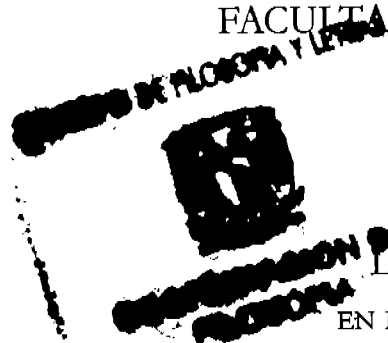


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LA FIGURA DEL DEMIURGO
EN EL PENSAMIENTO DE PLATÓN
Y SU PRESENCIA EN EL ARTE MEDIEVAL



Tesina que presenta Francisco Javier Montes de Oca Hernández
como parte de los requisitos para obtener el título de Licenciado en Filosofía

Asesor: Mtro. Omar Jiménez Ramos

México D.F. Ciudad Universitaria

Noviembre 200

5

m339760



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Fco. Javier Montes de Oca Hernández

FECHA: 6 de enero, 2005

FIRMA: F. Javier Montes de Oca H.

LA FIGURA DEL DEMIURGO
EN EL PENSAMIENTO DE PLATÓN
Y SU PRESENCIA EN EL ARTE MEDIEVAL

Francisco Javier Montes de Oca Hernández

Noviembre 2004

Índice

Introducción	3
I. La Figura del Demiurgo en el pensamiento de Platón	11
1. El Demiurgo como Artista	11
2. La Obra del Demiurgo	25
2.1 La Creación del Mundo	25
2.2 El Mundo como Número y Forma	37
2.3 El Alma del Mundo	39
II. El Dios Artífice en el Pensamiento de la Edad Media	45
1. Los antecedentes: el Dios Bíblico	45
2. La cristianización del Demiurgo Platónico	50
2.1 San Basilio	51
2.2 San Agustín	53
2.3 La Escuela de Chartres	63
III. La Influencia del Pensamiento de Platón en el Arte Medieval Románico	74
1. La Idea del Arte en la Edad Media	74
2. La Pintura Románica: más allá de las Apariencias	77
3. El Sentido de lo Geométrico en la Pintura Románica	83
3.1 La Composición Interna	88
3.2 El Círculo en la Composición de la Pintura Románica	91
Conclusiones	100
Bibliografía	106

INTRODUCCIÓN

Antes de interpretar el presente o adivinar el futuro del arte, es necesario conocer y comprender su pasado: de dónde viene y cómo llegó a ser lo que es.

X. Rubert de Ventos, *Teoría de la sensibilidad*

El presente trabajo *La figura del Demiurgo en el pensamiento de Platón y su presencia en el arte medieval*, parte de la consideración general que señala la influencia de la filosofía de Platón en el pensamiento de la Edad Media, en sus ideas estéticas que a su vez determinaron la producción artística de esta época. La temática específica que se pretende abordar es la influencia de la figura del Demiurgo según las ideas filosóficas de Platón en el pensamiento estético medieval, así como sus repercusiones en el quehacer artístico, concretamente en la pintura del periodo románico de los siglos XI al XII, surgido en algunas naciones de la Europa occidental. En este sentido, la problemática central a la cual se intenta dar respuesta es qué rasgos de la figura del Demiurgo platónico influyeron en el pensamiento de diversos teólogos medievales para estructurar su concepción del mundo; otra característica de la problemática es cómo estos rasgos de la figura del Demiurgo se hallan presentes en el arte del periodo medieval, específicamente en las obras pictóricas del periodo románico.

Sin duda alguna, Platón es una de las personalidades de la antigüedad clásica griega que más influencia ha tenido en la civilización occidental. Diversos aspectos de su pensamiento el filosófico, político, artístico y matemático, entre otros, han recorrido culturas de diferentes épocas, desde la Edad Media, pasando por el Renacimiento, hasta nuestros días han dejado profunda influencia en todas ellas.

Como quiera que sea, el pensamiento de Platón ha sido como un semillero del cual hombres de épocas posteriores han tomado y sembrado en sus diversas culturas. Su pensamiento nos permite trazar líneas que acaban por dibujar el perfil de nuestro propio rostro, nuestro aquí y nuestro ahora. Para el caso del arte su influencia no ha sido menor, pues tanto para las concepciones estéticas como para el quehacer artístico concreto su presencia ha sido fundamental. E. Panofski por ejemplo, señala que el pensador griego “fundamentó el sentido metafísico de la belleza de una forma válida para todos los tiempos”.¹

Su concepción estética cobró gran importancia no solamente para artes como la arquitectura o la música sino también para las figurativas; tanto así que el escritor inglés Middleton Murry proclamaba en 1911 que Picasso había realizado, al fin, el tipo de arte tras el que iba Platón cuando desechaba las artes miméticas por ser mera copia de una copia.

Durante la Edad Media, la filosofía platónica no sólo constituyó para el pensamiento cristiano uno de los pilares fundamentales en la configuración de su concepción del mundo, sino también en las ideas estéticas de los pensadores medievales y, por consiguiente en la construcción de obras artísticas. El cristianismo medieval heredó de la Grecia clásica una teoría del número y la medida. En la tradición pitagórico- platónica, la base de esta concepción consistía en la idea de que el número era análogo a una especie de unidad material, cuya organización en el espacio daba lugar a una figura según la cantidad de puntos usados y la disposición dada a los mismos; esto es, se había identificado el elemento constructivo del universo con el número y la clave de la estructura de la realidad con una estructura geométrica y armoniosa. Platón profesaba la noción de armonía que, en términos generales, significa acoplar, adaptar o ajustar una cosa

¹ Panofsky 1985, p. 13.

con otra; en sí, este término deriva de juntar y en donde las nociones de proporción, medida, simetría eran matices de ella. El orden ha instituido el mundo, tanto la naturaleza como la sociedad están regidas por el orden, por la armonía y el número como elemento fundamental. La geometrización del universo es una idea recurrente entre los griegos. Ya Anaximandro en el siglo VI a. C. señalaba una visión del mundo como algo esférico; el mismo Platón no duda en afirmar que el Demiurgo da al mundo la figura más bella y perfecta: la esfera. Aristóteles hace lo propio añadiendo la justificación geométrica de la esfera. El círculo y la esfera serán paradigmas, esquemas o registros básicos del funcionamiento topológico de la razón griega y, en consecuencia, el punto de mira para entender el arte.

La visión del universo geométrico y armonioso trae aparejado la idea de dios como un artesano, como Demiurgo cuya creación, el cosmos (orden) del mundo, es una obra perfecta y hermosa, artística. En su pensamiento cosmológico, como se presenta en el diálogo *Timeo*, Platón insiste en representar el mundo como una obra de arte y a dios como artista, como diseñador del cosmos. Pero ¿quién es el Demiurgo?, ¿Qué características tiene?, ¿Cuál es la función que Platón le asigna en su filosofía?, ¿Qué tipo de dios es este Demiurgo del cual Platón habla tanto en su *Timeo*? ¿Es un dios creador?, ¿Es un artista? ¿Es el Demiurgo una presentación mítica y poética que Platón hace de la creación del mundo? ¿Tiene el relato de *Timeo* una significación filosófica que está contenida en la figura mitológica del Demiurgo? Son estas algunas preguntas que nos plantearemos en el presente trabajo y trataremos de responder. Aunque en el diálogo *Timeo* “dios” se dice de diversas modos, como veremos más adelante, por nuestra parte, insistiremos en presentarlo a

través de la figura mítica del Demiurgo esto es, como un artesano, como un artista y al mundo como una obra de arte que este dios diseñó. En el mencionado diálogo se presenta una cosmogonía que relata la producción del mundo, y su paso del caos al orden; representa el mundo sensible como algo generado y, como todo lo generado, lo hace surgir de alguna causa. Esta causa, Platón la hace aparecer bajo la forma mítica del Demiurgo que desempeña, efectivamente funciones de artesano aunque también, de legislador y gobernante pero, los rasgos que lo caracterizan en cuanto a su función primordial, es la de un generador y ordenador del mundo que lo crea a partir de un estado inicial de desorden, y con su mirada puesta en un paradigma eterno cuya belleza trata de imitar cuando genera todo lo existente de acuerdo a ciertos principios numéricos, armónicos. Es frecuente la alusión de Platón de las semejanzas de los artesanos y artistas con el gran Demiurgo, pues este procede como cualquier alfarero ateniense que modela un ánfora, pero también se asemeja a un fabricante de instrumentos de precisión que, sentado frente a su torno corta las piezas y las pule delicadamente; es el timonel que vigila el funcionamiento de un aparato destinado a representar las revoluciones celestes; es el artista que alisa su tabla para realizar la magna obra que es el mundo; pero, es también desde otra perspectiva, el intelecto, la razón que, bajo cierta finalidad ha generado y ordenado todo lo existente. Como quiera que sea, Platón nos presenta la figura de un artífice del mundo concebido como razón ordenadora que “modeló” el mundo a fin de hacer de él una obra que fuera, por su naturaleza, la más bella y mejor.

Bajo este marco de la filosofía griega, los pensadores cristianos compararon a dios con el Artista para hacernos comprender la esen-

cia de la creación divina y no tuvieron problema alguno en adoptar estas enseñanzas de los viejos filósofos antiguos. ¿Acaso no se encontraba en el *Libro de la Sabiduría*²: “Más Tú todas las cosas dispusiste con *medida, con número y peso*”. Sin embargo existe una diferencia entre esas dos concepciones; no es ya en el cristianismo la realidad misma la que posee una tradición de base numérica como lo era en el pensamiento platónico, ahora es dios quien ha dispuesto, con su voluntad, que así sea, reforzando la idea de la armonía de todo lo creado que viene a ser expresión de un orden teocéntrico. La importancia y autoridad de que gozaba la *Biblia* hizo que esta nueva idea fuera divulgada por los teólogos con un resultado fundamental en el desarrollo posterior del pensamiento medieval. San Agustín, Boecio, san Basilio, entre otros, transmitieron a toda la Edad Media la idea del universo armónico a partir de la noción de número, produciendo además una estética que determinaría la construcción de las obras de arte de esa época como sucedió, por ejemplo con la Escuela de Chartres en el siglo XII cuyos teólogos basados en el diálogo el *Timeo* de Platón y conjuntando ideas de este con ideas de la *Biblia*, elaboraron una síntesis que les permitió construir una particular concepción de dios al que se consideraba como un artista que había creado la obra de arte que es el mundo.

De esta concepción de dios como Artífice, creador *ex nihilo*, armonizador del mundo, se deriva en la cultura medieval la figura del artista. La arquitectura es el arte por excelencia y el arquitecto el primero de los artistas; es el sabio, el teórico que aplica principios científicos matemáticos y geométricos en la construcción de sus obras. Es el maestro de los artesanos, de los artistas a los que debe guiar. La imagen del arquitecto adquirió en la Edad Media un senti-

² *Biblia 1961, Libro de la Sabiduría 11.21.*

do simbólico: al concebir a dios como artífice, diseñador y constructor del universo, como un teórico que crea con una ciencia matemática-geométrica, así el arquitecto es imagen imperfecta del Creador, es imitador de dios que se apropia de esa ciencia para producir sus obras.

Pero no sólo en el arte de la arquitectura el hombre imita a dios. La ciencia de la matemática y la geometría definen el campo de la arquitectura, y también la construcción de las imágenes pictóricas. En la composición y figuras de las obras de los pintores medievales románicos se muestra ese carácter geométrico. Las imágenes de estos artistas, más que una transcripción o imitación visual de la realidad son una expresión abstracta, un orden elaborado con formas geométricas; círculos, cuadrados, triángulos, hexágonos, que dan armonía a las composiciones pictóricas. Las formas geométricas constituyen la belleza y esencia de lo creado, recordándonos la acción del dios creador y del Demiurgo platónico.

Tal es la idea que nos proponemos desarrollar en este trabajo. Para eso, hemos procedido de la siguiente manera en las partes que ha quedado dividido. En la Primera parte *La figura del Demiurgo en el pensamiento de Platón* se abre con un apartado en el que se intentará dar una descripción del Demiurgo, como artista que ha dado armonía, orden al mundo. Para tal cuestión nos referiremos al concepto de *techné* para analizar el quehacer artesanal del Demiurgo y establecer la semejanza con la actividad artística del hombre. Asimismo, la noción de *mimesis* o imitación será importante en este apartado para saber de dónde parte el Demiurgo para la armonización del mundo. En el segundo apartado, *La obra del Demiurgo*, sin entrar en pormenores acerca de la compleja problemática que presenta el tema, ex-

ponemos la llamada creación del mundo, el mundo como número y forma y el alma del mundo según Platón. Con este marco, en la segunda parte del trabajo *El dios artífice de la Edad Media* se abordan algunos de los antecedentes bíblicos de la figura del dios cristiano, analizando la problemática de las diferencias con la figura del Demiurgo platónico. En el apartado *La cristianización del Demiurgo platónico*, hemos intentado abordar la influencia de algunos aspectos de la figura del Demiurgo en pensadores del inicio del cristianismo, san Basilio y san Agustín y después en el siglo XII francés en la Escuela de Chartres. Finalmente, en el capítulo tres *La influencia del pensamiento de Platón en el arte medieval románico*, abordaremos la problemática de cómo el arte de este periodo del medievo, particularmente la pintura, deja ver en la composición de sus formas ese carácter numérico y geometrizable que heredó de la figura del Demiurgo concebido por el viejo filósofo ateniense. Mostraremos algunos ejemplos de la pintura del mencionado estilo para ilustrar cómo los pintores románicos lograron expresar... en sus obras esos diversos aspectos de la figura del Demiurgo anteriormente señalados.

Habría que mencionar las obras que fueron importantes para la elaboración de este trabajo pero, una consideración habría que señalar: la bibliografía aquí consultada sólo es en nuestro idioma, mi ignorancia de otras fue una gran limitación en tanto me negó la consulta de obras importantes sobre los temas aquí expuestos; el lector notará que las citas sobre los autores cristianos en su mayoría, fueron obtenidas de fuentes indirectas. De cualquier manera, aquí mencionamos las obras centrales consultadas. Para la primera parte sobre el pensamiento de Platón la *Introducción al Timeo* de Conrado Eggers Lan; los estudios de K.C. Guthrie sobre el *Timeo* contenido

en el tomo VI de su *Historia de la filosofía griega. Platón. Segunda época y la Academia*; de Gabriela R. Carone el libro *La noción de Dios en el Timeo de Platón*; *Principios de filosofía del arte griego* de Joaquín Lomba Fuentes de P.M. Schuhl: *Platón y el arte de su tiempo*. Para el desarrollo de la segunda parte fueron importantes las obras de Edgar de Bruyne: *Historia de la estética* y *La estética de la Edad Media*; de W. Tatarkiewicz sus dos tomos de *Historia de la estética antigua y medieval* además, el libro de Otto von Simson *La Catedral Gótica*. Y para la tercera, las obras de Joan Sureda sobre el arte románico en España y Cataluña nos proporcionaron material suficiente para dar término al presente trabajo.

I. LA FIGURA DEL DEMIURGO EN EL PENSAMIENTO DE PLATÓN

1. EL DEMIURGO COMO ARTISTA

La tradición mítica griega relaciona los oficios (*techne*) de los artesanos (demiurgos) con ciertas actividades que algunos dioses efectuaban. La palabra griega *techne* hacía referencia a las actividades realizadas por los artesanos griegos que estaban reguladas por ciertas normas propias del oficio. Se incluían en esta palabra tareas que hoy llamamos artísticas. Lo que en la actualidad llamamos “arte”, en aquella época era la *techne*, y así como *Ars* en Roma y en la Edad Media, no tenía el mismo significado que hoy le damos, los años se han encargado de modificar el significado mítico de esta palabra griega, *techne*.

