoria. Así, por ejemplo, al recuerdo de un animal determinado se le pueden agregar o quitar elementos, de tal forma que el producto es algo nuevo. Si a un caballo se le añade un cuerno, se obtiene un unicornio, y este es el funcionamiento básico de la imaginación (Hipona, 1967). En realidad, los rudimentos de esta que no deja de ser una teoría de la imitación ya se encontraban en la *Ad Pisones* de Quinto Horacio Flaco (2019). Decimos teoría de la imitación porque aquí todavía la base de la imaginación es la réplica – modificada– de una imagen mental preexistente.

Pero ya Presbítero despliega una verdadera teoría medieval de la inspiración, de tinte más radical, como vimos más arriba, a partir de los conceptos de la ascensión fabril y del dar vida a las formas (Presbítero, 1874). En primer lugar, entonces, en el impulso artístico participan no sólo las experiencias vividas y alojadas en la memoria, sino también la reelaboración y transformación de las mismas según los procesos imaginativos comunes a todo ser humano. En segundo lugar, lo que dentro de esta actividad común hace única a cada obra de arte es el modo específico en que se pasa de la imagen mental a su consecución concreta, o de la idea al objeto. Así, en la producción artística participan no sólo las percepciones y experiencias ya modificadas imaginativamente, sino también los condicionamientos propios del material sobre el que se trabaja (Eco, 2013; Baltrusaitis, 1983). Arte e ideas, práctica y teoría quedan unidas para siempre. Incluso Aquino se aviene a esta explicación multidimensional del arte en conexión con las ideas. Desde su mirada, la parte sensitiva del ser humano incluye cuatro potencias interiores: el sentido común, la estimación cogitativa, la memoria, y la *phantasia*. Esta última, la que aquí nos interesa, es definida como la imaginación, imagen ejemplar o idea ejemplar que permite metamorfosear un depósito de experiencias vividas en objetos novedosos (Aquino, 1882).

Locura, trascendencia, inmortalidad

Respecto de la concepción por la cual el arte no es imitación sino creación, el maestro Eckhart de Hochheim, en sus *Tratados y sermones*, es claro. Para él, la inspiración artística funciona mediante la fijación mística de la mirada en la realidad, hasta identificarse con ella, hasta perderse en ella. Luego, ese acto contemplativo da paso a la ejecución artística de la obra, y el paso de lo primero a lo segundo se despliega como un acto de crecimiento, propio del dinamismo y de la “germinalidad” que son característicos de toda idea estética (Hochheim, 1983). Pero no sólo de la mística católica o protestante sino que también de la judeo-árabe provienen sugerencias para estas cuestiones. Así, Yehudá ha-Leví, en su *Liber Corsi*, define la fantasía como una visión inmediata que proviene del interior del artista, como una videncia instintiva, como una locura divina, que lleva a concebir de manera automática todo lo percibido en su sentido sublime (Leví, 1979).

Vemos entonces que no sólo había en el medioevo reflexiones sobre el arte, sino también específicamente sobre la figura del artista. El ideal, como sabemos, no era el del sujeto hiperespecializado en una porción ínfima del mundo, como en la modernidad, sino el del artista holista, enciclopédico, diestro en múltiples artes, ciencias, técnicas y oficios, y por ello, genéricamente virtuoso. Esto le otorga una dignidad particular también al artista –y no sólo al arte–, tal que por momentos se llega al punto de abonar el carácter trascendente de la figura artística. Así, por ejemplo, Pedro Abelardo (1990) afirma que los muertos no mueren tanto si se escribe o pinta sobre ellos, si se construye o compone algo para ellos, etcétera⁵. En este sentido, el artista tendría la potestad de otorgar cierta inmortalidad a la humanidad histórica. Típico entonces del medioevo temprano es el hecho de que la legitimidad del artista viene dada por su trabajo para otros y también con otros. Recordamos que las obras de arte medieval son casi siempre trabajos de equipo, por lo cual la imagen del artista aquí es la de gremios dedicados al servicio de la comunidad. Más adelante, en el renacimiento, el artista se va individualizando y va adquiriendo cada vez más un sentido del orgullo personal, en vez de compartido, que en la modernidad llegará al extremo. A partir del renacimiento, el artista no otorga inmortalidad a los demás sino que su propio trabajo es un medio para adquirir inmortalidad para sí mismo (Holt, 1957).

5 Acerca del lazo entre arte y muerte, también vale la pena recordar que a lo largo de la historia de la humanidad siempre han tenido un lugar las obras de arte que tematizan la muerte, así como la enfermedad, la violencia y toda otra forma de lo que en principio se aparece como “feo” o “malo”. De esta circunstancia podemos deducir que también aquello que de común se rechaza puede no sólo constituir la materia de una obra bella, sino que la representación –en los casos extremos– de la muerte es otra forma de entrar en contacto y de contribuir a la reflexión, desde fenómenos estéticos, con y sobre lo “otro” de la vida social.

Principio de contradicción y pluralidad de mundos

Dentro de la edad media, es preciso distinguir en este punto dos grandes corrientes, en torno a la cuestión de la temporalidad: la escolástica y la mística. En realidad, cada una de ellas es heredera de una corriente distinta de pensamiento griego. Por un lado, cierta filosofía clásica dio forma a los principios lógicos de la identidad, de la no-contradicción y del tercero excluido (Parménides de Elea, 1983). Pero por otro, la filosofía griega también habilitó la concepción de la metamorfosis continua y de la diversidad metafísica (Heráclito de Éfeso, 1983). La escolástica hereda la primera mirada, y su miedo a la contradicción le impide desarrollar una idea que resulta fundamental para nuestra teoría estética de la alteridad: la de la pluralidad de los mundos. Es que la escolástica tiene una noción lineal del tiempo, y esa noción lineal regula incluso la lógica interna de la sintaxis latina, el idioma medieval primordial. La irreversibilidad del tiempo, así, se convierte en el sistema de oraciones subordinadas en la *consecutio temporum* lingüística (Maritain, 1958; Eco, 2013).