Techne es un término amplio, no se limitaba exclusivamente a las bellas artes, designaba, antes bien toda clase de habilidades humanas, artesanías o incluso técnicas; actividades manuales, destrezas que se requerían para construir un objeto determinado. Se puede hablar entonces del arte o *techne* del arquitecto, del agricultor, del pintor, del talabartero, del carpintero, del escultor, del alfarero, del médico o curandero, del metalurgista, del geómetra y de otros muchos oficios.

La *techne* refiere a lo hecho por el hombre, es lo que se opone a la *physis*, a la naturaleza. Los antiguos griegos presuponían que todo lo que pertenece a la naturaleza *acaete* y es de manera regular, necesi-

ria según el ritmo de las leyes naturales. Por lo contrario, la *techne*, lo artificial, lo hecho por el hombre es contingente, fortuito, implica una elección humana deliberada. De modo que *techne* puede indicar una acción, un procedimiento por el que se puede alcanzar libre y deliberadamente un fin determinado, lo cual implica que la habilidad o destreza que se despliega en la *techne* requiere de conocimientos claros y exactos de lo que se hace para la realización de los fines perseguidos. Cabe aclarar que este carácter cognoscitivo de la *techne* no es el saber de la *noesis* o del saber de la *episteme*, como bien señala W. Jaeger: “Dicha palabra trata de expresar que estas labores prácticas o estas actividades profesionales no responden a una simple rutina, sino a reglas generales y a conocimientos seguros; en este sentido, el griego *techne* corresponde frecuentemente en la terminología filosófica de Platón y Aristóteles a la palabra *teoría* en su sentido moderno, sobre todo allí donde se la contrapone a la mera experiencia. A su vez, la *techne* como teoría se distingue de la “teoría” en el sentido platónico de la “ciencia pura”, ya que aquella teoría (la *techne*) se concibe siempre en función de una práctica”.³

Aunque *techne* expresa específicamente la noción de “construir”, “fabricar”, en la primera mitad del siglo V a. C. se encuentra que su aplicación se extiende a otras actividades más específicas que no son precisamente productivas, tal como ocurre con el arte de la política o de la retórica, que más que una habilidad práctica requiere de un conocimiento más especializado, de reglas específicas para tal actividad. De igual manera, si en la antigua Grecia no había un término para “arte”, tampoco lo había para designar al “artista” como lo entendemos hoy. Mucho menos podemos decir que había un grupo de “artistas” como concepto separado de los artesanos. Para designar

³ Jaeger 1971, pag. 515.

al artesano o artista, los griegos recurrieron a la palabra *demiurgo* que hace referencia al artesano o artífice como “obrero” o “productor”, aunque también se la define como hacedor de actividades que se ejercen a favor de un público determinado. Los demiurgos o artesanos son, entonces, los metalurgistas, los carpinteros, los constructores de barcos, los alfareros, las tejedoras, los talabarteros, los curanderos, los aedos, pintores, escultores, adivinos, heraldos y demás hacedores de múltiples oficios.

En la tradición poética homérica, se designa con el término *techné* “el saber hacer de los demiurgos” esto es, una habilidad manual en general como el de los metalúrgicos, carpinteros y a ciertos oficios femeninos que requieren experiencia y destreza como el bordar y el tejer, pero también se refiere a casos de ingenio o de ciertas prácticas mágicas para resolver alguna situación determinada como las del adivino Calcas, y encantamientos relacionados con las magias de Hefestos o las estratagemas o artimañas de Proteo. También junto a estas habilidades encontramos la de los aedos o poetas, como era el mismo Homero o Hesíodo que, según confiesa en su *Teogonía* que las musas lo iniciaron en el arte de la poesía: “Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida”.⁴ De modo que entre el oficio técnico del artesano, las astucias del hechicero adivino y la actividad del poeta, no parece haber diferencia determinada. Las habilidades y secretos del artesano productor se incluyen en el mismo tipo de actividad, inteligencia y conocimiento de reglas que el oficio de los encantamientos de la magia, el arte del adivino y el poeta. En la *Iliada* (XVIII 592),

⁴ Hesíodo 2000, 22-24.

Homero igualmente presenta otros arquetipos míticos de los artesanos investidos de ciertos poderes mágicos como es el caso de Dédalo, al que los griegos atribuían obras admirables como el invento del compás para trazar círculos y la creación de magníficas estatuas de los dioses. La antigüedad solía vincular a los primeros artistas, artesanos, escultores en calidad de discípulos con este mítico escultor que era Dédalo.⁵

Esta relación de la *techne* y la magia también aparece asociada al caso de los Telquines,⁶ de quienes cuenta la tradición mítica eran magos y hechiceros; trabajaban el hierro y el bronce, fabricaron el tridente de Poseidón y elaboraron estatuas de los dioses. Algo similar puede ser el caso de los Dáctilos,⁷ divinidades originarias de Creta, a quienes se atribuye el uso práctico del fuego y la técnica para forjar el hierro y el bronce.

Otros mitos señalan a Hefestos y Atenea como dioses que regalan a los hombres los diversos oficios o, como el caso de Prometeo, que roba a Zeus el fuego divino y lo entrega a los hombres. A Prometeo se le atribuye la enseñanza de la aritmética, de la escritura, de la cría de ganado, de la navegación y del arte de la adivinación. Platón a su vez, en *Protágoras* señala que Prometeo sustrae para los hombres “junto con el fuego, la habilidad artesana de Hefestos y Atenea”.⁸ Todos estos personajes encarnan el origen mítico de los oficios y se les consideraba como figuras ambivalentes cuyos poderes mágicos, conocimientos y sabiduría eran benéficos y maléficos a la vez, y en consecuencia despertaban temor y admiración entre los hombres. Era pues, un mundo concebido desde la perspectiva del mito; Hefestos, Proteo, Afrodita y demás dioses y musas eran los que gobernaban todas aquellas actividades que producían la belleza

⁵ Graves 1985 T. I, p. 388.

⁶ Graves 1985 T. I, p. 252.

⁷ Graves 1985 T. I, p. 228.

⁸ Platón 1997, p. 320-321.

expresiva de un mundo unitario y en donde el poeta era el heraldo del mito. Poetas, pintores, escultores y demás habilidosos demiurgos eran los que hablaban, con su lenguaje propio, de un mundo bello y actuaban desde un punto de partida religioso y mágico.

Pero entre los siglos VIII y VII a.C. se inicia en la Grecia Antigua un proceso social y político que trae cambios culturales profundos, entre ellos, se da una transformación de la figura arcaica del demiurgo y de su jerarquía mágico religiosa que sustentaba su preeminencia social. En este momento histórico empiezan a surgir las nuevas comunidades que darán lugar a las *póleis* o ciudades-estado y el desarrollo del lógos filosófico indisociable con el gran impulso que recibe la palabra escrita con la invención del alfabeto. A la par de la palabra y el pensamiento poético se da también un pensamiento racional en donde el conocimiento de las cosas queda para los que ven el mundo de manera racional esto es, para los sabios, los gobernantes y particularmente para los filósofos. Con la aparición de la polis y esta nueva visión racional del mundo se secularizan las habilidades y tareas manufactureras de los demiurgos poéticos, modificando gradualmente el componente religioso, mágico y poético que había en ellas. Se abandona poco a poco la creencia tradicional del origen divino de las actividades artesanales.

Gali,⁹ citando a Cambiano señala que con una creciente especialización de los artesanos, y el surgimiento de nuevos procedimientos técnicos se va gestando una desacralización de la técnica en general; por una lado Jenófanes de Colofón contribuye a la interpretación del carácter humano de la *techné* cuando dice en uno de sus fragmentos: “Pues los dioses no revelaron desde un comienzo todas las cosas a los mortales, sino que éstos, buscando, con el

⁹ Gali, Neus 1999, p. 65.

tiempo descubren lo mejor”.¹⁰ Las *teknai* empiezan a reconocerse como una invención del hombre, Demócrito en el siglo VI a.C. atribuye a los hombres la adquisición de las diferentes actividades artesanales en un fragmento de su obra sobre el origen de la sociedad: “Cuando, por fin, se conoció el fuego y las demás cosas útiles, se fueron descubriendo paulatinamente las artes y todo cuanto podía prestar ayuda a la vida en común”.¹¹

Resulta probable que hacia el siglo V a.C. la palabra *techné*, además de tener un significado de habilidad manual o de otras actividades no manuales como la de los poetas, se les haya conferido el de un conocimiento especializado que implicaba una serie de reglas o normas que permitían saber cómo se hace algo, tal fue el caso de los sofistas y el de la medicina de esta época, actividades que requerían de conocedores que tuvieran dominio de las reglas especializadas que les permitieran ejercer de manera óptima su oficio. Sólo así, por ejemplo los sofistas veían que tenía sentido la enseñanza de la oratoria, la retórica y la política. El caso de la medicina de esta época, va por este mismo sentido, pues se insiste que es un arte que requiere conocedores comparables con el arte del timonel. Por cierto, esta actividad del timonel fue paradigmática, no sólo por implicar una habilidad particular, sino por que su práctica requería del dominio de una situación que tenía riesgos, que afectaban no sólo a un individuo sino a varios, como también sucede con la medicina. Además, como esta actividad del timonel conlleva un conocimiento de orientación y conducción se hizo la analogía con la actividad de gobernar la sociedad, pues ahí el gobernante se convierte en timonel que dirige y orienta. En el diálogo *Político*, Platón le asigna esta habilidad a su dios –artesano, al Demiurgo: es timonel del mundo, dirige los

¹⁰ Jenófanes 2000, 21 B 18.

¹¹ Demócrito 1997, 68 b 5 d k.

acontecimientos del universo. Pero este arte que realiza el Demiurgo en donde dirige y ordena, no se trata de un arte productivo como el del alfarero o el del carpintero. Esto no quiere decir, sin embargo, que estos matices de la *techné* se contrapongan sino, por el contrario, se complementan. Ambas habilidades son realizadas por el Artífice según lo presenta Platón en algunas de sus obras. En Platón, los términos *techné* y *demiourgos*, que en el siglo V a.C. aparecen ya asociados en una práctica que exige un saber especializado, resultan claves particularmente en el *Timeo*; *demiourgos* viene a significar “artesano” o “artífice”. De modo que Platón ya tiene una idea de un artesano, de un dios artesano que lo mismo dota de regularidad, y de armonía a los movimientos de los cuerpos celestes y demás acontecimientos de la naturaleza, y además es un dios que tornea el mundo, lo pule, lo pinta, lo cierne etc., como haría cualquier artesano que realiza habilidosamente con sus manos su tarea. La importancia de esta figura del artesano que es experto en el campo de su especialización es destacada, pues le sirve a Platón de prototipo para la actividad, también especializada, del político y el filósofo, pero que se extiende en su aplicación al universo con la figura del dios-Artesano, del Demiurgo-Artista. En efecto, la imagen del mundo como obra de arte es constante en el *Timeo* de igual manera, el Demiurgo es presentado como el prototipo del artista: “...el cosmos es lo más bello de todo lo que ha sido producido, y el Demiurgo es la más perfecta y mejor de las causas. Modeló el cosmos, a fin de hacer de ello una obra que fuera, por su naturaleza, la más bella y la mejor”.¹²

En otros diálogos, pero particularmente en el *Timeo*, el Demiurgo es el artesano que aparece como maestro de obras, como piloto, como arquitecto o diseñador o bien como escultor o pintor. Como

¹² Platón 1995, 29-30b.

quiera que sea, las múltiples habilidades que realiza este supremo Artífice recuerda el trabajo del artesano griego que para construir su obra parte de un determinado material más o menos dúctil y de una forma o modelo que puede tener frente a sí o en su mente. Así, el Demiurgo divino y el demiurgo humano comparten unas mismas características: deciden que tal o cual disposición de la materia es la más adecuada para producir su obra; cuidan con gran esmero, tanto en las cosas pequeñas como en las grandes el orden, la armonía en la composición de las partes de su obra; así como el hombre cuidadosamente pule el mármol para su escultura y el pintor alisa la superficie en donde realizará su pintura; así también el gran Artífice dedica el mismo esmero cuando se sirve de la extensión del receptáculo, cuidando tanto de las cosas pequeñas como las grandes en su creación. Ambos cuidan que su obra sea lo más bella posible. Son múltiples los pasajes en la obra de Platón que afirman la figura de dios como artesano, como artista. Pero una característica sobresale en el relato de *Timeo*, ahí el Demiurgo aparece caracterizado como un intelecto; es la intelección de una finalidad o propósito concreto la que orienta su labor. Al igual que un artesano, el Demiurgo realiza actividades propias del intelecto: reflexiona, piensa, juzga, prevee, “Cumple —dice Eggers Lan— tanto con una función intelectual como con una función agente, de ordenación del mundo conforme a su modelo. Sobre esta base, el relato describirá cómo este dios-artesano ha creado el universo como un viviente dotado de cuerpo y alma e inteligente, incluyendo el alma inmortal humana, los cuerpos celestes, la tierra y el tiempo mismo. Y todo ello ha sido hecho, dice Platón, para cumplir una misma finalidad: que el mundo sea lo más semejante posible al paradigma ideal eterno”.¹³ En el *Timeo* el

¹³ Eggers Lan 1995, p. 43.

Demiurgo es descrito como un pintor que crea el mundo, pintándolo, delineándolo y, en las descripciones que se encuentran en otras partes de la obra platónica, sorprende el detalle con el que se describe el proceso de elaboración de una pintura incluso, se menciona el empleo de los cuatro colores primarios designados en esa época: el blanco, el negro, el rojo y el amarillo, y las mezclas o procesos técnicos que lleva a cabo para obtener otros colores; en el caso de *República* se menciona tres pasos fundamentales: en el primero, se prepara la superficie o tabla donde se pintará; la elaboración del boceto o diseño de la obra es el segundo paso y, finalmente, el sombreado y coloreado del dibujo realizado da idea del trabajo constante que realizan los pintores quienes “tanto borrarán como volverán a pintar, pienso hasta que hayan hecho los rasgos humanos agradables a los dioses en la medida de lo posible. Una pintura así llegaría a ser hermosísima”.¹⁴ Y en este oficio de pintar, también Aristóteles compara la naturaleza con un pintor, en *De Anima* dice: “Comienza por delimitar los contornos, luego vienen sin artificios, los colores, las blanduras y las durezas, como si fuera la obra de un pintor de la naturaleza; y, en efecto, cuando los pintores hacen el diseño de sus dibujos, impregnan así con colores sus figuras”.¹⁵

En este sentido, lo más relevante de la actividad artesanal consiste en que no es un trabajo realizado al azar, sino que tiene un propósito bien definido, siempre orientado a la obtención de una finalidad que se realiza, procurando que los medios que se tienen se ajusten lo mejor posible a él, y cuidando hasta el más mínimo detalle en función del orden y la proporción de la obra entera que se produce. En *Gorgias*, Platón muestra cómo los artesanos al producir sus obras, al igual que el Demiurgo crea el mundo, piensa, reflexiona y les dan un

¹⁴ Platón b 1998, 501 a, c.