La mística medieval, por su parte, hereda la segunda mirada griega, lo cual es visible en sus reflexiones –trabajadas en apartados anteriores– respecto de nociones como amor, amistad y simpatía universal, el deseo de lo otro, la multiplicidad cósmica, la pluralidad estética, etc. Dentro del propio medioevo, entonces, hallamos la concepción de que el mundo es plural. Luego, será el renacimiento, en tanto época transicional entre el medioevo y la modernidad, quien profundizará dicha concepción hasta dar forma a la idea de la pluralidad de mundos, la cual ensalzará la noción de contradicción. Así, se ha sostenido incluso que la idea más revolucionaria del período renacentista no fue tanto la de que la tierra gira alrededor del sol, hecha famosa con Nicolás Copérnico (2009), en *Sobre las revoluciones*, sino sobre todo aquella otra, reconocida con Giordano Bruno (1982) en *Del infinito: el universo y los mundos*, acerca precisamente de la existencia de múltiples mundos (Lovejoy, 1983; Battisti, 1990).

Apertura de posibilidades e inquietud creadora

Pero quien antes desarrolla esa idea en conexión con el problema estético es Nicolás de Cusa. En primer lugar, en su pensamiento resulta central la noción de la *coincidentia oppositorum*, es decir, de la conciliación de los contrarios. Tanto en sus propuestas acerca de la mecánica de las sensaciones en *De beryllo*, como en sus reflexiones sobre el universo matemático en *De docta ignorantia*, el principio de oposición aparece como fundamental. La cuestión radica, en ambos casos, en la afirmación acerca de que todo está en todo, vale decir, de que cada cosa que existe contiene en modo contraído la totalidad del universo. Este carácter divino del universo, entonces, se manifiesta en cada objeto y en cada ser viviente. Esto puede conducir no sólo a una visión que podríamos denominar panteísta –todo es divino, dios está en todo–, sino también, lo que nos interesa aún más, a una cosmovisión de la multiplicidad –incluso de la infinidad– de dimensiones de lo real. Lo cual significa que las perspectivas sobre el mundo son múltiples, que todo puede observarse según variados ángulos visuales y todo puede interpretarse en diversos sentidos. Es clave aquí entonces la noción de

diversidad o de diferencia, pero la diferencia no implica distancia entre lo distinto sino complementariedad, dado el uso del concepto de contracción (Cusa, 2001; 2009).

En cada entidad está el todo no sólo en potencia, sino en acto. La forma de existencia del ser, por ende, no es de manera fraccionada o particionada, sino de manera unida aunque variable. Porque no sólo cada parte aloja el todo, sino que el todo es la infinita variedad de las partes: el todo presenta infinitas caras. Y todo esto tiene consecuencias estéticas, porque la unidad en la diferencia o la diferencia en la unidad se da según proporción, correspondencia, armonía y el resto de los conceptos centrales de la teoría estética medieval. Toda forma creada manifiesta el esplendor no sólo del acto creador sino de la potencia creadora –del *posse facere* y el *posse fieri*–, o sea el carácter virtual, continuo, constante y eterno de la creación y de todo proceso formativo. En definitiva, se trata de que toda forma formada puede a su vez ser formadora formante, de que todo lo que fue creado crea algo a su vez. No en menor medida porque ninguna creación representa de manera perfecta⁶ la imagen que se buscaba crear ni satisface de manera plena el impulso creativo, por lo que siempre queda un resto que conduce a seguir creando. En el caso de un artista esta idea puede ser más obvia, pero es igual de válida y aún más profunda su aplicación a la lógica misma de producción de cualquier institución social –política, económica, cultural, etc.– e incluso de reproducción de la vida biológica misma. Queda aquí en evidencia el rasgo fuertemente vital y vitalista del universo, así como la conexión profunda entre posibilidades ontológicas e inquietud humana (Cusa, 2001; 2009).

Cópula lumínica, simpatía cósmica y vida estética

Así también, el renacentista Marsilio Ficino, en *De amore* –en donde retoma el *Banquete* de Platón–, afirma que el ser humano tiene múltiples caras, puesto que participa de tres órdenes complementarios: la providencia, el hado y la naturaleza. La providencia es el orden que gobierna los espíritus; el hado, el que gobierna lo inanimado; y la naturaleza, los cuerpos. El ser humano, entonces, no se halla determinado de modo unilineal por una sola de estas instancias, sino que se ve influido pero también influye activamente en las tres. Por esto, el autor sostiene que cada hombre o mujer implica la cópula del mundo, la unión de sus esferas, la comunión de sus diferencias. El ser humano, así, enlaza todo a través de un vínculo de amor que es bidireccional, de ida y vuelta, entre él y lo divino, él y la naturaleza, él y las cosas. Esta idea del amor es concebida como la conciencia de una carencia, en primer lugar, y en segundo lugar y como consecuencia de lo anterior, como búsqueda. Búsqueda que

6 Esta postura es divergente con la sostenida, como hemos visto, a lo largo de toda la edad media, acerca no sólo de la perfección de las obras de arte, sino del carácter perfecto de todo ente. Lo que subyace a esta postura es la noción de lo "sublime", latente durante el medioevo y que con la llegada de la modernidad Immanuel Kant (2007) hizo explícita en su "crítica del juicio" estético. Entonces, más allá de si se considera que la obra puede o no alcanzar la cualidad de excelsa, si se la considera o no acabada y completa, lo importante es que persiste siempre el impulso a seguir creando, aquella pulsión irrefrenable que Alois Riegl (2004) llamó "voluntad de arte". Además, aún cuando el artista sienta que no logra representar su idea, aún así plasma la concepción de que también lo irrepresentable existe. En algún sentido, puede decirse que también lo sublime es una forma de la alteridad –respecto de nuestra inmanencia–.

intenta llenar esa carencia de distintos modos. Uno de ellos es el de la búsqueda y revelación intelectual de verdades misteriosas, y otro puede ser el de la búsqueda e inspiración estética de bellezas ocultas. Dado que ambas son de carácter sacro, tanto la figura del filósofo como la del artista acarrearán una suerte de función sacerdotal (Ficino, 1994).

En efecto, lo bueno del arte es que ayuda a la naturaleza a perfeccionar su propio curso, pero no llega a tener la potestad para desviar ese curso, desvirtuando las finalidades intrínsecas del mundo natural. La fuente de esta concepción de Ficino es la propuesta medieval del árabe Yusuf Alkindi. Este último, en *De radiis*, habla de un vínculo ininterrumpido de influencias luminosas, de tipo físico, que une el universo de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba (Alkindi, 1986). Luego, Ficino convierte ese vínculo lumínico en vínculo amoroso. Otra fuente, aún más remota históricamente, de este autor renacentista, es Sinesio de Cirene (1993), quien en *De somniis* habla de la simpatía cósmica que se produce toda vez que el alma humana contiene ya en sí el molde ideal de todos los objetos sensibles reales o potenciales. En este sentido, el conocimiento del mundo se produce gracias a una capacidad sintética del hombre y de la mujer que, como si fuera un espejo de dos caras, refleja por un lado las cosas materiales y por el otro los arquetipos abstractos, permitiendo su mutua comparación. Mundo interior y mundo exterior, de este modo, se encuentran y se perciben a la par.

Con estos antecedentes neoplatónicos, Ficino desarrolla una verdadera teoría del arte como forma de vida, y no ya como esfera diferenciada de otras esferas vitales. Se trata de una serie de ritos estéticos de disfrute de la vida, que son, precisamente, manifestaciones artísticas llevadas a cabo por individuos estetas que cultivan el encanto del comer, del contemplar, del pasear, del escuchar música, del ambiente que los rodea, del propio cuerpo, etc. Se trata de una disposición amable de los objetos y sujetos del mundo, y de una disposición a la meditación sobre su belleza, su agrado, su carácter melódico. Esta forma estética de vida implica durante el renacimiento una búsqueda del placer mediante el hallazgo de equilibrios naturales, no es un hedonismo extremo sino que se parece más a la máxima clásica del cuidado de sí (Foucault, 2011). Así, en contra de la tajante separación entre lo bajo del cuerpo y lo puro del alma propia de la escolástica más ortodoxamente cristiana, se produce una revalorización del cuerpo y de las amenidades de la vida. El estilo de vida se estetiza, pero éste ya no requiere de una justificación teológica, sino que se despliega como una forma de religiosidad natural, cotidiana, inmanente. Su clave radica en llevar a la práctica la idea –que ya se encuentra en el medioevo– acerca de la belleza natural y la plenitud de los sentidos, con miras a una celebración de la propia aventura terrenal (Ficino, 1994).

¿Ayudar a la naturaleza o intervenirla?

Otra de las variantes del humanismo neoplatónico renacentista es la del cabalismo judío. Según autores como Moisés Cordovero (1998), asentado a su vez sobre los antecedentes antiguos de Shimon Bar Yojai (1996) y sobre las relecturas medievales de Abraham Abulafia (2018) y Moisés de León (2011), cada creación es el resultado de una combinación singular entre distintos elementos del mundo, concebidos como las distintas letras de un alfabeto primordial. La infinitud de posibles combinaciones de

esas letras dan como resultado la variedad inifinita del universo –de modo similar a como la genética moderna explica los individuos como combinaciones particulares de códigos genéticos y el funcionamiento del ADN–. Además, para el cabalismo, esa infinitud del mundo se potencia y complejiza aún más toda vez que el mundo es concebido como un texto el cual es pasible de interpretaciones contradictorias –un sentido último es inalcanzable o inexistente–, así como porque la acción constante del ser humano en él modifica su curso de manera perpetua (Scholem, 1978; Jaeger, 1964). Todo esto se apoya en el neoplatonismo original, según el cual por encima –o por detrás– de todos los seres hay una unidad oscura por inasible que sin embargo, como contiene todas las determinaciones posibles puesto que de allí emanan todas las cosas, más que una unidad es en realidad el lugar de la variedad y aún más, de la contradicción misma. Entonces, cada cosa del mundo participa de la fecundidad y la riqueza de ese origen creativo y formativo. Y también, cada cosa del mundo participa con cada acto suyo de la contradicción y manifiesta así la continua coincidencia de los contrarios (Plotino de Egipto, 2013; Proclo Diádoco, 2016).

En este contexto es fundamentalmente el concepto de simpatía el que permite determinar tanto la interdependencia –es decir, el conjunto de las semejanzas que mantienen unido al mundo–, como su continua metamorfosis –es decir, el perpetuo deslizarse de las cosas del universo en otras distintas–. Este lazo de carácter sagrado entre las diversas entidades retoma asimismo las nociones ya elaboradas por el medioevo de correspondencia, armonía y proporción. Así lo sostendrá Enrique Cornelio Agrippa, cuando en *De occulta philosophia* recuerda que ya los egipcios llamaban maga a la naturaleza, porque tenía la capacidad de atraer cosas diversas en función de ciertas afinidades (Agrippa, 1992). Pero existe entre ambos períodos una salvedad. Las reflexiones medievales consideran que el arte ayuda y magnifica a la naturaleza, pero no que puede modificarla. La única excepción a esta regla es la postura de los alquimistas medievales –quienes opinan que el curso de las cosas puede reorientarse a partir de ciertos actos con algo de química y bastante de magia–, pero la alquimia siempre fue una corriente marginal (Holmyard, 1970). Sin embargo, ya en el renacimiento –por ejemplo de la mano del cabalismo y sus rituales numéricos, pero sobre todo a partir del incipiente desarrollo de las ciencias–, la idea de la intervención sobre la naturaleza cobra cierta fuerza. Pero esa fuerza sigue en aumento y luego pega un salto hacia el desarrollo de la industria y la tecnología modernas (Thorndike, 1923). En efecto, sólo la modernidad pasará del uso de la naturaleza a su abuso, de la utilización sustentable de los recursos naturales a su explotación irremediable. Allí, la naturaleza pierde toda sacralidad, toda divinidad, toda magia, y se concibe solamente como algo inerte que hay que exprimir al máximo para sonsacarle la mayor rentabilidad posible (Weber, 2015).

Libertad interpretativa ¿para todos o para pocos?

Otro vector interesante abierto por el renacimiento pero con algunas consecuencias negativas es la cuestión de la interpretación (Todorov, 1992). Ya para el medioevo el mundo era infinito, pero la escolástica usaba la multiplicidad de parábolas y alegorías para volver los misterios del mundo accesibles a todos. En cambio, el renacimiento considera que la infinitud simbólica del universo lo vuelve escurridizo e ilegible, por lo

que sólo unos cuantos elegidos o iniciados pueden acceder a ella. Así, vuelve a des-democratizarse el acceso interpretativo y por ende también estético al mundo. En efecto, durante el renacimiento proliferan toda una serie de jeroglíficos exóticos y lenguas ocultas para esconder del resto de las personas las verdades existenciales, como afirma Pico della Mirandola en *Apología* (Mirandola, 2002).

Entonces, las fructíferas ideas de la apertura de sentido de los textos, de la lectura poética de la naturaleza o de la hermenéutica descentrada del universo, herederas de la libertad interpretativa de las escrituras sagradas protestantes o judías, parece ser hija más directa del didascalismo medieval que del ocultismo renacentista. En cambio, la tendencia moderna a la diferenciación, especialización y autonomización de las esferas vitales, de los sistemas sociales entre sí –con la consecuente ruptura de los antiguos vínculos entre moral y arte, moral y economía, moral y política, moral y derecho, etc.–, sí aparece más afín a la tendencia renacentista a dividir entre iniciados y legos⁷, que lleva aparejada una multiplicación de los lenguajes técnicos y de las jergas que sólo entienden los “entendidos” (Habermas, 2010).