¹⁵ Aristóteles 1999, 11.6.

fin determinado, con orden y proporción: “El hombre bueno que dice lo que dice teniendo en cuenta el mayor bien ¿no es verdad que no hablará al azar, sino poniendo su su intensión en cierto fin? Es el caso de todos los demás artesanos; cada uno pone atención en su propia obra y va añadiendo lo que añade sin tomarlo al azar, sino procurando que tenga una forma determinada lo que está ejecutando. Por ejemplo, si te fijas en los pintores, arquitectos, constructores de naves y en todos los demás artesanos, cualesquiera que sean, observarás cómo cada uno coloca todo lo que coloca en un orden determinado y obliga a cada parte a que se ajuste y adapte a las otras, hasta que la obra entera resulta bien ordenada y proporcionada. Igualmente los demás artesanos y también los que hemos nombrado antes, los que cuidan del cuerpo, maestros de gimnasia y médicos, ordenan y conciertan, en cierto modo, el cuerpo”.¹⁶

En el *Timeo*, el filósofo ateniense compara la acción del artesano con la del Demiurgo, según mire al trabajar un modelo perfecto o uno imperfecto, así producirá una obra bella o no; dice Platón en el mencionado diálogo: “Toda vez que *un demiurgo*, mirando a lo que es siempre idéntico y usándolo como modelo, produce forma y propiedad, todo lo que así sea hecho es necesariamente bello. No sería bello, en cambio, si el demiurgo trabajara mirando a lo generado y se sirviera de un modelo engendrado”.¹⁷ También en *República* hallamos la referencia a la acción de un artesano cuando señala: “el artesano del cielo y de cuanto hay en él ha constituido todo con la máxima belleza con que es posible construir tales obras”.¹⁸

En los diversos casos de la acción del Demiurgo, se presenta a la vez como artista y artesano, como bien señala Guthrie: “La analogía artesanal prevalece y, mientras que para Aristóteles la forma de su

¹⁶ Platón 1999 a, 503 e.

¹⁷ Platón 1995, 28 a, b.

¹⁸ Platón b 1998 a, VII. 530.

producto tiene que preexistir en la mente del artesano, para Platón el artesano mira a un modelo o Forma objetiva, eterna y fija, que él intenta reproducir, aunque con éxito imperfecto. Las tres últimas palabras se aplican incluso al Artesano divino que hizo el mundo, porque él también tuvo que trabajar con un material que sólo en parte podía dominar".¹⁹

Al igual que el artesano, el Demiurgo divino dirige su mirada a un modelo o forma que intenta reproducir. Esta consideración asentada por Platón en su *Timeo*, nos lleva a la temática de la *mimesis* o imitación del arte. Platón utiliza este término unas ocasiones para referirse a alguna actividad humana específica; otras para designar todas las actividades del ser humano; otras veces, lo aplica, incluso a la naturaleza, así como a los procesos cósmicos universales y divinos. Sin entrar a la complicada problemática del tema de la *mimesis*, sólo haremos breves consideraciones sobre la imitación que el Demiurgo realiza al construir el mundo, con base en los modelos eternos y la imitación que el hombre lleva a cabo al elaborar sus imágenes pictóricas.

El Artífice tiene un modelo eterno, siempre igual ante sí, en el momento de hacer el mundo y las formas o ideas son este modelo. Esto significa que las ideas ya existen previamente, son anteriores al Demiurgo y su existencia es independiente de éste. Para Platón, el modelo eterno es el punto más alto de la existencia, es la realidad suprema y expresa todo lo existente. Es, como señala Grube: "la suma total de todas las Formas que, concebidas como un conjunto, constituyen este modelo, de suerte que el modelo ideal contiene en sí las Formas de todo lo que existe".²⁰ El modelo usado por el Demiurgo no se refiere a ninguna forma en particular sino a todo

¹⁹ Guthrie 1992, p. 277.

²⁰ Grube 1994, p. 256.

aquello que abarca a todas las criaturas vivientes. Es una forma genérica de criatura viviente. Es un mundo de ideas, de modelos perfectos, absolutos, simples, inmutables, únicos de todo cuanto existe, ante todo la idea de belleza y de Bien.

El Artífice supremo, ser eterno y perfecto, como “bueno que es”, desea lo bueno para la materia amorfa y desordenada y, por eso la modela, la configura según el modelo supremo, imitando las ideas para hacer las cosas existentes del mundo. La consecuencia es un mundo bello por la imitación a que ha procedido, pues ha introducido formas lo más bellas posibles en el caos de la materia originaria. Sin embargo la copia, que es la realidad física del mundo, no es igual al modelo ideal, a las ideas en el que el gran Artífice se fijó cuando modelaba el mundo. Es, antes bien una copia, una imagen, una reproducción imperfecta, inacabada y degradada de dichos modelos. Para referirse a las obras que el Demiurgo ha creado, a las cosas de la naturaleza, emplea el término *eikon* o imagen que tiene un sentido fidedigno, más real, más original que las imágenes creadas por el pintor o el escultor. Así, en este sentido, el mundo visible no es otra cosa que una imagen, una gran imagen y, el Demiurgo mismo, un hacedor de imágenes, un artista plástico, pictórico.

Ahora bien, aquí hay una cuestión por aclarar: ¿qué clase de imitación es la que realiza el arte visual? ¿Qué realidad imita el pintor o el escultor? Platón dice que, junto a los productos de la naturaleza que son “obras del arte divino, hay también las cosas que el hombre produce, son obras del arte humano” y que, para el filósofo griego son “las cosas de menor importancia, las que todos llamamos artificiales”,²¹ caracterizándose estas últimas por ser imitaciones irreales, falsas e ilusorias en sus representaciones. Para referir a estas copias

²¹ Platón 1999 a 889 a-b 892, b-c.

Platón utiliza los términos *eidolon* y *fantasma*, que imitan y mimetizan sólo con ilusiones y apariencias, produciendo ensueños irreales y engañosos. En su diálogo *Sofista*, Platón afirma que “El artista puede hacer imágenes de todo cuanto hay en el cielo y en la tierra. Tiene el poder, como el sofista de crear apariencias, ilusiones: es alguien que produce una imitación de las cosas reales por simple juego (...) El pintor cuando crea con su lápiz representaciones que llevan el mismo nombre de las cosas reales, es capaz de engañar las mentes inocentes de los niños si les muestran sus dibujos a la distancia, haciéndoles creer que es capaz de crear realmente lo que se le ocurra”.²² La imagen pictórica será vista así, como una aproximación al objeto material y natural que imita. El pintor que representa un objeto no lo reproduce realmente, él sólo pinta su apariencia óptica, sensible, el objeto como lo ve, con cierta luz, desde cierto punto de vista siendo la percepción sensorial confusa y la experiencia óptica en que la pintura se basa, engañosa, estará desprovista de verdad.

Esta idea de la *mimesis* mencionada por Platón está basada en su concepción jerárquica de la realidad: la realidad física, sensorial como es no viene a ser más que una aproximación imperfecta a la “verdadera realidad” que son las Formas, que pueden ser captadas por el pensamiento. En el Libro X de *República* Platón formula esta noción de la mimesis, tantas veces citada por sus comentaristas, con el ejemplo de la cama. Hay una sola forma o idea de cama. El carpintero al construir una cama determinada imita esta forma o idea con un material específico. El pintor que quisiera pintar esta cama no reproduce realmente la cama hecha por el artesano, sólo pinta su apariencia óptica, como él la percibe, realiza una copia de la copia. De modo que, el pintor se encuentra en tercer grado alejado de la verdadera

²² Platón 1998 c, 234 b.

realidad que es la idea de cama. Como tal, la imitación que realiza el pintor es inferior, no sólo por el lugar que ocupa su representación en la jerarquía de la realidad sino porque el pintor, al estar restringido a las apariencias, no conoce el objeto que representa. El pintor reproduce imágenes propias del carpintero sin saber cosa alguna de carpintería, solo conoce su apariencia. "Un arte así —afirma Lomba Fuentes— se reducirá a realizar imágenes de imágenes, copias de copias, con la consiguiente prolongación del proceso degenerativo de los modelos ideales. En tal caso, lo único que hará es retardar el andar humano hacia la verdad absoluta y eterna, quedando las formas artísticas como "un tercero respecto a la verdad". Es decir, un tercer paso atrás que nos aleja de las ideas modélicas, siendo el segundo el de los seres materiales hechos directamente a imitación de aquellos".²³

²³ Lomba Fuentes 1987, p. 53.

2. LA OBRA DEL DEMIURGO

2.1 LA CREACIÓN DEL MUNDO

La cuestión que motiva el desarrollo del relato cosmológico de *Timeo*, es la de exáminar si el universo ha existido siempre o tiene algún principio generador. A tan ardua cuestión filosófica, Platón afirma: "...se ha generado: es visible y tangible, y tiene cuerpo, y todas las cosas de esta índole son sensibles; y, las cosas sensibles, que son aprehensibles por una opinión acompañada de sensación, se encuentran en proceso de generación y han sido engendradas".²⁴ Y éste "principio generador" del universo es el *Theós* supremo, que con el nombre de Demiurgo, artesano, Platón lo ha designado así. Aunque también en el *Timeo*, lo llama "la mejor de las causas" o Procreador o Artífice o Padre; al parecer se comporta según el modelo hesiódico, en que la creación tiene lugar por la unión sexual, aunque el padre del *Timeo* no tiene compañera y Platón no señala nada de este aspecto del Demiurgo; es también legislador y conductor pero, como señala Vidal Naquet: "El Demiurgo es sobre todo artesano en el sentido estricto del término, y el análisis detallado de L. Brisson ha mostrado que utiliza todas las técnicas artesanales conocidas en la época de Platón: la fundición y aleación, la forja y la ensambladura, la actividad del carpintero y la del alfarero, la pintura,

²⁴ Platón 1995, 28 c.

el modelado de la cera, el tejido, la agricultura”.²⁵ Platón insiste, entonces en configurarlo de esta manera y son frecuentes las comparaciones que hace del Artífice en sus múltiples acciones cuando interviene en la construcción del mundo, con las actividades realizadas en los oficios de los artesanos griegos.

Ahora bien, siendo fiel a la tradición del pensamiento griego y cómo dijera Heráclito en cuanto que: “Este mundo, el mismo para todos, ninguno de los dioses ni de los hombres lo ha hecho, sino que existió siempre, existe y existirá en tanto fuego siempre vivo, encendiéndose con medida y con medida apagándose”²⁶, Platón también considera que este mundo no pudo ser creado de la nada, más bien, es increado, es eterno y la figura de su Demiurgo no lo presenta como creador del mundo; este artífice no es ningún creador, su acción no es ser la causalidad creadora de la teología cristiana. ¿Cuál es, entonces la función de este artífice dentro del mundo? ¿A qué está dirigida su acción?

Uno de los rasgos distintivos que Platón nos presenta en la figura del Demiurgo es el de un ser cuya función consiste en ordenar, es una causa ordenadora, y su acción, a veces, como “haciendo” otras como “juntando” o “dando forma” a los elementos que han estado hundidos en el caos, pero también como “ordenando”. Si el mundo es un cosmos, esto es un orden, es gracias a esta acción ordenadora del Demiurgo. De modo que si Platón presenta la figura de este gran artífice como causa, se trata solamente como causa activa, eficiente, como un poder de acción capaz de producir un movimiento ordenador y no como la figura omnipotente y creadora del dios cristiano. En el pensamiento platónico no fluye la idea de una creación del mundo extraída de la nada. Como señala Gabriela Carone: “No podemos ver en este dios una realidad suprema y omnipotente, cosa

²⁵ Vidal-Naquet 1983, p. 279.

²⁶ Heráclito 1978, 22 B 30.

que no sólo parece haber sido ajeno al pensamiento platónico sino a los dioses tradicionales griegos, por encima de los cuales encontramos el Destino";²⁷ el Demiurgo cumple, en el mejor de los casos, una función más sencilla: crea el Cosmos, es decir, el orden físico según el modelo de las Realidades eternas, esto es, de las Ideas: "...después de tomar control de todo cuanto era visible, que no se mantenía en reposo sino que se movía en forma discordante y desordenada, lo condujo al orden desde el desorden, pues consideraba que aquello era de todas formas mejor. Porque no estaba ni está permitido al mejor hacer sino lo más bello. En consecuencia, después de *razonar* descubrió que, entre las cosas visibles por naturaleza, ningún universo carente de entendimiento será jamás más bello que un universo en posesión de entendimiento, y que es imposible, además, que un entendimiento se haga presente en algo separado de un alma. Debido entonces a este razonamiento, una vez que situó un entendimiento en un alma y un alma en un cuerpo iba construyendo el universo, de modo que la obra que él estaba ejecutando fuese por naturaleza la más bella y mejor. Así, en consecuencia, según el relato verosímil se debe decir que este cosmos se generó de verdad como un viviente animado y pensante, por la providencia del dios".²⁸ Como podemos ver, una de las características del Demiurgo es que Platón lo presenta como *noús* o racionalidad; es la intelección de un propósito la que orienta su labor en el universo. En este punto, haremos una consideración breve a la cuestión formulada al inicio de este trabajo acerca de si hay una significación filosófica contenida en la metáfora o figura mítica del Demiurgo.

Es precisamente en esta actitud intelectual, que el Demiurgo presenta un matiz teórico de contemplación del modelo; pero también,

²⁷ Carone 1991, p. 37.

²⁸ Platón 1995, 30 a b c.

advierte G. Carone "...ciertos rasgos "psicológicos" que antropomórficamente caracterizan al Demiurgo, advertimos que es difícil dissociar su "voluntad", intensión, propósito o deseo o los sentimientos de "complacencia" que se le adjudica de su faz noética con la que concuerdan y en la que descansan directamente".²⁹ En su aspecto de generador, el Demiurgo es responsable no sólo del *kosmos* del mundo, sino además, de situar entendimiento en el alma y de implementar el tiempo además, en su producción hace también a los dioses menores, así como el principio racional inmortal del alma humana, entre otras cosas inmortales; el Demiurgo entonces, ha creado este universo como un viviente dotado de cuerpo y alma inteligente, racional como se señala en el pasaje anteriormente citado, y todo ello para cumplir una misma finalidad: que el mundo sea lo más semejante posible al paradigma ideal eterno. Dice Eggers Lan al respecto: "La presencia del dios artesano en el relato equivale para nosotros a la afirmación de una causa que es soporte del orden cósmico en la medida en que le imparte al mundo una orientación teleológica, es decir, hacia un fin o tólos que es el de la mayor semejanza posible con su modelo".³⁰ Así, pues es este *nóus*, inteligencia o racionalidad que se haya en el mundo, a la vez teleológica y eficiente que garantiza la ingerencia del orden en lo sensible, el que se encuentra representado míticamente en la metáfora del Demiurgo, y es también esto, el sentido filosófico de la introducción del dios-artesano en el pensamiento platónico.³¹

En *Timeo* Platón señala que antes de la creación del mundo había ya tres realidades diferentes: el ser, el espacio (*chora*) y el devenir. El ser hace referencia al mundo de las ideas, es siempre y no está afectado por el devenir ni por el cambio, es eterno y único. En el otro

²⁹ Carone 1991, p. 38.

³⁰ Eggers Lan 1995, p. 43.