El fundamento medieval –aunque ya con visos renacentistas– de esta postura es quizás Dante Alighieri, cuando por ejemplo en su *Epístola XVIII*, despliega no sólo las características fundamentales de la representación polisémica sino también la noción de la interpretación como un juego predominantemente intelectual –es decir, sólo accesible a los estratos ociosos–, con su gusto por los sobresentidos y las significaciones indirectas, es decir, por las formas de decir que no dicen con claridad, que dicen tanto que no dicen nada, o que aluden a las cosas dando por sentado precisamente lo que sería preciso explicitar (Alighieri, 1980). Se trata entonces de los principios de la eufemización ideológica, que en la modernidad capitalista alcanzará sus visos más clasistas.

Conclusiones I: Distancias

Hemos intentado desarrollar en detalle los elementos de una teoría estética de la alteridad, los cuales a continuación resumiremos y sistematizaremos, para finalmente extraer de los mismos sus conclusiones de relevancia contemporánea. En primer lugar, entonces, debemos recordar que una teoría estética actual como la que proponemos, por más fundada en reflexiones medievales que se encuentre, busca resaltar nociones clave valoradas hoy como las de diferencia, originalidad, innovación, singularidad,

7 Pero como sugerimos en el título de este apartado del ensayo, también la concepción de la "apertura de sentido" con su libertad interpretativa eleva la pregunta acerca de, en cada momento y lugar históricos, cuántos podían –pueden– hacer uso de ella. Así, el "libre albedrío" de la gente común –aunque también de especialistas– en materia de cosmovisiones fue históricamente condenado por las iglesias, desde el fenómeno de las llamadas herejías y las excomuniones hasta el caso extremo de la institución de la inquisición. Esto, a su vez, nos abre la ventana de otro tema fundamental para nuestras preocupaciones, aunque aquí no podemos profundizar en él: el de la libertad. En efecto, pareciera que la libertad es una precondition para la creación, la innovación, la originalidad, etc., como bien afirma otro colega argentino en su "ontología estética fundamental", Luis Jalfén (1987).

creatividad e irrepitibilidad, las cuales a su vez generan una cadena significativa con aquellas otras como las de alteridad, potencia, latencia, inquietud, anhelo e impulso.

En segundo lugar, es necesario precisar a qué nos referimos con la idea de una teoría estética fundada en reflexiones medievales. Por empezar, no todas las propuestas medievales resultaron afines a la nuestra. Así, por ejemplo, las miradas de San Emerano y de Magno conducen a una estética demasiado objetivista; las miradas de Suso y de Tauler a una estética mística demasiado inasible; la mirada de Occam a un esteticismo egoísta y nihilista. Pero sobre todo, nuestra propuesta buscó distanciarse de la de Tomás de Aquino, uno de los pensadores más renombrados de la edad media, cuyo pensamiento sin embargo se caracteriza o bien por adelantar elementos modernos –separación de razón e imaginación, separación de arte, amor, empatía y sensualidad–, o bien por replicar elementos antiguos –separación entre artes serviles y liberales, temporalidad lineal e irreversible–. En efecto, mientras que la estética aquiniana es una estética de la escisión, la nuestra busca ser una estética de la reunión.

En tercer lugar, vimos que mucho del pensamiento medieval se sostiene sobre las bases del pensamiento griego clásico, pero allí también encontramos miradas que diferían de la nuestra. Por ejemplo, Parménides y su lógica excluyente, o Platón y Aristóteles con su desprecio de las artes prácticas. En cuarto lugar, hicimos notar cómo varias de las ideas concebidas durante el medioevo fueron llevadas al paroxismo en el renacimiento, y allí una vez más hallamos miradas discordantes respecto de la que buscamos defender, especialmente la de la escritura cifrada. En sexto lugar, dentro de la propia edad media realizamos una distinción entre la vertiente escolástica y la vertiente mística: mientras que la primera utiliza una lógica excluyente, una temporalidad lineal y una concepción unitaria del mundo, la segunda ensaya una lógica inclusiva, una temporalidad múltiple, y una concepción de mundos plurales, por lo cual resulta preferente como fundamento para una teoría estética de la alteridad.

Conclusiones II: Antecedentes clásicos

Una vez dejado en claro de qué nos distanciamos, podemos ahora sí enumerar aquellas ideas que nos interesa retomar para nuestra perspectiva. Los antecedentes clásicos pueden reunirse en tres categorías: aquellos que realizan aportes en torno a la importancia de la variedad, aquellos que lo hacen sobre la unidad, y finalmente aquellos que refieren a la moralidad de la estética.

1) Respecto de la variedad –concepto clave de una estética de la alteridad–, retomamos las ideas de que: 1a) existe una multiplicidad metafísica en metamorfosis continua (Heráclito); 1b) la belleza depende de la multiplicidad (Policleto); 1c) hay multiplicidad de modos en que multiplicidad de materias adoptan multiplicidad de formas (Aristóteles); 1d) existen variedad de sentidos, literales y no literales –psíquicos y místicos– (Orígenes); 1e) la fantasía permite diferenciarse del sentido común (Filóstrato); 1f) la imaginación permite modificar las imágenes mentales preexistentes (Horacio); y 1g) la unidad del ser es la fuente de sus infinitas determinaciones, de la variedad y la contradicción (Plotino).

2) Respecto de la unidad –puesto que una estética de la alteridad implica una perspectiva de reunión y no de escisión–, retomamos las ideas de que: 2a) existe una cadena áurea que une el mundo (Homero); 2b) la armonía es cuando diferentes voces se unen en un bello coro (Pitágoras); 1c) el vínculo más bello es aquel que logra reunir a todos los seres (Platón); y 1d) la belleza no pertenece a los entes sino a las relaciones entre ellos (Galeno).

3) Respecto de la ética indisociable a esta mirada estética, retomamos las ideas de que: 3a) la belleza ideal se refleja en la belleza material (Platón); 3b) todo ente metafísico posee verdad y bondad (Aristóteles); y 3c) es bello todo lo honesto y auténtico (Cicerón).

Conclusiones III: Antecedentes medievales

Respecto a las ideas que nos interesa retomar del extensamente estudiado período medieval, podemos dividir las en seis grandes corrientes, escuelas o grupos de pensamiento, los cuales tuvieron vigencia específica en ciertos subperíodos de la época en cuestión. Esas seis corrientes, escuelas o grupos son: el neoplatonismo originario de los siglos V a VII, la orden benedictina de los siglos IX a XII, las escuelas místicas cartujas, cistercienses y victorinas del siglo XII, la orden mendicante franciscana del siglo XIII, la orden de predicadores dominica del siglo XIII, y finalmente el grupo de autores pertenecientes a o influidos por el mundo religioso-científico judeo-árabe, grupo que atraviesa desde el siglo IX hasta el XIII. A continuación los detallamos uno a uno, y podrá observarse como todos ellos son atravesados por las tres dimensiones de la cosmovisión recién retomadas del mundo antiguo, a las cuales amplían y profundizan.

1) Del neoplatonismo originario retomamos las siguientes ideas: 1a) que es bello todo lo bueno; que existen sentidos propios tanto como sentidos traslatos; y que la imaginación crea cosas que trascienden la naturaleza (san Agustín). 1b) Que el alma humana contiene la imagen de todos los entes reales y potenciales, por los cuales siente simpatía (Sinesio). 1c) Que cada cosa del mundo participa de la fecundidad creativa que le dio origen (Proclo). 1d) Que el mundo irradia la interminable belleza originaria; y que es la distancia o extrañeza entre dos cosas la que estimula a vincularlas (Pseudo Dionisio). 1e) Que la etimología de arte es virtud: que el arte es el oficio de hacer obras buenas; y que el arte ayuda a prolongar la naturaleza (Sevilla).

2) Del pensamiento de la orden benedictina retomamos las siguientes ideas: 2a) que son bellos todos los órdenes vitales; que es bello lo igual y lo diferente; que la belleza es con-sonancia armónica de voces desemejantes; y que todo cuerpo temporal revela algún rasgo eterno, por lo que todo cuerpo es metafórico (Erigena). 2b) Que la armonía es la polifonía de voces diferentes (Saint Amand). 2c) Que todo ente presenta consonancia entre partes por lo que todo ente es bello (San Emerano). 2d) Que existe un impulso fabril común a todo ser humano por lo que todo ser humano es artista; y que la inspiración artística permite dar vida a formas nuevas (Teófilo). 2e) Que el arte inmortaliza la historia humana (Abelardo). 2f) Que existe un reflejo divino en toda cosa sensible (Saint Denis). Y 2g) que son bellos todos los fenómenos naturales –

desarrollos, ciclos, metamorfosis, crecimientos y decaimientos, nacimientos y muertes– (Autun).

3) De la mística cartuja, cisterciense y victorina retomamos las siguientes ideas: 3a) que es bello todo organismo singular porque tiene una identidad especial (Conches). 3b) Que la belleza exterior es limitada, pero la belleza interior es infinita (Claraval). 3c) Que todo lo real genera insatisfacción y tendencia a la búsqueda de algo diferente (Hugo de San Víctor). 3d) Que la sabiduría genera belleza y la belleza sabiduría (Ricardo de San Víctor). 3e) Que la belleza es un estado móvil de crecimiento orgánico; que el mundo es como un cuadro y que todos los objetos y seres reflejan la vida (Lille). 3f) Que el arte se inspira en la naturaleza para recrearla; y que arte y naturaleza se ayudan y complementan mutuamente (Salisbury).

4) De la orden franciscana retomamos las siguientes ideas: 4a) que todo ser es bello aún si su belleza no es apreciada (el Canciller). 4b) Que la belleza es el contraste entre las cosas desemejantes; y que el arte es conocimiento y práctica, reflexión y acción (Hales). 4c) Que la variedad del mundo armoniza en un concierto polifónico; que la belleza exterior o sensible genera placer, mientras la belleza interior o moral genera amor; y que conocimiento y afecto funcionan a la par (Auvergne). 4d) Que la meta del ser es la bondad y su forma es la belleza; y que el arte es conocimiento y práctica, reflexión y acción (Rochela). 4e) Que la verdad del ser concierne a su lógica interna, y la belleza, a su figura externa (Frater Considerans). 4f) Que la belleza incluye todos los otros valores –verdad y bondad–; que hay algo común entre todos los cuerpos observables: la luz que los embellece; que lo bello es lo suave o moderado, pues sujeto y objeto son activos y pasivos a la vez, sujetos y objetos a la vez, amantes y amados a la vez; que belleza es amor; y que el amor es el placer más grande y el sentimiento más noble: la generosidad de dar y recibir (san Buenaventura). 4g) Que la belleza no es una cualidad absoluta sino una combinación aleatoria de elementos internos y externos; que no hay sujetos bellos y no-bellos, sino simplemente sujetos; y que todo sujeto tiene algo en común con los demás (Escoto). 4h) Que existe una amistad universal entre todas las cosas y entes; y que son relativos los conceptos de armonía y proporción (Lulio).

5) De la orden dominica retomamos las siguientes ideas: 5a) que la belleza se funda en proporciones orgánicas, no en medidas abstractas; y que hay infinitas formas de la armonía (Beauvais). 5b) Que la belleza es la unidad de partes diferentes (Magno). 5c) Que el deleite de lo bello satisface el deseo, impide la turbación y genera libertad y paz; que el arte puede unir lo que está escindido; que el arte es invención de cosas nuevas; que el arte imita la operación fundamental de la naturaleza: la creación; que el arte es transformación de algo a partir de algo diferente; que en toda forma formada late el potencial de formas nuevas; y que la fantasía es una potencia interior del ser humano junto al sentido común o el raciocinio cognitivo (santo Tomás). 5d) Que toda idea es dinámica y contiene el germen de su realización; que inspirarse es mirar el mundo místicamente hasta perderse en él; que la contemplación lleva a la identificación; y que las ideas crecen cuando se tornan en actos (maestro Eckhart).

6) Finalmente, del campo de influencia judeo-árabe retomamos las siguientes ideas: 6a) que todo el universo está unido por un flujo de influencias lumínicas (Alkindi). 6b) Que la fantasía se parece a la locura y al fervor religioso, pues lleva a ver todo en su

carácter excepcional, mágico, sublime (Leví). 6c) Que es artístico lo narrativo y lo poético, lo enmarañado y lo ordenado, lo particularista y lo universalista (Averroes). 6d) Que la belleza es la concordia entre las diferentes partes de un todo y entre los diversos seres del mundo; y que es bello todo lo que baña la luz, pues la luz va dando su carácter particular a cada materia con la que se topa (Grosseteste). 6e) Que el placer se funda en el amor que mantiene unido todo lo real (Belladonna). Y 6f) que memoria, imaginación y razón funcionan siempre juntas (Witelo).