³¹ Eggers Lan 1995, p. 42-43.

extremo de la escala de la existencia se encuentra el mundo sensible, inmerso siempre en el devenir, en el cambio constante, en el ser y no ser. Esta realidad no es denominada por el pensador griego como materia, más bien la reduce a algo que puede ser descrito como un conjunto de movimientos desordenados en el espacio, una especie de potencialidad indefinida, materia previa, amorfa, indeterminada, de la que se hará todo el mundo material. Frente a esta realidad caótica e indeterminada, la función del Demiurgo es la de poner orden, es reemplazar esta vibración descontrolada y errática por el ritmo y la armonía en que la vida consiste, por eso, decide configurarla, modelarla, darle forma de acuerdo con los modelos, a imitación de las Formas eternas (Ideas). El resultado de esto es un mundo bello, precisamente por la imitación por la que se ha procedido, asignándole formas las más bellas posibles en la anarquía de esa realidad originaria. El Demiurgo aparece así como el prototipo de todo sabio, gobernante o timonel que dirige el mundo desde la sabiduría de las ideas que contempla; pero también, se presenta como el artista que plasma, que modela en la materia amorfa formas que son bellas y perfectas a partir de la imitación de las ideas eternas: "Si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno... a todos les es absolutamente evidente que contempló el eterno, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquél, la mejor de las causas".³² El devenir requiere entonces una causa, y el Demiurgo es ella, el cual realiza su acción ordenadora contemplando e imitando el ser inmutable y eterno, es decir, el mundo de las Formas de las que el Artífice se sirve como modelo (paradigma). Timeo dirá que el gran Artesano ordenó el mundo sirviéndose de formas y números. Pero de ésto nos ocuparemos más adelante.

³² Platón 1995, 29 a.

Por lo pronto veamos ese otro tercer elemento que Platón, en palabras de Timeo, nos dice que existe junto con lo que siempre es y con lo que ha sido generado: el receptáculo o *chora*, con ello parece designar la extensión espacial o, como dice el propio Platón: “es la naturaleza que acoge a todos los cuerpos”.³³ Aunque también le llama “nodriza”, “madre”, recipiente”, pero, finalmente le dice “espacio”, y es con este término que lo menciona cuando se refiere a “tres cosas distintas que existían de tres modos, a saber: lo que es, la generación y el espacio.”³⁴ El receptáculo es un tercer género, el del espacio que siempre existe y no admite corrupción. Platón considera que las cosas generadas como imitaciones o imágenes requieren de la existencia tanto de un modelo del cual son copias, como de un soporte que las sostenga en su fugaz existencia y este soporte es el receptáculo o espacio. En última instancia su función es: “proporcionar una sede a todo lo que nace.”³⁵ Para poder recibir dentro de sí las diversas figuras de las cosas, el receptáculo debe estar desprovisto de toda forma, Platón lo compara con una sustancia plástica, con una superficie, con un espacio capaz de recibir impresiones, movida y conformada por lo que entra en ella, tal como sucede cuando: “...quienes tratan de modelar figuras en ciertos cuerpos blandos impiden que quede allí en absoluto alguna figura manifiesta, y comienza por emparejar el cuerpo para volverlo lo más liso posible. Así pues, lo mismo ocurre con aquello que, en toda su extensión, en repetidas ocasiones y del modo más bello ha de acoger las imágenes de todas las cosas siempre existentes”.³⁶ Presentado así, el receptáculo podría ser comparado con la materia de Aristóteles que actúa como sujeto y elemento de permanencia en la generación y corrupción de las cosas. Pero el mismo Platón afirma que no es ni tierra ni aire, ni

³³ Platón 1995, 50 b.

³⁴ Platón 1995, 52 d.

³⁵ Platón 1995, 52 a-b.

³⁶ Platón 1995, 50 e-51.

fuego, ni cuantas cosas nacen de estos elementos y, como lo presenta, es más parecido a una cesta con espejos en cuyas superficies se reflejan imágenes de todas las cosas existentes. Platón también afirma que el receptáculo es aquello en lo cual las cosas nacen y mueren. Es como el escenario en el cual la realidad hace su aparición para existir y desarrollarse pero también para decaer y finalmente morir. Es aquello en lo cual una de las cosas, al generarse sin cesar, hace su aparición y desde lo cual nuevamente se destruye. Las cosas sensibles, como imitaciones que son de las ideas eternas, al entrar al receptáculo nacen, pero cuando salen de él mueren, son y dejan de ser; y lo que realmente permanece es esa verdadera realidad que son las Ideas o Formas eternas que son siempre y jamás dejan de ser. Al no adoptar forma alguna de las cosas que devienen, Platón declara que el receptáculo no tiene forma alguna, es amorfo.

A partir de esas tres realidades preexistentes que son el ser, el devenir y el receptáculo, el Demiurgo creó el mundo. Lo creó como un ser vivo e inteligente que habría de contener, dentro de sí, todo tipo de seres, tanto a los seres inmortales como es el caso de los dioses, como a los seres mortales, cosas, plantas, animales incluyendo al hombre mismo. Hizo a este mundo único, porque ha sido producido a imagen y semejanza del modelo del ser vivo que es también único, eterno, completo y perfecto que contiene en sí mismo a todas las clases posibles de seres. De modo que si el mundo es único, lo es, porque el Demiurgo imitó el modelo eterno, que es también único y bello como el mismo Platón lo afirma:

“El dios, en efecto, tras haber decidido que el mundo se asemejará a la más bella y perfecta en todo sentido de las cosas inteligibles, construyó un único viviente posible que contuviera en su seno a

todos aquellos vivientes que por naturaleza le son afines”³⁷. De modo que “Hay uno sólo, si es que ha de estar moldeado de acuerdo con el paradigma”.³⁸ En cuanto a los materiales con los que el Demiurgo compuso el mundo, Platón señala primeramente que éste debía ser de forma corporal esto es, visible y tangible. Para lograr que el mundo sea visible, se requiere de la presencia del fuego y su tangibilidad se da gracias a la presencia de la tierra. De ahí que, nada de este mundo pueda existir sin fuego y sin tierra. Todo lo existente tiene necesidad de estos elementos. Y así Platón, siguiendo la tradición que hablaba de la constitución del mundo a partir de los cuatro elementos, menciona en primer lugar el fuego y la tierra pero, además, la exigencia de belleza que debía tener el mundo lo llevó a buscar un tercer elemento para así establecer una relación y proporción armónica entre ellos. En esta relación proporcionada es necesario que en medio de los dos se de un enlace que las aproxime, “...no es posible que dos términos solos se combinen bellamente sin un tercero...”³⁹ Así, tres elementos configuran una unión perfecta. Sin embargo, esta proporción sólo será válida si el mundo fuera plano y sin espesor; de ser así con sólo tres elementos bastaría para esta proporción. Pero resulta que el mundo es sólido, es tridimensional y para dar una proporción a los sólidos es necesario una progresión geométrica de cuatro elementos, interponiendo dos elementos a los dos anteriores, al fuego y a la tierra. Sólo a partir de la mediación de dos elementos interpuestos que unifiquen, sólo así, será posible la armonización de la materia a partir de la cual está compuesto el mundo. Por eso dice Platón: “El Demiurgo puso el agua y el aire en medio del fuego y de la tierra; y los ha hecho, en la Medida de lo posible, siguiendo la misma proporción, de suerte que tal como es

³⁷ Platón 1995, 49 e.

³⁸ Platón 1995, 31 a.

³⁹ Platón 1995, 31 c.

el fuego respecto del aire, así lo sea el aire con la tierra; y así ha unido y constituido un universo visible y tangible".⁴⁰ En virtud de esta proporción (F/Aire=Aire/Agua=Agua/T) el universo se torna como un todo armónico y unitario.

De esta manera la unidad del mundo tiene forma y la forma que el Demiurgo dio al mundo es la más perfecta: la esférica. Y fue así porque esa es la figura más adecuada y afín a sí misma "...la conveniente al viviente que iba a contener en sí misma todas las figuras. Por eso dios lo torneó con forma esférica y circular, equidistante de todas partes desde el centro hasta los extremos. Entre todas las figuras es ésta la más perfecta y semejante a sí misma; y dio al mundo esa forma por considerar que lo más semejante a sí mismo es mil veces más bello que lo desemejante."⁴¹

Sobre la esfericidad del mundo los griegos tenían muchas coincidencias: Ya Anaximandro tenía una visión del mundo como algo esférico; Parménides habla del ser como una esfera bien redondeada, equidistante del centro, única e ilimitada. Los señalamientos de Aristóteles en *Acercas del Cielo* son significativos: "Digamos, acerca de las figuras, cuál es la primera, tanto en las superficies como en los sólidos...la primera de las figuras planas será el círculo (...). De igual manera la esfera (es el primero) de los sólidos: pues sólo ella está delimitada por una única superficie, mientras que los poliedros lo están por varias; en efecto, lo que es el círculo entre las (figuras) planas, lo es la esfera entre los sólidos (...). Es necesario que el cielo tenga forma esférica: pues esta figura es la más adecuada a la entidad (celeste) y la primera por naturaleza".⁴² Más tarde Cicerón, con inspiración netamente platónica dice: "¿Qué cosa puede ser más bella que la figura que abarca y encierra en sí misma todas las demás figu-

⁴⁰ Platón 1995, 32 b.

⁴¹ Platón 1995, 33 b.

⁴² Aristóteles 1996, 286 b.

ras, la figura que carece de toda rugosidad y de todo elemento molesto en su superficie ¿Hay dos formas que superan a todas las demás: entre los cuerpos sólidos la esfera... y entre las figuras planas el círculo o circunferencia... solamente estas dos formas poseen la propiedad de una absoluta uniformidad en todas sus partes, y de que todos y cada uno de los puntos de su circunferencia equidistan del centro.”⁴³

Regresando a Platón, éste señala que el mundo no necesita nada del exterior pues se basta a sí mismo, por eso el Demiurgo no le proporcionó sentidos ni órganos como los que se encuentran en la naturaleza de los animales y el hombre. Pero sí lo ha dotado del movimiento circular que está relacionado “al intelecto y a la inteligencia”. “Cuando el Demiurgo construye el mundo coloca el Alma Universal en el centro y hace que se extienda a través de la masa de todos los sentidos hasta envolverle por completo: Creó así un mundo esférico, que gira en círculo, único, solo, aislado, que por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita de ningún otro, que se conoce y ama suficientemente a sí mismo. Por todo esto, lo engendró como un dios feliz”.⁴⁴

La importancia de la forma circular permea toda la realidad, incluyendo el cuerpo humano. Una vez que el Gran Artífice hubo engendrado a todos los dioses, éstos al componer el cuerpo del hombre comenzaron por la cabeza, cuya figura es la más similar a la del Cuerpo del Mundo que es esférica, que es la parte más divina y a cuyo servicio debe estar el resto del cuerpo: “Los dioses imitando la figura del universo que era esférica encerraron las dos revoluciones divinas en un cuerpo esférico, que es lo que ahora denominamos “cabeza”, y que es la más divina y señor de todo lo que hay entre

⁴³ Citado por Gómez de Liaño 2000, p. 129.

⁴⁴ Platón 1995, 34 a b.

nosotros".⁴⁵ En la pintura medieval, como después se vera la cabeza es el órgano ordenador de las proporciones del cuerpo humano. El módulo de medida fue el largo de la cara, unidad adoptada tanto por la pintura bizantina como por la románica.

La esfera y la circunferencia se convierten así, en símbolos de belleza, igualdad y autonomía, de perfección cerrada, soledad y unicidad; son estas formas, propias de los objetos que pertenecen a todas partes y a ninguna en particular, son absolutos. Además, la esfera marca los modelos fundamentales de movimiento: el rectilíneo y el circular. La línea que va en dirección del centro al exterior y a la inversa es la recta, en cambio, el movimiento que se desliza por la superficie de la esfera es el circular. El movimiento circular es constante, ininterrumpido, eterno, sin comienzo ni fin; cualquier punto de recorrido puede ser el de partida y el de llegada. Por el contrario, el rectilíneo comienza y acaba. Es la eternidad del movimiento circular frente a la contingencia del movimiento rectilíneo.

Lo esférico representa también la unidad del mundo: la unidad representa el principio de autonomía, autosuficiencia, totalidad y armonía interna de identidad. Esta unidad se plasma físicamente en las primeras imitaciones de la unidad del principio: en las esferas celestes, como lo señala Platón. Pero también esta idea de la unidad de la esfera ha sido empleada en diversas culturas como símbolo de la unidad del cosmos, y como medio de construcción de los templos que simbolizan tanto al mundo como al creador. En momentos posteriores el neoplatonismo hace de lo Uno el principio originario de todo cuanto hay. Lo Uno se identifica con dios. El cristianismo medieval hizo suyo el paradigma del círculo y la esfera heredado de Grecia agregándole la idea de un dios infinito y crea-

⁴⁵ Platón 1995, 44 d.

dor. Es significativo cómo san Ireneo, en el siglo II a. C., se muestre entusiasmado con la religiosidad de Platón pues confiesa un dios que es siempre el mismo, justo y bueno con poder sobre todas las cosas. Y agrega, refiriéndose al dios platónico: “dios, siguiendo una antigua tradición, es el comienzo, el fin y el medio de todo cuanto existe. Obra en línea recta, aunque por naturaleza es circunferencia”.⁴⁶

Moessel, refiriéndose a la práctica universal de la utilización de la figura circular dice: “La composición de los planos (arquitectónicos) desde el comienzo de la arquitectura egipcia hasta el fin de la Edad Media, no es aritmética, en la gran mayoría de los casos, sino geométrica. Deriva de las segmentaciones angulares del círculo (...) de las diferentes particiones del círculo derivan sistemas de rectángulos, triángulos, polígonos convexos y estrellados, que representan redes que tienen la forma y el significado de los sistemas de coordenadas. Estas conformaciones geométricas son los fundamentos de las composiciones artísticas en arquitectura, pintura, escultura en bajorrelieves. Esta geometría que se mueve en el plano (contorno horizontal y hazada) se puede considerar como la proyección de una geometría en el espacio. Las particularidades específicas del círculo y las razones numéricas que las caracterizan aparecen en las proyecciones planas de los cuerpos regulares inscritos en la esfera, tetraedro, octaedro, cubo, dodecaedro e icosaedro. Estos cuerpos platónicos desempeñan un papel sumamente importante en toda la teoría y la práctica de la Antigüedad y de la Edad Media a la vez que como punto de partida de las especulaciones cosmológicas. La partición decádica del círculo y sus derivados parecen ser los sistemas más empleados por los antiguos maestros.”⁴⁷

⁴⁶ Citado por Champeaux 1989, p.42.

⁴⁷ Citado por Ghyka 1968, p. 110.

En esta concepción genética de las figuras planas y estereométricas a partir de la esfera y la circunferencia, Platón es un buen testimonio de ello, como veremos en el siguiente apartado.

2.2 EL MUNDO COMO NÚMERO Y FORMA

Siguiendo con la construcción del mundo, Platón dice que el Demiurgo lo ordenó según “formas y números”: “Cuando el dios se puso a ordenar el universo, en un primer momento, fuego, aire, agua y tierra, poseían ya ciertas trazas propias pero yacían completamente dispersos, como es natural que esté todo cuando un dios esté ausente de algo. De modo que, en ese momento, dio forma por primera vez a esta naturaleza con las formas y los números. Entonces, el dios las constituyó del modo más bello y mejor a partir de cosas que no tenían este carácter”.⁴⁸ Siguiendo las huellas dejadas por Empédocles que sostuvo la existencia de los cuatro elementos como principio de todas las cosas, y en el sentido de que no pueden reducirse a algo anterior a ellos, Platón señala que el Demiurgo, para hacer el cuerpo del mundo, usó la cantidad total de los cuatro elementos primarios, que antes de la formación del mundo se “comportaban sin razón ni medida” y los puso en relación con cuatro sólidos regulares: el tetraedro con el fuego, el icosaedro con el agua, el octaedro con el aire y el cubo con la tierra. Enseguida, el Demiurgo descompuso estos sólidos regulares en superficies que, a su vez, también descomponen en triángulos.