Conclusiones IV: Antecedentes renacentistas

Finalmente, del último período de la era medieval, entre los siglos XIV y XV, durante los cuales emergieron los esbozos del pensamiento renacentista, el cual luego se prolongará durante los primeros siglos de la edad moderna, retomamos las siguientes ideas, que también siguen las tres líneas abiertas en la antigüedad clásica.

1) Respecto de la dimensión de la alteridad, asumimos: 1a) que existe un principio de oposición que implica la conciliación de los contrarios; que todo está en todo, que cada ente contiene el universo, y que todo ser es divino; que lo real es multidimensional, y que existen pluralidad de perspectivas interpretativas (Cusa). 1b) Que el ser humano es múltiple: es cuerpo y es espíritu que se mueven en un mundo de objetos (Ficino). 1c) Que el mundo es un alfabeto, que cada elemento es como una letra, y que de su combinación surgen las variadas criaturas; y que el mundo es un texto pasible de lecturas contradictorias (Cordovero). Y 1d) Que existen múltiples mundos (Bruno).

2) Respecto de la dimensión de la reunión, asumimos: 2a) que la diferencia no es distancia sino complementariedad por contracción (Cusa). 2b) Que cada ser humano es unión de esferas, comunión de diferencias, cópula amorosa entre lo humano y lo divino, lo humano y la naturaleza, etc. (Ficino). Y 2c) que la naturaleza es maga porque logra reunir cosas diferentes en función de afinidades (Agrippa).

3) Respecto de la dimensión ética de la estética, asumimos: 3a) que toda creación manifiesta el acto creador y la potencia creadora; que el proceso de la creación es continuo y eterno; que todo lo creado es a su vez creador; y que ninguna creación es perfecta, por lo que la insatisfacción lleva a seguir creando (Cusa). 3b) Que el amor es producto de una carencia que lleva a una búsqueda –estética, intelectual, etc.–; que el arte es un estilo de vida, que implica la estetización de la vida cotidiana, el disfrute y la meditación sobre su belleza; y que la fuente del placer es el logro del equilibrio natural mediante la plenitud de los sentidos (Ficino).

Conclusiones V: Cosmovisión general

Hasta aquí el resumen y la sistematización de los aportes de los pensadores estudiados. Una vez realizado ese necesario trabajo previo, podemos ahora pasar al análisis propio que se desprende de ellos, con miras al delineamiento de las ideas fundamentales de una teoría estética de la alteridad. Como afirmación inicial debe quedar claro que dicha perspectiva parte de un uso desdogmatizado de los conceptos estéticos

tradicionales –como los de unidad, armonía, proporción, concordia, consonancia, e incluso los de belleza y hermosura–. Del mismo modo, ella parte del rastreo de la cualidad artística tanto de la vida teórica como de la vida práctica, tanto de la actividad intelectual como de la corporal, distanciándose de la mirada elitista y aristocratizante del arte analizada más arriba. Una vez hechas estas aclaraciones, podemos ahora sí sistematizar los postulados básicos de la teoría estética de la alteridad, ordenándolos en los tres ejes que ya vinimos trabajando.

1) Eje variedad-alteridad: El mundo es hermoso por su variedad. El cuarto valor del ser es la diferencia o la alteridad, y no la unidad ni la identidad. La posibilidad de las alternativas es el motor eficiente del despliegue de todo ser. Belleza es complementación entre lo distinto y es acuerdo en la diferencia. Una insatisfacción ontológica lleva al anhelo perpetuo de otredad; toda cosa desea ser otra, en todo hay un anhelo de lo otro. Todo en el mundo tiene sentido metafísico, todo objeto y todo sujeto es alegoría de algo más. Se trata de una pluralidad de las formas estéticas, es su singularidad la que hace especial a cada objeto y a cada sujeto. Si lo bello es el todo, lo bello es todo, lo bello son todos, y lo bello está en todos y en todo, todo el tiempo. El arte es cualquier oficio bien hecho, entonces toda acción puede presentar cualidad artística, y todo ser humano es potencialmente un artista. El impulso artístico es común a todo ser humano, pero cada obra de arte es única –pues emerge de memorias, ideas y plasmaciones singulares–. La singularidad de cada artista se inmortaliza a través de su obra, que trasciende la muerte.

2) Eje unidad-reunión: Se trata de una cosmovisión simbólica, por la cual se borran parcialmente las fronteras que normalmente dividen a las cosas, a partir de la búsqueda de afinidades cualitativas entre entidades a primera vista incongruentes. Se atribuyen creativamente semejanzas entre ellas, pues la belleza no es individual sino relacional. La simpatía conduce a la interdependencia entre entes distintos y a la metamorfosis constante de unas cosas en otras. Es también una visión caleidoscópica: con muchas formas y colores diferentes se arma una bella figura. Es que contemplar es unir; por ejemplo, unir pasado, presente y futuro.

3) Eje ética estética: Ética y estética van de la mano, la belleza de todo ser es también la divinidad de todo ser. Se atribuye valor positivo a todo lo creado. Esto conduce a un panteísmo: todo y todos son objetos o sujetos sagrados. Lo bello y bueno también es verdadero: gnoseología y estética, ciencia y arte, concepto y símbolo se mezclan en la interpretación del mundo. La visión estética del universo es también una visión afectiva y emotiva del mismo. Que lo estético sea ético significa que también es político. El arte dicta qué hacer y cómo hacerlo: orienta metas y métodos. El arte es digno porque es trabajo para otros y con otros, es servicio a la comunidad realizado en equipo. Esto conduce a una inquietud ontológica de carácter vitalista: la insatisfacción por la imperfección de la realidad construida lleva a seguir creando: más arte pero sobre todo otras instituciones e incluso nuevas vidas. Además, el arte –en forma de dibujos, cuentos, canciones– permite volver más accesibles los conocimientos complejos, por lo que presenta un carácter didáctico democratizante.

Conclusiones VI: Relevancia actual

Para cerrar este ensayo, nos gustaría señalar los senderos en que las ideas trabajadas y la perspectiva defendida presentan relevancia actual. En efecto, en el marco de las sociedades contemporáneas, consideramos que la teoría estética de la alteridad presenta sugerencias interesantes respecto de cinco de los conflictos identitarios más agudos del presente: la cuestión evolutiva o filogenética, la cuestión feminista o de género, la cuestión de los cuerpos disidentes, la cuestión étnica o racial, y la cuestión ecológica o ambiental.

1) Respecto de la cuestión evolutiva o filogenética, la teoría estética de la alteridad afirma que la cosmovisión infantil y la cosmovisión adulta son complementarias, por lo que no se trata de una evolución progresiva de una a otra –y tampoco de una caída sin retorno–, sino de dos modalidades con contribuciones propias que bien pueden y deberían combinarse.

2) Respecto de la cuestión feminista o de género, la teoría estética de la alteridad afirma que hombres y mujeres –como cualquier otro sexo/género no binario– son sujetos y objetos a la vez, por lo que ambos pueden y deben dar y recibir simultáneamente. Aquí la definición del amor es la de la generosidad, la suavidad y el complemento, lo que conduce a una postura radicalmente horizontal de las relaciones de pareja y, dentro de ellas, específicamente de las relaciones sexuales.

3) Respecto de la cuestión de las corporalidades disidentes, la teoría estética de la alteridad afirma que todo cuerpo diverso –respecto de los parámetros hegemónicos– también es bello. Esto abarca todas las modalidades y variaciones de las mal llamadas "deformidad", "discapacidad", "enfermedad", así como la diversidad de pesos o alturas, o de cualquier otro "estigma" corporal como mutilaciones, marcas, manchas, etcétera.

4) Respecto de la cuestión étnica o racial, la teoría estética de la alteridad afirma que es bello todo lo que tiene color, y por ende, que todo color es bello. Esto es un desprendimiento del punto anterior, pues a los cuerpos de otro color –principalmente de piel, aunque también de cabello o de ojos– se les suele negar, dentro de los parámetros dominantes, la cualidad de la belleza. Desde esta mirada, en cambio, ella les es devuelta.

5) Finalmente, respecto de la cuestión ecológica o medioambiental, la teoría estética de la alteridad afirma que todo ser está unido a todo otro ser. Por un lado, esto implica el necesario respeto a la diversidad cultural, lo que se enlaza con el punto anterior. Pero tal afirmación también conduce a la necesaria protección del medioambiente. Como hemos visto, la actividad humana puede –y en momentos críticos, debe– ayudar a perfeccionar el curso de la naturaleza, pero nunca a desvirtuarlo.

Bibliografía

- Abelardo, P. (1990). *Conócete a tí mismo*. Madrid: Tecnos.
- Abulafia, A. (2018). *El libro del signo*. Madrid: Escuelas de Misterios.
- Agrippa, E. C. (1992). *Filosofía oculta: magia natural*. Madrid: Alianza.
- Alighieri, D. (1980). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Alkindi, Y. (1986). *De radiis*. Madrid: Coloquio.
- Aquino, T. (1882). *Opera omnia*. Roma: Commissio Leonina.
- Areopagita, P. D. (1937). *Dionysiaca*. Brujas: Desclée de Brower.
- Aristóteles (1998). *Política*. Madrid: Alianza.
- Aristóteles (2008). *Metafísica*. Madrid: Alianza.
- Autun, H. (ca. 1135). *Liber duodecim quaestionum*. *Patrologiae Cursus Completus*, 172.
- Auvergne, G. (1946). *Tractatus de bono et malo*. Pouillon: O'Donnell.
- Averroes, A. (2004). *Sobre el intelecto*. Madrid: Trotta.
- Bagnoregio, B. (1949). *Libri Sententiarum*. Florencia: Sépinski.
- Bagnoregio, B. (1964). *Itinerarium mentis in Deum*. Florencia: Sépinski.
- Baltrusaitis, J. (1983). *La edad media fantástica*. Madrid: Cátedra.
- Bar Yojai, S. (1996). *El zohar*. Buenos Aires: Obelisco.
- Battisti, E. (1990). *Renacimiento y barroco*. Madrid: Cátedra.
- Bayer, R. (1980). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beauvais, V. (1965). *Speculum maius*. Graz: Akademische Druck Verlagsanstalt.
- Belladonna, A. (1908). *Liber de intelligentiis*. Paderborn: Baeumker.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Madrid: Cactus.

- Bosanquet, B. (1970). *Historia de la estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bruno, G. (1982). *Mundo, magia, memoria: selección de textos*. Madrid: Taurus.
- Bruyne, E. (1959). *Estudios de estética medieval*. Madrid: Gredos.
- Bruyne, E. (1987). *La estética de la edad media*. Madrid: Visor.
- Calcidio (2014). *Comentario al Timeo de Platón*. Zaragoza: Pórtico.
- Canciller, F. (1985). *Summa de bono*. Berna: Wicki.
- Cartujo, A. (1876). *Tractatus de musica plana*. Lille: Coussemaker.
- Cattin, G. (1987). *Historia de la música I. El medioevo*. Madrid: Turner.
- Cenci, W. (2004). *Estéticas de la alteridad*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.
- Cicerón, M. T. (1485). *De oratore*. Venecia: Torresano.
- Cicerón, M. T. (1999). *Sobre la naturaleza de los dioses*. Madrid: Gredos.
- Claraval, B. (1958). *Sermones supra Cantica Canticorum*. Roma: Ediciones Cistercienses.
- Claraval, B. (1963). *Apologia ad Guillelmum abbatem*. Roma: Ediciones Cistercienses.
- Conches, G. (1965). *Glosae super Platonem*. París: Jaeuneau.
- Copérnico, N. (2009) [1543]. *Sobre las revoluciones (de las orbes celestes)*. Madrid: Tecnos.
- Cordovero, M. (1998). *La palmera de Déborah*. Barcelona: Índigo.
- Cusa, N. (2001). *De beryllo. Complete philosophical and theological treatises*. Minneapolis: Arthur Banning.
- Cusa, N. (2009). *Tratado sobre la docta ignorancia*. Madrid: Biblos.
- De Lille, A. (ca. 1190). *Rhythmus alter*. *Patrologiae Cursus Completus*, 210.

De Lille, A. (1978). *De planctu naturae*. Spolet: Centro Italiano si Studi sull'Alto Medioevo.

Eco, U. (2013). *Arte y belleza en la estética medieval*. Buenos Aires: Sudamericana.

Erígena, J. E. (1981). *De divisione naturae*. Dublín: Dublin Institute for Advanced Studies.

Escoto, J. D. (1950). *Ordinatio I*. Ciudad del Vaticano: Commissio Scotistica.

Ficino, M. (1994). *De amore*. Madrid: Tecnos.