Los tres primeros sólidos se componen del mismo tipo de superficie triangular: triángulos equiláteros, en tanto la superficie del cubo son cuadrados los que la componen. Pero las dos clases de superficies, la triangular equilátera y la cuadrada, se obtienen a partir de dos

⁴⁸ Platón 1995, 53 b.

tipos de triángulos: el equilátero y el escaleno. El primero se compone de seis triángulos escalenos y el cuadrado de cuatro triángulos isósceles. Con esta partición de los sólidos regulares, la multiplicidad de las cosas de la naturaleza no queda sólo en los cuatro elementos que postulaba Empédocles. Se parte, en todo caso, de la idea pitagórica de una estructuración de los objetos formados por distintas formas geométricas. En su hacer el mundo Platón dice que el Demiurgo asigna a los elementos estas figuras geométricas porque son los cuatro “cuerpos visibles más bellos” por su regularidad y además, porque el hecho de que se generen unos a partir de otros da cuenta de los cambios que suceden en las cosas. Fuego, aire y agua pueden generarse unos a partir de otros, es por eso que comparten el mismo elemento geométrico: el triángulo escaleno; por su parte, la tierra es generada a partir de un elemento geométrico diferente, el triángulo isósceles que compone sus cuadrados.

La movilidad de estos cuerpos está dada por su forma: el Demiurgo ha asignado la forma cúbica a la tierra pues es “la más remisa a moverse y la más maleable entre los cuerpos; y es completa necesidad que lo que posee tales características tenga por nacimiento las caras firmes”.⁴⁹ De menor a mayor movilidad, le sigue el agua que tiene veinte caras, el aire, ocho caras y el fuego cuatro caras, que es la figura que por tener el “menor número de superficies debe ser por naturaleza más móvil, por ser la más incisiva y más aguda en todo sentido”.⁵⁰ En cuanto a sus tamaños, que son diversos, todas las figuras mencionadas son tan pequeñas que no pueden verse a simple vista hasta que se da una acumulación suficiente de partículas y forman un cuerpo.

Platón menciona un quinto sólido regular, el dodecaedro cuyas superficies son pentagonales. Y es la figura que el dios utilizó para el

⁴⁹ Platón 1995, 55 e.

⁵⁰ Platón 1995, 56 b.

universo cuando lo pinto figura que comprende a todas las demás y viene a representar la esfera que envuelve el mundo. En el *Fedón* se dice que “la tierra vista desde arriba se parece a una pelota de doce franjas de cuero, variopinta, decorada por colores, de los que los colores que hay aquí, esos que usan los pintores, son como muestras”.⁵¹ idea esta que concuerda en cierta manera con la idea del dodecaedro. La existencia de estos cinco cuerpos regulares y su posibilidad de transformarse uno en otro en virtud de su construcción basada en los mismos triángulos, son las únicas formas corpóreas derivables de la geometría del triángulo que se pueden inscribir en una esfera y que, por consiguiente, pueden servir de estructura interna del arquetipo perfecto del universo, esto es, la esfera tal como lo comenta Moessel en el pasaje anteriormente citado.

2.3 EL ALMA DEL MUNDO

El *nous* que el Demiurgo representa, no puede existir sino en un alma; por eso “una vez que situo un entendimiento en un alma...”⁵² esta aparece dando vida y moviendo racionalmente el universo que es un todo único y esférico. Platón, en palabras de Timeo, nos describe el alma del mundo y narra cómo el Demiurgo coloca en medio del cuerpo del mismo un alma que extendió por todas partes hasta envolverlo. Es el Alma, nos señala Platón, principio de vida y es anterior al cuerpo: “El dios hizo el Alma anterior y más venerable que el cuerpo, tanto por nacimiento como por excelencia. Y la constituyó en su señora y gobernante”.⁵³

En su constitución, el alma está compuesta por tres elementos: de la sustancia que siempre es y nunca cambia: es decir lo Mismo; por otro lado, la sustancia divisible, plural y corporal: lo Otro, y una ter-

⁵¹ Platón 1997 c, 110 b.

⁵² Platón 1995, 30 b.

⁵³ Platón 1995, 34 c.

cera que es una mezcla de las dos sustancias anteriores. Luego, como haría cualquier artesano que utiliza su crátera para mezclar, con estos tres ingredientes el Demiurgo hace una combinación y “al compuesto se lo trata como una especie de pasta que hay que amasar, cortar en tiras y curvar en círculos”.⁵⁴ Estos ingredientes que integran finalmente la mezcla de lo que va a ser el alma del mundo, es una realidad intermedia conformada por dos elementos, uno que pertenece al mundo inteligible, eterno, ajeno al cambio y, otro, propio del mundo sensible, de lo generado, siempre cambiante, con lo que el alma entonces será, a la vez, inteligible y generada.

A partir de esta mezcla, el Demiurgo procedió a dividirla en partes siguiendo determinadas proporciones con el fin de que participara de la armonía: “Dividió ese todo en tantas partes como convenía, estando hecha cada una de ellas de la mezcla de lo Mismo y de lo Otro y de esta tercera sustancia dicha comenzó la división de la manera siguiente”.⁵⁵ El gran Artífice comienza entonces la división de la mezcla o compuesto en siete partes de manera proporcionada empezando en el 1 y siguiendo con una serie de números cuadrados y cúbicos, formando entre sí dos progresiones geométricas: la de razón 2 (cuadrada) 1, 2, 4, 8 y la de razón 3 (cúbica) 1, 3, 9, 27. Con estas progresiones, el Demiurgo hace una sola: 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27. “Después de esto, —nos dice Platón—, el dios llenó los intervalos dobles y triples, separando más porciones de la mezcla y poniéndolas en medio de éstos, de modo que en cada intervalo hubiera dos términos medios: el primero que excedía a uno de los extremos y era excedido por el otro por la misma fracción de cada uno de ellos; el segundo, que excedía a uno de los extremos y era excedido por el otro por la misma cantidad”.⁵⁶ Entre cada término de la progresión de los cuadrados y de los cúbicos, el

⁵⁴ Guthrie 1992, p. 309.

⁵⁵ Platón 1995, 35 c.

⁵⁶ Platón 1995, 36 a.

Demiurgo inserta otros intervalos: medios armónicos y aritméticos, cuyo resultado en la primera progresión geométrica es: $1 \frac{4}{3} \frac{3}{2} 2$ $\frac{8}{3} 3 4 \frac{16}{3} 6 8$ y en la segunda: $1 \frac{3}{2} 2 3 \frac{9}{2} 6 9 \frac{27}{2} 18 27$.

En estas nociones, Platón recurre no ya a nociones de la aritmética sino de la música, de donde deriva el nombre de intervalos armónicos. Como bien señala Guthrie: "Los cuadrados y los cubos sugieren las tres dimensiones del cuerpo, que el alma, en su aspecto cognitivo, debe reconocer, pero los números poseen también una significación musical. El medio armónico recibía este nombre porque expresa las proporciones numéricas entre lo que eran para los griegos los intervalos musicales principales".⁵⁷ Teniendo en cuenta la influencia pitagórica en el pensamiento de Platón y particularmente en el *Timeo*, podemos señalar que estos intervalos hacen alusión a la doctrina de la armonía de las esferas celestes, teoría pitagórica que menciona que los astros, al girar, producen un sonido armónico que estaría en consonancia musical con la estructura matemática del cosmos.

Una vez que el Demiurgo ha constituido el alma del mundo, procede a la construcción de la esfera celeste. Para ello tomó parte de la mezcla de lo Mismo y de lo Otro, dividida según las relaciones matemáticas y armónicas, y formó dos tiras, cruzando la una con la otra en la forma de la letra X, quedando una en el interior y otra en el exterior disponiéndolas oblicuamente, con lo cual obtuvo dos círculos concéntricos. Colocó el círculo de lo Mismo en el exterior y, el círculo de lo Otro en el interior. Luego dividió a este último en otros siete círculos que corresponden a las órbitas de los planetas, cuyas distancias corresponden a los términos de la progresión del alma del mundo, es decir:

Luna 1 , Mercurio 2, Venus 3, Sol 4, Júpiter 9, Marte 8,
Saturno 27

⁵⁷ Guthrie 1992, p. 309.

Las rotaciones de lo Mismo y lo Otro no son paralelas, ni tienen el mismo sentido. El movimiento del círculo de lo Mismo va de izquierda a derecha; el movimiento del círculo de lo Otro, el de los planetas, sigue la dirección opuesta, de derecha a izquierda. Este sistema astronómico de Platón parte de la inmovilidad de la tierra en el centro del mundo, la revolución diurna del cielo entero alrededor de un eje central y los movimientos específicos del sol, la luna y los planetas. Los círculos del alma del mundo giran sobre ellos mismos sin desplazarse, mientras que cada uno de los cuerpos celestes realiza sobre su eje una rotación parecida. En donde el movimiento del mundo es la manifestación de su propia razón. Los cuerpos celestes, al girar sobre ellos mismos, son movidos cada día con el cuerpo entero del mundo por la rotación del círculo exterior del alma.

Pero el Demiurgo no otorga al mundo la eternidad que pertenece al modelo conforme al cual lo había engendrado pero, con los movimientos de los astros “Se le ocurrió entonces, crear una imagen móvil de la eternidad”.⁵⁸ Esta imagen que menciona Platón, es el tiempo que “fue generado junto con el universo. Al medir el tiempo por el movimiento de los astros, éstos sirven al hombre para poder participar del número y aspirar a construir en su interior el cosmos que había sido engendrado como un dios feliz, ya que después de colocar en el centro a la tierra y para que el orden del cielo fuera completa, el Demiurgo prendió esa luz que llamamos sol. Lo prendió a fin de que brillara al máximo por todo el cielo y de que participaran del número todos los vivientes a los que conviniera esto, aprendiéndolo de la revolución de lo Mismo y semejante”.⁵⁹ Platón, señala Guthrie “nos recuerda que la cosmología en su totalidad se está considerando en su relación con el hombre, quien, mediante su disposición

⁵⁸ Platón 1995, 37 d.

⁵⁹ Platón 1995, 39 b.

providencial, puede no sólo distinguir el día y la noche y observar las estaciones, sino aprender el arte de contar. Mediante las matemáticas él puede alcanzar una comprensión de la armonía cósmica y en esto reside el secreto de la filosofía, por la que el alma humana misma armoniza con la música divina y lleva a cabo su fin principal, “la mayor asimilación posible a dios”. El punto de partida es la observación de los movimientos celestes”.⁶⁰ Y para reafirmarlo Guthrie cita a Platón:

“La visión del día y la noche, de los meses y los años cíclicos, del equinoccio y el solsticio, llevó a la invención del número y nos procuró la idea del tiempo y la curiosidad sobre la naturaleza universal, de la que hemos derivado la filosofía, el don más grande de los dioses que les ha llegado, o les llegará, a los hombres mortales. ...dios inventó la visión y nos la dio, a fin de que, observando los giros de la inteligencia en el cielo, pudiéramos usarlos en beneficio de los giros de nuestro propio pensamiento, que son afines a ellos, aunque perturbados, mientras que ellos están exentos de perturbación y a fin de que, aprendiéndolos a fondo y siendo capaces de calcularlos según su propia naturaleza, pudiéramos copiar los movimientos infalibles del dios (el cosmos) y proporcionar una base firme a los movimientos errantes que hay en nosotros mismos”.⁶¹

Hasta aquí, esta exposición incompleta de la obra del Demiurgo, convendría hacer finalmente, una consideración acerca del sentido filosófico de la *techné*. La significación filosófica de la acción del Demiurgo, en el que el *nous* es su característica esencial, resulta de gran importancia también para una valoración de la *techné*, que Platón llama producto de la inteligencia. Hay que recordar que, aunque el término *techné* no tiene un significado unívoco, en Platón hay una

⁶⁰ Guthrie 1992, p. 315.

⁶¹ Platón 1995, 47 a c.

clara intención de considerarlo como un saber especializado, ejercido de manera metódica sobre la base de principios teóricos, es decir con conocimiento de causa, aunque con fines prácticos, y lo relevante de la actividad artesanal es que sus productos no son obra del azar sino que, tiene un propósito bien definido, dirigido siempre a la obtención de un fin, semejante al realizado por el Demiurgo en el universo. Se trata, señala G. Carone "...de una de las metáforas más adecuadas de las que disponemos, por comparación con cómo opera la artesanía humana, para representarnos la orientación teleológica del universo" alude, afirma más adelante Carone a la "...planificación racional del universo hasta en sus más mínimos detalles y al diseño teleológico que penetra al máximo posible todo lo corpóreo; conceptos de planificación racional, propósito o diseño que ya en el mito del *Timeo* encontramos relacionados con la actividad demiúrgica del dios".⁶² Es a través del componente de realización que conlleva toda *techne*, todo arte, entendiendo a esta actividad artesanal, como una actividad fundamentalmente racional, deliberada y teleológica que adquiere su significación filosófica.

⁶² Carone 1991, p. 54-55.

II. EL DIOS ÁRTIFICE EN EL PENSAMIENTO DE LA EDAD MEDIA

1. LOS ANTECEDENTES: EL DIOS BÍBLICO

Expuestas hasta aquí estas ideas inacabadas del Demiurgo platónico, se presenta ahora la cuestión de la distinción entre este dios griego y el dios bíblico: ¿cuál es la diferencia entre ellos? ¿Qué función cumple este dios venerado durante la Edad Media? Si quisiéramos trazar una distinción entre ambas concepciones de este ser supremo, el mismo filósofo griego nos da la clave: dios “condujo el mundo que se movía sin armonía y desordenadamente, del desorden al orden, pensando que éste sería en todo mejor que aquél”⁶³, agregando que: “antes de la génesis del mundo había ya tres cosas diferentes: el ser, el espacio y el devenir”.⁶⁴ Estas palabras de Platón ponen en claro que el Demiurgo no tiene nada que ver con la idea un dios omnipotente y creador que extrae al mundo de la nada, más bien lo identifica con un principio que armoniza el conjunto caótico con el cual ha existido eterna y paralelamente. En efecto, el concepto de creación no significa lo mismo en el mito, en la filosofía y en la religión. Podemos señalar, en términos generales, que el mito no conoce una creación de la nada, de hecho siempre hay algo previamente disponible; la creación surge a partir de algo: el mar, un huevo inicial, de la unión amorosa de los dioses primigenios o bien, presupone un caos de cuyos elementos se da forma a la obra de creación.

⁶³ Platón 1995, 30 a.

⁶⁴ Platón 1995, 52 d.