Foucault, M. (2011). *El gobierno de sí y de los otros*. Madrid: Akal.

Fraga, E. (2018). *Sociología radical y nueva izquierda. Elementos para una teoría crítica alternativa (tesis doctoral no publicada)*. Buenos Aires: Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Galeno (2002). *Placita Hippocratis et Platonis. Tratados filosóficos y autobiográficos*. Madrid: Gredos.

Garin, E. (1983). *Medioevo y renacimiento*. Madrid: Taurus.

Gilbert, K. y Kuhn, H. (1954). *A history of esthetics*. Bloomington: Indiana University Press.

Gilson, E. (1961). *Pintura y realidad*. Madrid: Aguilar.

Gilson, E. (1976). *La filosofía en la edad media*. Madrid: Gredos.

Goethe, J. W. (1963). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Grosseteste, R. (1912). *De luce*. París: Baur.

Grosseteste, R. (1959). *Commenntaire sur les Noms Divins*. Pouillon: Biblioteque Nationale.

Habermas, J. (2010). *Teoría de la acción comunicativa I y II*. Madrid: Trotta.

Hales, A., Rochela, J. y Considerans, F. (1948). *Summa fratris Alexandri*. Florencia: Collegio S. Buenaventura.

Heráclito *et al* (1983). *Fragmentos*. Barcelona: Orbis.

Hipona, A. (1967). *Obras*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Hochheim, E. (1983). *Tratados y sermones*. Barcelona: Edhasa.

Holmyard, E. J. (1970). *La prodigiosa historia de la alquimia*. Madrid: Guadiana.

Holt, E. G. (1957). *A documentary history of art I. The middle ages and the reinassance*. Nueva York: Doubleday Anchor Books.

Homero (2014). *Odisea*. Madrid: Gredos.

Horacio (2019). *Epístola a los Pisones. Sátiras, epístolas, arte poética*. Madrid: Gredos.

Horkheimer, M. (2000). *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*. Madrid: Trotta.

Huizinga, J. (1930). *El otoño de la edad media*. Madrid: Revista de Occidente.

Jaeger, W. (1964). *Humanismo y teología*. Madrid: Rialp.

Jalfén, L. J. (1987), *El compromiso con la libertad*. Buenos Aires: Galerna.

Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*. Madrid: Akal.

Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Tecnos: Madrid.

Ladner, G. B. (1979). Medieval and modern understanding of symbolism: a comparison. *Speculum*, 54 (2), 223-256.

Leclerq, J. (1981). The love of beauty as a means and an expression of the love of truth. *Mittelalteinisches Jahrbuch*, 16: 62-72.

Lemnos, F. de (2000). *Vidas de los sofistas*. Madrid: Gredos.

León, M. de (2011). *El lirio del testimonio*. León: El lobo sapiens.

- Leví, Y. ha (1979). *Liber Corsi*. Madrid: Editora Nacional.
- Le Goff, J. (1969). *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Juventud.
- Lovejoy, A. O. (1983). *La gran cadena del ser*. Barcelona: Icaria.
- Lulio, R. (1598). *Opera*. Estrasburgo: Zetzner.
- Magno, A. (1972). *Super Dionysium de divinis nominibus*. Münster: Aschendorf.
- Maritain, J. (1958). *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- McEvoy, J. (1979). The metaphysics of light in the middle ages. *Philosophical Studies Dublin*, 26: 126-145..
- McKeon, R. (1946). Poetry and philosophy in the twelfth century: The reinassance of rhetoric. *Modern Philology*, 43: 217-234.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Meung, J. de (1987). *Roman de la rose*. Madrid: Cátedra.
- Mirandola, P. della (2002). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Occam, G. de (1980). *Opera theologica*. Nueva York: St. Bonaventure University.
- Orígenes (2007). *Comentario al Cantar de los cantares*. Madrid: Ciudad Nueva.
- Panofsky, E. (1977). *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, E. (1986). *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta.
- Parménides et al (1983). *Fragmentos*. Barcelona: Orbis.
- Platón (2005). *Timeo*. Buenos Aires: Colihue.
- Plotino (2013). *Sobre la belleza*. Madrid: Olañeta.
- Presbítero, T. (1874). *Schedula diversarum artium*. *Quellenschriften für Kunstgeschichte* 7. Viena, Lessing.

Proclo (2016). *Teología platónica*. Madrid: Losada.

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*. Madrid: Del Serbal.

Riché, P. (1983). *La educación en la cristiandad antigua*. Barcelona: Herder.

Riegl, A. (2004). *Historical grammar of the visual arts*. Nueva York: Zone Books.

Rougemont, D. (1986). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.

Saint Denis, S. (ca. 1120). *Liber de rebus in administratione sua gestis*. *Patrologiae Cursus Completus*, 186.

Salisbury, J. (1948). *Metalogicus*. Oxford: Parker.

San Emerano, O. (ca. 1060). *Dialogus de tribus quaestionibus*. *Patrologiae Cursus Completus*, 146.

San Víctor, H. (ca. 1130). *In hierarchiam coelestem expositio*. *Patrologiae Cursus Completus*, 175.

San Víctor, R. (ca. 1150). *Benjamin major. De gratia contemplationis*. *Patrologiae Cursus Completus*, 196.

Scholem, G. (1978). *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI.

Seuse, H. (2002). *El libro de la eterna sabiduría*. Salamanca: San Esteban.

Sevilla, I. de (1994). *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Simson, O. (1985). *La catedral gótica*. Madrid: Alianza.

Sinesio (1993). *Sobre los sueños. Himnos, tratados*. Madrid: Gredos.

Tatarkiewics, L. (1987). *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Akal.

Tauler, J. (1855). *Sermons de Jean Tauler, le docteur illuminé*. París: Poussielgue-Rusand.

- Taylor, H. O. (1925). *The medieval mind. A history of the development of thought and emotion in the middle ages*. Londres: Macmillan.
- Thorndike, L. (1923). *A history of magic and experimental science*. Nueva York: Columbia University Press.
- Todorov, T. (1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila.
- Todorov, T. (1993). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- V.V.A.A. (1975). Número monográfico: Towards a medieval aesthetics. *Viator*, 6, número completo.
- Vitrubio (1997). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza.
- Wagner, D. L. (1983). *The seven liberal arts in the middle ages*. Bloomington: Indiana University Press.
- Weber, M. (2015). *Sociología de la religión*. Madrid: Akal.
- Witelo. (1270). *De perspectiva*. Paderborn: Baeumker.