El caso de la filosofía griega es similar: no se piensa en una creación a partir de la nada. Para la filosofía presocrática primero, y para Platón, Aristóteles, hasta Plotino, después este presupuesto era imposible de pensar. Como ya se ha señalado, el Demiurgo platónico no crea de la nada, la materia está siempre ahí, como algo increado que él somete al mundo del orden y de las ideas. Para Aristóteles, el mundo también es algo increado, no tiene comienzo ni fin; la forma en que concibe a dios, no responde en modo alguno a la naturaleza de un dios que hace surgir las cosas de la nada. En Plotino tampoco encontramos la idea de la creación de la nada. Para él, el ser de las cosas fluye en un proceso eterno y sin comienzo del fundamento originario del ser de lo Uno. Por emanación, lo Uno deja fluir de sí un ser inferior, pero no como una creación de la nada. En todo caso y regresando a Platón, como señala Hans Blumenberg: “En el Demiurgo se verá la prefiguración del dios creador. Pero el Demiurgo no es creador. Es —por la estructura de su acción, no por su rango metafísico— igual de artesano que el carpintero del Libro X de la República. El Demiurgo del *Timeo* desempeña una función cosmológica, no una función de fundamentación ontológica: debe explicar por qué, al lado del cosmos ideal, también se da su *pendant* fenoménico, salvando así un escollo de la filosofía platónica, con el que Aristóteles chocó repetidamente. La función del Demiurgo es *de servicio*, subordinada al ser absoluto de las ideas; el acento metafísico recae no sobre este “creador”, sino sobre el modelo de su obra. Se limita a dar una apariencia palpable a lo que propiamente ya es, traduciéndolo al lenguaje sensorial”.⁶⁵

Esta visión del mundo griego que tiene como características la eternidad, que es un todo ordenado y completo en sí mismo, fue

⁶⁵ Blumenberg 1999, p. 87.

el punto de diferencia central con la concepción bíblica del mundo, y también fuente de grandes dificultades para los teólogos medievales, seguidores de Platón y Aristóteles, cuando trataron de incorporar a ese mundo teórico conceptual la idea de un mundo surgido de la nada. El polo opuesto que constituyó, precisamente, el eje de la confrontación de los pensadores del medievo con el dios de la filosofía griega.

Esta concepción de una creación de la nada se fundamenta principalmente en la *Biblia*. En donde dios es presentado como causa absoluta del mundo: al que no ha creado a partir de algún algo como materia previamente disponible, por muy informe y caótica que se le conciba. Para ese dios no hay materia originaria alguna. Para la concepción bíblica que posteriormente adoptaron los teólogos medievales, dios hace posible lo que ningún otro ser puede: crear de la pura nada. Su plena autarquía, su estar referido a sí mismo le permite, a partir de la nada, hacer surgir el ser de las cosas; su creación, por la palabra, hace existir el maravilloso espectáculo del universo con sus estrellas, planetas, montañas, plantas, animales y el hombre mismo. En este sentido, dios es causa única y absoluta de todo lo existente. Siglos más tarde, los teólogos medievales injertaron a su mundo esta idea de la antigua tradición heredada de los pensadores griegos, caracterizada precisamente por ser el lado opuesto de lo que se pensaba en la Edad Media. De modo que ideas filosóficas griegas como la idea del Bien, causa eficiente, causa final, etc. son revertidas y se hacen grandes esfuerzos por probar que dios es causa del mundo en sus variados modos.

Junto a esta idea que marca una diferencia fundamental entre la concepción del dios platónico y el dios bíblico adoptado por los teólogos medievales, encontramos otras ideas griegas análogas con-

tenidas en la Biblia y que también fueron integradas a la concepción del mundo de la Edad Media. Ya hemos expuesto cómo en el diálogo el *Timeo* dios aparece como Demiurgo, es decir, como artesano, como artista, arquitecto y constructor del cosmos. E. R. Curtius⁶⁶ señala que con semejante significado dios aparece en la Biblia en diferentes pasajes. Empezando por el *Génesis II ,1*, donde dios se presenta como técnico artífice y artista. La idea de que dios hizo de barro el cuerpo del hombre sugiere la comparación de dios como un alfarero como ya se insinúa en el *Isaías*: “acaso como de barro ha de estimarse el alfarero, de suerte que diga la obra a su hacedor: “¿no me ha hecho!” “y la vasija a su alfarero: no sabe”.⁶⁷ También en el *Libro de la Sabiduría* se encuentra una idea similar: “Soy también mortal, igual que todos y descendiente del primer hombre plasmado de tierra y en el seno materno fui moldeado en carne...”⁶⁸ Es por eso que cuando Yahveh formó el Paraíso plantó un vergel en ese lugar para bienestar del hombre y su mujer.

En estas ideas bíblicas el lenguaje de la creación no es el lenguaje de la naturaleza sino el lenguaje del oficio, de la artesanía, el lenguaje del obrero, del artesano. Dios moldea, forma, planta, forja el mundo y sus criaturas son obras como las que hace el obrero o el alfarero al convertir, con su torno, una masa informe en una proporcionada ánfora de barro.

El hecho de que dios haya creado al mundo “de la nada” significa que ni siquiera el hombre es del cuerpo de dios sino que fue formado y moldeado por el alfarero divino con un pedazo de tierra, recibiendo el nombre de Adamah (“terrón”) como un recordatorio de su origen.

Junto a esta idea de una creación manual de que el mundo y todo lo que hay en él son obra de los dedos de dios aparece, además, la

⁶⁶ Curtius 1955, p. 757.

⁶⁷ *Biblia* 1961 *Isaías* XXIX, 16.

⁶⁸ *Biblia* 1961 *Libro de la Sabiduría* XI, 21.

idea de que Yahvéh ni siquiera manipula la materia prima sino que es su palabra, su logos, lo que da ser: “Y dijo dios: “haya luz...”⁶⁹; Dijo asimismo: Haya un firmamento...”⁷⁰ Así, la creación depende de la palabra, del verbo, del logos. Él es distinto de su creación, pero como obra suya ésta es hermosa y buena para él. Como artífice y artista de la palabra (¿poeta?), el propósito de este ser supremo es conceptual, diseñar un plan y llevarlo a cabo.

Otra idea contenida en la *Biblia* y que tiene interés particular para el presente escrito, como veremos más adelante, es la que insinúa una estética de la medida y la proporción, idea que recuerda a los viejos filósofos griegos. Así, se lee en el *Libro de la Sabiduría*: “Más tú todas las cosas dispusiste con *medida*, con *número* y con *peso*”,⁷¹ idea que concuerda con la tradición pitagórica platónica en la que se presenta a dios como el gran arquitecto y diseñador que con normas matemáticas y geométricas construye el mundo; y en donde la belleza de la creación consiste en una disposición armónica de los elementos que la componen.

Esta idea inmersa en un libro de carácter canónico testimonia una evidente influencia del pensamiento de los antiguos filósofos griegos y, además por la importancia y autoridad de que gozaba la *Biblia*, hizo que fuese divulgada por los teólogos con un resultado fundamental en el desarrollo del pensamiento medieval. La idea del versículo es de tal importancia que en san Agustín y en los maestros de la escolástica del siglo XIII produce una estética que determina todo el pensamiento de esa época. Las diversas ideas que se expresan en los varios libros de las Sagradas Escrituras ponderan la belleza de la creación, considerándola una prueba de la existencia y de la obra del Supremo Artífice.

⁶⁹ *Biblia* 1961 *Génesis* I, 3.

⁷⁰ *Biblia* 1961 *Génesis* I, 6.

⁷¹ *Biblia* 1961 *Libro de la Sabiduría* II, 20.

Estas sucintas ideas de la distinción entre el Demiurgo platónico y el dios bíblico posibilitan entender que el viejo filósofo griego no habla nunca de creación en el sentido bíblico- cristiano, de extraer el mundo de la nada. Su dios se identifica con la naturaleza, es un principio regulador, ordenador, que armoniza un conjunto caótico previamente existente. Ese dios ordena el mundo sirviéndose de “formas y números”. En contraste con ello el dios bíblico, es creador a partir de la nada, es trascendente, personal. Concluyéndose que un abismo separa estas dos concepciones.

2. LA CRISTIANIZACIÓN DEL DEMIURGO PLATÓNICO

La cultura griega que los padres de la iglesia adoptaron también les permitió asimilar conceptos e ideas estéticas de los viejos pensadores griegos aunque más que con un carácter estrictamente artístico, lo hicieron con criterios básicamente morales y religiosos. Carentes de ideas estéticas propias, los pensadores cristianos, sin estar enteramente de acuerdo con los modos de pensar de los antiguos griegos, pero sirviéndose de ideas que adaptaban a la nueva concepción cristiana del mundo, elaboraron una estética espiritualista y fundamentalmente teocéntrica que, por lo demás, sirvió de base para el desarrollo de reflexiones estéticas de los años posteriores de la Edad Media.

Las ideas de origen bíblico llegaron a fundirse con las ideas de la tradición de los antiguos filósofos griegos produciendo variadas combinaciones. Así, junto al *Deus Artifex*, los antiguos pensadores conocían ya la idea de *Natura Artifex*. El artificium de ambos es el mismo: creación del mundo y del hombre, orfebrería, arquitectura, tejeduría, y algunas veces pintura. Idea que llegó a tener enorme influencia en la

Edad Media a través de Cicerón en su uso del sentido de *architectus*, como también lo hacen Apuleyo e Ireneo y más tarde Calcidio al emplear, con el mismo sentido, *genitor*, *fabricator*. Pero veamos más detenidamente cómo esta idea del dios Artífice fue adoptada por algunos pensadores de la Edad Media.

2.1 SAN BASILIO

San Basilio (329-379), padre de la Iglesia griega, señala ya la idea de dios como artífice, como artista creador de toda la belleza que encierra su creación. En sus escritos se deja sentir la influencia de los antiguos pensadores griegos y las ideas del Antiguo Testamento.

Tratando de mediar las diferencias de los conceptos de belleza presentes en Cicerón y Plotino, san Basilio mencionaba que la belleza consiste en una relación conveniente de las partes de los objetos compuestos, pero, siguiendo a Plotino, considera que la belleza es propiedad de las cosas simples. En una escultura, por ejemplo, las partes, por sí mismas, separadas del resto de la totalidad del cuerpo, pierden todo valor estético; la nariz aparte del rostro, los labios separados, o una pierna o cualquier parte de la figura si se le separa, pierde su belleza, sólo lo será en la medida que las partes se integren en un todo y armonicen entre sí. Pero las cosas no son bellas sólo por esta relación o proporción, también son bellas por sus aspectos simples, como la plata, el oro o alguna piedra preciosa es hermosa por su brillo o por su color; el sol o una lejana estrella son bellas también por su centelleo. De igual manera que la composición y la armonía deciden la belleza de un cuerpo, asimismo la luz y el color lo hacen sobre los objetos. Visto así, la belleza residirá en el hecho de que son gratos a la

vista, al oído, es decir, a una apreciación sensible. Pero san Basilio no solamente se quedaba en este nivel sensorial de la belleza, también se orientaba a un sentido de belleza más espiritual, a una belleza interior.

Para san Basilio, si el mundo tiene una belleza no lo es tanto porque guste a los sentidos sino por la finalidad para la cual fue creado; el mundo es bello por su finalidad, un árbol, el cuerpo de una mujer, la belleza de un animal o cualquier cosa en particular es hermosa por cumplir un sentido teleológico: lo es en la medida de la perfección con que realiza las tareas que le han sido asignadas. Así, Basilio afirma: “Y vio dios que su obra era hermosa: No porque a los ojos de dios sus obras ofrezcan algún deleite ni porque la apreciación de la belleza sea en Él semejante a la nuestra, sino porque la belleza consiste en estar perfectamente orientado a la razón del arte y a la vez tender a la utilidad del fin” (...) ⁷²

Así, el concepto de belleza de san Basilio puede entenderse de dos maneras: como una belleza sensible, cuyo contenido no resulta indiferente a la estética y puede ser gozado a la vista, al oído, etc., y como una belleza teleológica, que cumple un fin determinado desde el momento en que fue creada. Las cualidades de belleza como orden, proporción, disposición armónica de las partes, los colores y demás efectos que pueden afectar a la razón y sentidos del hombre tienen un carácter secundario, marginal ante la cualidad fundamental que sería la finalidad. Y, en tanto que nada fue hecho sin motivo o por casualidad, todo contiene una inefable sabiduría y dada su finalidad, el mundo es hermoso y en esto se parece a una obra de arte.

Recordando las ideas del *Génesis* y de los antiguos griegos, san Basilio habla de dios como el gran artista que ha concebido toda la creación como una gran obra de arte que incita al hombre a admirar-

⁷² *Homilia in hexaem.* Citado por Tatarkiewicks 1987 b, p. 26.

la, a contemplarla: “Caminamos por el mundo como si visitáramos un taller en el que el escultor divino exhibe sus maravillosas obras. El Señor, artista y creador de estas maravillas, nos incita a su contemplación” (. . .)⁷³

Esta idea de considerar a dios como un artista marca, de hecho, la adopción, por parte de los padres de la iglesia, de un punto fundamentalmente estético y resulta frecuente entre estos primeros pensadores fundadores del cristianismo. Por ejemplo también Anastasio en su *Oratio contra Gentes* proclama la creación del mundo como un texto poético escrito por dios y en donde el sentido armónico de sus partes componentes es característica fundamental: “La creación, como las letras de un texto, por su orden y armonía señala y proclama a su Señor Creador”.⁷⁴

El mundo es hermoso, pero no tanto en y por sí mismo, sino por ser obra del Máximo artista, caracterizándose por la finalidad, armonía y orden. Dios, como causa de todo lo bello, fue la idea que predominó en los padres de la iglesia. La antigua tesis de la belleza del mundo, la *pankalia*, adquiere, además de un sentido teleológico, uno teológico, y si en los antiguos griegos se advierte la diferencia entre arte y naturaleza señalando que una obra de arte es como la naturaleza porque la imita, en los padres de la iglesia la naturaleza es como una obra de arte que revela la capacidad creadora del artista, de su creador: en una obra de arte no sólo se ve la obra misma, sino también al artista.

2.2 SAN AGUSTÍN

En su libro *La Catedral Gótica*, Otto von Simson señala que san Agustín basándose en un pasaje bíblico del *Libro de la Sabiduría* que dice: “Todo lo hiciste Señor según número, medida y peso”, y en un versículo de

⁷³ *Homilia in hebraeam* citado por Tatarikiewicks 1987 b, p. 20.

⁷⁴ *Oratio contra Gentes* citado por Tatarikiewicks 1987 b, p. 27.

Isaias en el que el profeta habla de dios “vigilando según número el ejercito de las estrellas”, aplica el pensamiento pitagórico y neoplatónico del número a la concepción del universo cristiano, fundamentando así la cosmología que permaneciera vigente durante aproximadamente mil años, hasta el triunfo del aristotelismo.

“San Agustín –señala Simson– comparte con Platón, tanto su desconfianza hacia el mundo de las imágenes como su creencia en la validez absoluta de las relaciones matemáticas. Y estas opiniones constituyen la base de la filosofía del arte de san Agustín. Sus postulados acerca de la función de las artes en la comunidad cristiana, y hasta podríamos decir que el estilo de los mismos, dejaron en el arte cristiano una huella que se dejó sentir durante un milenio”.⁷⁵

Esta influencia que menciona Simson la podemos detectar en ciertos aspectos de su pensamiento. Por una lado, se da en lo que san Agustín llamó, en su libro *De música*, “la buena modulación”.⁷⁶ Considera que los principios de la buena modulación musical son principios matemáticos que así como en la música, se aplican también a las demás artes. De hecho, basó su pensamiento estético en el número y, particularmente, en la belleza matemática de la música. La buena modulación consiste en un movimiento mesurado y producido libremente en atención a su propia y exclusiva belleza. El concepto fundamental en la que se basa esta modulación es la igualdad o simetría; igualdad de dimensiones, equidistancia o igualdad numérica (*aequalitas numerosa*). San Agustín señala que la razón de igualdad o simetría 1:1 es la más admirable, pues en ella la unión o consonancia entre las dos partes es más profunda, pero también lo son las razones 1:2, 2:3 y 3:4. Cabe señalar que para san Agustín, la relevancia de estos intervalos no se deriva de sus cualidades estéticas o

⁷⁵ Von Simson 1985, p. 44.

⁷⁶ San Agustín 2000 b, X. 25.

sonoras, sino porque son ecos audibles de la perfección metafísica que la mística pitagórica atribuye al número. Sin esta preeminencia del número el universo regresaría al caos.

Los principios que rigen esta buena modulación o belleza de la igualdad numérica sostiene, por un lado, que un movimiento sin orden ni medida debe ser sometido a un movimiento que pueda ser medido y determinado. Esta determinación hace suponer una normatividad previa que se aplica a las partes que son diferenciadas y unificadas entre sí a un mismo tiempo; en otras palabras: las partes del todo deben estar ligadas entre sí por determinadas proporciones. Pero, además un segundo principio establece que la proporción entre dos partes iguales es más simple, más clara, más fácil, más agradable y más bella que la proporción entre dos desiguales. Lo que estos principios señalan es que no es posible ninguna proporción formulable matemáticamente sin contar con una u otra forma de igualdad. Todas las proporciones se gobiernan y miden por su forma ideal: la proporción entre dos partes iguales o *aequalitas*.

Pero estos principios de orden metafísico, pues son aplicables a toda la realidad. La igualdad, el orden y la armonía expresados en ellos constituye la ley y el canón supremo de la regularidad de los acontecimientos que suceden en el mundo. Lo vemos en el curso regular de los astros, en la sucesión del día y de la noche, en el cuerpo humano cuya belleza radica en la adecuación y proporción que se da entre las mitades derecha e izquierda de su cuerpo, igualdad entre el brazo y la pierna, proporción entre la mano y el brazo inferior, del brazo al antebrazo se guarda relación de proporcionalidad o de igualdad como la hay en la relación entre el pie y la pierna y entre la pierna y el muslo. “Pero, ¿qué cosas son superiores, sino aquellas en las cuales reside una igualdad supre-

ma, inquebrantable, inmutable y eterna? Donde no hay ningún tiempo porque no hay nada de cambio, y donde se fabrican ordenan y modifican los tiempos que imitan la eternidad, mientras la revolución del cielo vuelve al mismo punto y lleva de nuevo los cuerpos celestiales al mismo punto y con los días, los meses, los años, los lustros, y los demás movimientos de los astros, obedece a las leyes de la igualdad y del orden. De esta manera las cosas terrenas sometidas a las celestiales asocian, por así decirlo, al poema del universo los movimientos de sus tiempos con una sucesión armoniosa”.⁷⁷ Pero también son los principios que rigen en las diferentes manifestaciones artísticas; por ejemplo en la danza del histrión, basada en los ritmos regulares de la música, el oído se deleita por la dulzura de una melodía armónica. El arte es expresión de la razón transcrita en clave de números, es armonía, unidad, igualdad como el mismo san Agustín dice. “Ya que en todas las artes agrada la conveniencia, que por sí sola salva y embellece todo, pero exige a su vez igualdad y unidad, bien en la semejanza de las partes iguales bien en la proporción de las desiguales...”⁷⁸

La belleza de las artes no se localiza entonces, en las partes separadas y aisladas unas de otras, sino en la relación mutua que hay entre ellas. La relación apropiada, conveniente, entre las partes, es la que produce el orden, dando igualdad y semejanza que se apoyan a su vez en la unidad, de suerte que toda armonía es unidad, igualdad y ordenación o como lo dice san Agustín: “Principio de armonía es la unidad, su consecuencia es la igualdad: forma suprema de la proporción y lazo de unión entre las partes proporcionadas entre sí, es el orden”.⁷⁹

En el caso de las figuras geométricas que constituyen los elementos fundamentales de la composición de la pintura del medievo, san

⁷⁷ San Agustín 2000 b, X.I. 29

⁷⁸ *De vera religione*. Cita tomada de Tatarkiewicks 1987 b, p. 62.

⁷⁹ San Agustín 2000 b, 17. 56.

Agustín dice que las más bellas son las que muestran la máxima igualdad. El cuadrado es más perfecto que el rombo pues posee mayor igualdad. El triángulo equilátero, con lados y ángulos iguales, tiene más belleza que un triángulo con lados y ángulos desiguales. El círculo es la figura de mayor y más perfecta belleza. Pues por cualquier punto de su circunferencia que se le considere siempre será igual. Todos sus diámetros son iguales. Es igualdad, es unidad. En las obras pictóricas de la Edad Media como se vera se evidencia un deseo de que estas figuras geométricas se constituyan en la base ordenadora de su composición.

Pero ¿hay alguna facultad por la cual el hombre comprende y crea el orden? Para san Agustín, es la razón por medio de la cual comprendemos y creamos el orden. En el hacer, la razón origina el orden que en el conocer se acumula, en *De Orden*⁸⁰ san Agustín señala que la razón es una actividad de la mente que une y separa determinadas adquisiciones aprendidas; ella se encarga de mostrar un orden en el que las partes de un todo están diferenciadas claramente y mutuamente adaptadas para originar una sola y única forma. Por eso, en una figura, cuando está compuesta de partes adecuadas entre sí decimos que parece “racional”. De igual modo, en los edificios es la estructura racional lo que nos cautiva cuando lo observamos; imaginamos nuestra sensibilidad herida al observar una fachada con una puerta a un lado y otra casi a la mitad; en cambio, si imaginamos tres ventanas, una justamente en el centro de la fachada y otras dos a distancias iguales es, sin duda, una disposición ordenada por la razón y por eso es bella. Algo que está estructurado por una mente humana o divina merced a una acción de la razón, es bella. De aquí que san Agustín afirme que lo bello, en sentido estricto, es la conso-

⁸⁰ *De orden*. Citado por Tatarkiewickz 1987 b, p. 63.

nancia racional, medida proporcional de diversas partes de un conjunto entre sí.⁸¹ Es lo que posteriormente Hugo de san Víctor en el siglo XIII decía de la “compositio” que supone la relación armónica de las partes que constituyen una cosa, y es la que otorga solidez a la forma, lo que le hace tener una congruencia interna y hace bellas a las cosas. En su incesante búsqueda de la contemplación de las cosas divinas, la razón se vuelve hacia la música y, a partir de ella, lo que se encuentra dentro del campo de la visión y con la mirada en las cosas de la tierra y las del cielo, toma conciencia de que la belleza es lo único que puede satisfacerla, en formas de belleza, en la proporción de esas formas, en el número de esa proporción.

Sin embargo, en esta estética musical de san Agustín, que siguió los pasos de la teoría numérica pitagórico-platónica, el fundamento último donde radica la armonía y belleza del mundo y del arte, es dios, que resulta ser el tipo perfecto de artista y el hombre su imitador. Dios ha establecido leyes eternas de un arte creador que traza las reglas para todas las cosas del mundo y todas las artes. Todas ellas, que se rigen por el orden y el número, no hacen más que dar testimonio de la obra del gran Artífice, como dice san Agustín: “En toda cosa u objeto donde halles medida, número y orden habrás de atribuir de inmediato estas características al Artista Divino”.⁸²

Otro aspecto que señala Otto von Simson del pensamiento de san Agustín, heredado de la filosofía platónica que repercutió significativamente en el arte de la Edad Media, es la cuestión del fundamento de la verdadera belleza que San Agustín hace residir en esa realidad metafísica que es dios. Simson afirma que, para san Agustín, “La verdadera belleza, se halla anclada en la realidad metafísica. Las armonías que podemos ver y oír son realmente indicios

⁸¹ San Agustín 2000 b, X. 25, X.28, XVII. 57.

⁸² *De libro arbitrio* 20, 54. Citado por De Bruyne 1963 b.

de esa armonía última de que disfrutarán los bienaventurados en el mundo venidero".⁸³

En efecto, san Agustín considera que tanto la belleza de las cosas de la naturaleza como la belleza de las obras de arte que el hombre elabora con sus manos y puede abarcar en su espíritu, derivan realmente de aquella única Belleza que está por encima del mundo y de las almas de los hombres. Es una belleza que no debemos admirar en las cosas mismas ni en las obras que hace el hombre, porque no reside en ellas: es una belleza que las trasciende, que está más allá de ellas y que es fundamento primigenio de la cual proviene la que debemos admirar.

Ya se ha señalado cómo Platón se refiere a la existencia de una realidad inteligible modélica superior, a cuya imitación todas las cosas se hicieron. Son las ideas, desde las cuales todo lo real sensorial adquiere ser y sentido, respondiendo a un diseño racional que refleja una belleza primordial. Retomando esta teoría del viejo filósofo griego, la interpretación que san Agustín hace de las ideas platónicas las criva por el neoplatonismo de Filón de Alejandría y de Plotino. Para Filón, las ideas son *Lógos Theou*, logos o razones de dios, immanentes al espíritu divino como productos propios de este: dios crea las ideas, ya que sabe que sin modelos bellos nada podría ser creado bellamente. En Plotino, las ideas son entidades contenidas en la Inteligencia. En torno a eso Panofski dice respecto de la adaptación que san Agustín hace de las ideas platónicas que: "san Agustín sólo tenía que sustituir el alma impersonal del mundo del neoplatonismo por el dios personal del cristianismo, para llegar a una concepción aceptable desde su punto de vista y que, de hecho sirviera de norma para toda la Edad Media."⁸⁴ ¿Qué son entonces las ideas para san Agustín? Dice el teólogo de Hipona respecto a

⁸³ Von Sirmion 1985, p. 46.

⁸⁴ Panofsky 1985, p. 35.

esta cuestión: "...son formas principales o razones estables e incommensurables de las cosas, que no han sido, ellas mismas, formadas, y, por eso mismo, son eternas y siempre de igual modo permanentes, las cuales están contenidas en la mente divina. Y si bien ellas mismas ni comienzan ni perecen, se dice, no obstante, que según ellas se forma todo cuanto pueda surgir y perecer y todo cuanto (de hecho) surge y perece (...) Todas y cada una de las cosas han sido, pues, creadas según su propia razón. Pero estas razones (supremas) ¿dónde ha de pensarse que estén si no en la mente misma del Creador? (...) Y por participación de ellas llega a todo cuanto es, cualquiera que fuera el modo como es".⁸⁵

Desde esta perspectiva de san Agustín la realidad se entiende por referencia al mundo de las ideas, todo se forma según estas razones primeras y verdadera causa primigenia formal de todo lo existente. Las ideas son vehículo de creación y norma de gobierno para todo acontecer, con ellas se configura y da forma a todo ser. Dan orden y número a toda realidad.

Puestas así las ideas agustinianas, conviene aclarar la diferencia con las ideas del filósofo griego. Para san Agustín, que sigue a Filón y Plotino, las ideas no son autónomas del espíritu divino, están en la mente de dios de cuyo pensamiento dependen, por eso son eternas y estables y todas las cosas lo son en cuanto que participan de ellas. El vínculo entre el mundo sensible y las ideas se establece mediante el concepto de "participación" que san Agustín menciona en el pasaje anteriormente citado.

Hallándose las ideas en la mente de dios, lo contrario sería incoherente con la misma noción de dios y, en esto radica justamente el razonamiento de la teoría de las ideas de Platón: El Demiurgo las

⁸⁵ *De idris* 83, 46. Citado por Uña Juárez 1999, p. 45.

encuentra ya constituidas cuando realiza la creación del mundo. No hay razón para afirmar que Platón identifique el Demiurgo con la Idea del Bien o con las otras ideas, o considerar que sea el productor de ellas, así como tampoco puede afirmarse del Demiurgo que sea creador omnipotente desde la nada. Las Ideas de Platón son realidades objetivas, autónomas, separadas del pensamiento del Demiurgo. San Agustín, por su parte, las coloca en el intelecto divino como razones primeras de un Artista Supremo, diseñador de todas las cosas existentes. Por el lado estético, por el de la belleza y a pesar de la marcada diferencia mencionada líneas arriba, san Agustín sigue las huellas planteadas por Platón en el *Timeo*: “Si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno... A todos les es absolutamente evidente que contempló el modelo eterno, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquél el mejor de las causas... si esto es así, es de tal necesidad que este mundo sea una imagen de algo”.⁸⁶

Ahí mismo, en el *Timeo*, dice M.A. Grube “Las ideas son el patrón o modelo a que el Demiurgo dirige su mirada al ordenar el universo, conformando el mundo entero a su semejanza con el mayor grado posible (...) Las ideas continúan siendo la realidad suprema, a cuya imagen está hecho el mundo”.⁸⁷ Y cuando san Agustín habla de “participación” en este punto se entiende que, las cosas existentes y las creaciones del arte están llenas de belleza porque participan de la belleza suprema de dios que es la “Belleza misma”. La belleza corpórea no pierde su valor en tanto que es obra de dios, pero en realidad sólo es un reflejo, participación de la Belleza divina y, como reflejo y participación, es belleza pasajera en tanto que la belleza divina es eterna y absoluta. La belleza del mundo no lo es por sí

⁸⁶ Platón 1995, 28 b, 29 a.

⁸⁷ Grube 1995, p. 85.

misma, sino por el intelecto divino que la configura con orden, armonía y número.

Las implicaciones estéticas de esta noción agustiniana de las ideas son obvias e inmediatas: la realidad del mundo es constitutivamente copia e imitación de un ser supremo que es, en sí, belleza originaria y san Agustín reconoce que el arte proviene, en última instancia, de dios. Es dios quien ha creado al hombre, al artista, sus manos y concede a su alma el poder de dirección sobre sus manos mismas. Es dios quien ha creado la materia a la cual el hombre da formas bellas. Es dios quien hace vivir el espíritu por el que adquiere el artista su arte y es capaz de manifestar hacia fuera lo que ve en su interior. Al respecto dice san Agustín: “Dios mío y Gloria mía, también por ésto elevo a tí mi cántico y te alabo como mi creador, porque toda la belleza que es transmitida a las manos artísticas a través de las almas proviene de aquella Belleza que está por encima de las almas y por la cual mi alma suspira día y noche”.⁸⁸

Ante tales condiciones cabe preguntar, ¿cuál es la función del artista: crear o transformar la materia con la que hace su obra de arte? La respuesta parece ser clara: la función primordial del artista consiste en transformar la materia según los dictados de su alma, que es capaz de imprimir cualquier imagen que se representa con su mirada interior en la materia. Pero esta actividad transformadora del artista se comprende única y exclusivamente bajo la tutela divina. Ciertamente san Agustín dice que es de la belleza divina de quien toman los artistas la belleza de sus propias obras pues el arte ofrece a la contemplación una belleza que no es inherente a los propios objetos de la naturaleza y que tampoco se da en el arte por mera imitación de estos. La belleza más bien se encuentra en el interior, en el

⁸⁸ San Agustín 2000 a, X, 34.

espíritu del artista que es transferida a la materia. El artista transforma la materia, le da belleza según dictados de su alma, pero para san Agustín también esta belleza sensible, impresa en la materia, es solamente una pálida copia de la Belleza Invisible Suprema. La elaboración y admiración de las formas bellas del arte que el artista lleva en su interior y que, casi como un mediador entre dios y el mundo material pone de manifiesto en sus obras, le lleva a la contemplación de la única Belleza Absoluta que está “por encima de las almas”.

3. LA ESCUELA DE CHARTRES

Fundada en Francia durante el siglo XII, por dos grandes humanistas y matemáticos Gilberto de Aurillac y Abbon de Fleury. La escuela de Chartres aglutina a otros sobresalientes maestros como Thierry de Chartres, Guillermo de Conches y tres maestros poetas que fueron Bernardo de Chartres, Bernardo Silvestre y Alano de Lila. Conservando todavía en ese siglo XII una tradición platónica, los teólogos de la Escuela de Chartres, basados casi exclusivamente en el *Timeo* de Platón, con sólo algunos fragmentos y sin poseer el texto original en griego, elaboraron una síntesis de las ideas cosmológicas del filósofo griego y las ideas expresadas tanto en el *Génesis* como en el *Libro de la sabiduría*, considerando que había una perfecta compatibilidad entre las ideas del mencionado diálogo del viejo filósofo griego y los textos bíblicos

Conocido a través de Calcidio, Macrobio y Boecio, el pensamiento platónico es la presencia central en la Escuela de Chartres. Así lo señala E. E Bruyne: “Chartres es la estética de las ideas y de los números contenida en el *Timeo*... Pero también es un centro de

teólogos y sabios que se inclinan sobre el misterio de los orígenes y de la naturaleza del universo. Explicar el *Génesis* a la luz de Platón y comprender el *Timeo* en función de la Biblia, he aquí su ideal".⁸⁹

¿Qué encuentran los teólogos chartrianos en la cosmología platónica expresada en el *Timeo*? En primer lugar, encontraron la idea que afirma el mundo como una construcción elaborada por el Gran Artífice que es dios y, segundo, que dios creó el mundo de acuerdo a las leyes de la proporción y, siendo así, la belleza constituye un atributo de todo lo creado. Platón consideraba la belleza sensible como reflejo de la Belleza en sí, infinita, esencial, completamente única. Esta idea transmitida por Calcidio a la Escuela de Chartres afirmaba además, que el mundo es el más hermoso de los seres creados es bella imagen de dios; y si el mundo es de incomparable belleza, como ciertamente es, su creador y constructor es perfecto.

Bajo estos presupuestos platónicos, los teólogos de Chartres fundamentan su cosmología estética que menciona Tatarkiewicks en su *Historia de la estética* y que aquí resumimos a continuación dos de ellos:

1. Dios es considerado como el artista que ha construido "el real palacio del mundo de admirable belleza" de acuerdo con ciertas reglas geométricas-matemáticas. En consecuencia, el mundo es entendido a semejanza de una obra de arte sujeta, como cualquier arte, a estrictas reglas como es el caso de la música y la arquitectura.
2. Los conceptos usados para explicar su concepción del mundo, fueron como en el caso del filósofo griego, la armonía, la simetría, la figura y el número.⁹⁰

Veamos, aunque sea brevemente, estas cuestiones señaladas por los teólogos de la Escuela de Chartres.

⁸⁹ De Bruyne 1959, p. 267.

⁹⁰ Tatarkiewicz 1987 b, p. 216.

Siguiendo a Platón que consideraba que la belleza del mundo está fuera de toda duda, y a Calcidio que decía que el mundo es una bella imagen de dios, Guillermo de Conches también afirmará que el mundo es el más hermoso de todos los seres creados, de belleza incomparable y, si esto es así, su autor debe ser el mejor posible. A estas palabras que Platón reconocería como salidas de su *Timeo*, Guillermo de Conches agrega: “Oh dios, Tú eres el que riges todas las cosas según el ideal eterno y el que, Belleza suprema, riges por tu espíritu este hermoso universo imprimiéndole mediante las *formas* una imagen semejante a ti”.⁹¹ Buscando una relación con el *Génesis*, los chartrianos creen encontrar voces que evocan el *Timeo* cuando se lee en el texto bíblico que dios, al crear el cielo, la tierra y todo cuanto lo adorna, vio que la creación era buena; también en el *Libro de la Sabiduría* se dice que el Creador hizo el mundo “*según proporciones justas de medida, número y peso*”, confirmando así el pensamiento de los viejos filósofos griegos.

Pero aquí hay una cuestión importante que resaltar del pensamiento de los teólogos de Chartres con respecto a esta belleza del mundo: la distinción que establecen entre “*creación*” y “*ornamentación*”. Previa a la ornamentación del universo dios creó la materia que se encontraba en el caos; es la primera creación, “*la prima creatio*” que tiene por término la materia primordial, esto es, una masa informe en que los cuatro elementos de la filosofía antigua presocrática y que Platón señala como constitución del mundo y que, para los chartrianos resultan desorganizados, sin “color” ni “figura”. Guillermo de Conches concibe esta materia primordial caótica como el espacio que existe siempre lleno por átomos indivisibles, innumerables y homogéneos formando un torbellino pero bajo la influen-

⁹¹ Citado por De Bruyne 1959, p. 268

cia de factores matemáticos y con una tendencia natural, al sitio al que aspiran ir: el fuego hacia lo alto, la tierra hacia abajo y cada quien hacia la dirección correspondiente. Todos estos elementos se encuentran dispuestos en conjuntos desorganizados, sin formas discernibles pero, como obra de dios estaba positivamente deseosa de ser, ofreciéndose a la necesidad absoluta de dios. La *ornamentación*, por su parte, es la diferenciación de lo material caótico, aglomerado e informe que consiste en la mezcla de los elementos configurados por la armonía que da belleza a la materia. Ésta, al desear la belleza, busca el número y la proporción y es, dice Alano de Lila, “La que conjuntamente liga las partes de cada todo y asegura por tanto su cohesión y su estabilidad”.²²

Esta idea de la ornamentación no es nueva para los chartrianos. Ya Calcidio se complacía en llamar a las estrellas el ornamento del cielo mientras el ornamento de la tierra eran todos los animales y plantas que la pueblan. La materia diferenciada según número y peso, configurada por ciertos contornos, figuras y colores, representando formas bellas, constituyen el ornato del mundo, la ornamentación que está presidida por la armonía en donde la materia deseosa de ser busca el número y la proporción.

Apoyados en las ideas platónicas y haciendo suyas algunas ideas de san Agustín y Boecio, los teólogos elaboraron una estética de la armonía presentando la creación del universo como una composición musical: el mundo es una hermosísima imitación de dios, “*decorum simulacrum*” y ha sido construido musicalmente según las proporciones más bellas, según “medida, número y peso” como se lee en el *Libro de la Sabiduría*. Alano de Lila pone como fundamento de sus ideas estéticas al número, al decir que ha de ser el modelo

²² Citado por De Bruyne 1959, p. 284.

²³ Cita tomada de Tatarikiewicks 1987 b, p. 221.

base para estructurar su cosmología; veían en ellas el eslabón que enlaza a dios con el mundo y el instrumento que revelaba a los hombres los secretos de la realidad divina y la realidad humana. Thierry de Chartres esperaba encontrar al Artífice supremo en su creación con la ayuda de la geometría y la aritmética, y en el extremo de su propósito llegó a explicar el misterio de la Santísima Trinidad por medio de una demostración geométrica: en el triángulo equilátero estaba representada la igualdad del Espíritu Santo, del Padre y del Hijo Divinos, en el cuadrado se revelaba la relación existente entre el Padre y el Hijo. De la misma manera que el cuadrado resulta de la multiplicación de una magnitud por sí misma (2×2), así dios es la unidad suprema y el hijo la unidad engendrada, esto es, una unidad engendrada por la unidad.

La Santísima Trinidad es la unidad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Pero la creación también manifiesta esta triplicidad: como caos original, como distinción y composición armónica de elementos y, finalmente como armonía de las criaturas existentes.

El mundo es así para los chartrianos, una metáfora: un gran taller de orfebrería con infinitas formas ornamentales siendo dios el gran "cincelador de la forja áurea". Como dice Alano: "dios, como distinguido arquitecto del mundo, como cincelador de la forja áurea, como Artífice del maravilloso trabajo artístico, como obrero autor de las admirables obras, construyó el real palacio del mundo de admirable belleza".⁹⁵

Que el mundo es una hermosa imitación de dios es una idea que ya Platón había mencionado en el *Timeo*: el Demiurgo construye el mundo imitando el Modelo eterno. Siglos más tarde, bajo la influencia de esta idea, san Agustín afirma que así como

⁹⁵ Citado por Tatarkiewicz 1987 b, p. 220.

el artesano que produce una obra dispone previamente el proyecto en su mente y, después, con el material adecuado la realiza según la idea preconcebida, así también el gran Decorador que es dios, antes de crear sus hermosísimas obras posee en su espíritu la forma que se plasmará en el mundo. De igual manera, los teólogos de la Escuela de Chartres retomarán esta idea de un mundo arquetípico que fundamentará el mundo como una imitación. Los mencionados teólogos afirman que la realidad se da de tres maneras, tres tipos de obras componen la creación: por un lado, la obra de dios; segundo, la obra que produce la naturaleza y, finalmente, la obra realizada por el artesano que imita las obras de la naturaleza.

Dios crea de la nada sin ninguna necesidad, por simple voluntad en el principio de todas las cosas. La naturaleza imita la creación de dios: se habla de la creación de la naturaleza cuando unas de sus cosas nacen de otras semejantes y preexisten del mismo tipo, sean plantas de otras plantas u hombres de otros hombres. Por su parte, la creación que realiza el artesano es una imitación de la naturaleza, es decir, el hombre produce con los materiales que toma de la naturaleza, y los transforma, sea esculpiendo una estatua o elaborando unos zapatos o construyendo un edificio.

Las obras del hombre son producidas por una causa intrínseca: la indigencia, la necesidad. El hombre se hace carpintero o constructor de edificios por requerir de una mesa o de una casa para vivir y protegerse del frío. Pero las obras de dios y de la naturaleza no son producto de la necesidad son, más bien, manifestaciones de benevolencia y de sabiduría que tienden siempre al bien y a la belleza. Dice Guillermo de Conches que la obra de dios es eterna, nunca se

disuelve, en tanto que lo que la naturaleza crea aunque cesa de existir en los individuos, perdura en la especie: "dios es eterno, la naturaleza dura indefinidamente, el artista humano muere..."⁹⁶

La obra del artista que imita la naturaleza es limitada en su ciencia y en su poder realizador, por eso es que sus obras son imperfectas. La obra de dios, en cambio, revela la existencia de una ciencia que todo lo sabe y todo lo puede y, por tanto, es perfecta y toda obra, cualquiera que sea, refleja la armonía que el gran Constructor le imprimió. Todo es una estructuración armónica de elementos diversos: dios mezcla y ordena los elementos con los que forma el mundo y que por sí solos permanecerán aislados; la naturaleza forma las partes de una planta o los miembros del cuerpo humano dándoles armonía en su conjunto; el artesano compone ordenando las partes de la silla o del edificio que construye, de la poesía o pintura que escribe o pinta.

Tanto la naturaleza como el arte del hombre son imitaciones, *simulacra* dicen los chartrianos en el sentido de que por su composición armónica permiten mostrar la sabiduría y la grandeza de dios. La obra del Artífice no es imperfecta, no tiene un modelo exterior preexistente que determina su creación sino que todo emana de su espíritu.

Dios, como causa eficiente, hace existir el mundo de la nada; como causa formal lo pinta como un gran cuadro. Su obra perfecta consiste en trazar y pintar las hermosas formas del mundo sensible según los modelos de su espíritu. Así también el hombre, como imitador de esa magna realidad, hace lo propio como poeta o como pintor o como artista cualquiera. Alano, que compara la poesía con la pintura, la concibe como una composición que describe con palabras el cuadro que la imaginación pinta en la conciencia interna del artista.

⁹⁶ Citado por De Bruyne 1959, p. 279.

El poeta, al escribir su obra en el papel, al exteriorizarla antes, en su lenguaje interior esboza la imagen de los vocablos sonoros igual que hace el pintor en su imaginación que representa los colores que aplicará en determinada superficie. El artista descubre en su interior el poema o cuadro ideal de belleza. Así, la expresión verbal del poeta se convierte en un "traje de fiesta", la retórica adorna la palabra con su diverso colorido. Y lo maravilloso de la pintura es que hace existir lo que no puede existir, imita la realidad y con su técnica y colores convierte cosas en entes aparentemente reales.

Contrario a lo que Platón consideraba, la pintura es un arte que admira a los chartrianos o por lo menos a Alano: "¡Oh, nuevo milagro de la pintura! ¡Pasa a ser lo que no puede ser nada! Y la pintura, jugando a imitar la verdad con un nuevo arte, transforma en seres las sombras de éstos, y convierte en verdad todas las ficciones".⁹⁷ La pintura es como el arte del sofista que, por razonamientos especiosos, hace "ver" lo que no es, como si fuera. Y mejor aún, la pintura logra hacer aparecer como verdadero lo que no es más que pura ilusión.

Pero el arte fundamental, según los maestros de Chartres, es la arquitectura. La armonía que se presenta por todo el cosmos se representa como una composición artística, específicamente como una obra arquitectónica y dios como su arquitecto. En efecto, entre los griegos se encuentra la idea de que tanto la música como la arquitectura son artes que imitan la armonía del universo. Platón las consideraba como hermanas, pues ambas eran hijas del número. Para los teólogos de Chartres esta idea del cosmos como una obra arquitectónica y dios como su arquitecto, supuso un doble acto de creación como ya lo señala Otto von Simson en su libro *La catedral gótica*: "La creación de la materia caótica y la creación del cosmos a

⁹⁷ Citado por Tatariewicz 1987 b, p. 224.

partir del caos. Como la palabra *Kosmos* significa tanto ornamento como orden, resultaba plausible considerar la materia como el material de construcción, y la construcción propiamente dicha como la acción de “adornarla” mediante la inteligente imposición de un orden arquitectónico”.⁹⁸

Ya en la cosmología del *Timeo* se encuentra que los cuerpos primarios de que se compone el mundo se conciben como materiales de construcción, dispuestos para que la mano del constructor los ponga uno junto al otro en cantidades y proporciones armónicas. Por su parte, san Agustín mantuvo la idea clásica del arquitecto: distinguió entre mero ejecutor y verdadero arquitecto que aplica principios científicos. También Boecio, su discípulo, señalaba que lo importante en una obra de arte no consistía en la ejecución técnica, en el conocimiento práctico de ella, sino que era la ciencia teórica la que dictaba sus leyes y la que hacía que la obra de arte cobrara su importancia.

Pero fueron los maestros de la Escuela de Chartres quienes dieron a la imagen del arquitecto una significación simbólica importante al concebir a dios como maestro constructor y diseñador, como un teórico que crea con una ciencia arquitectónica esencialmente matemática que, como dice Dante en su *Divina Comedia*: “...con su compás señaló los límites del mundo y ordenó en él todas las cosas visibles y ocultas”⁹⁹. De esta idea de dios como arquitecto, como diseñador del cosmos, se deriva en el pensamiento medieval la idea de lo que es un arquitecto. La arquitectura es el arte por excelencia y el arquitecto el primero de los artistas; es el sabio, es el teórico que aplica principios científicos, es el maestro de los artesanos, de los escultores y pintores, él es quien los debe guiar en la realización de sus obras de acuerdo a los conocimientos teóricos del sabio.

⁹⁸ Von Simson 1985, p. 49-50.

⁹⁹ Dante 1921, XIX. 40-41.

El arquitecto es particularmente el símbolo de dios, arquitecto del universo e imagen de Cristo que edificó la iglesia espiritual. El hombre es imitador, imita con "medida número y peso" lo que dios hizo en el principio de los tiempos. Y como en un rito sagrado en el que se repite el principio del universo, así el hombre, el artista medieval, imita a ese dios arquitecto y, adueñándose de ese compás que menciona Dante, en sus manos lo convierte en el instrumento que sirvió para señalar las medidas de sus edificios, de sus esculturas y sus pinturas aplicando así un conocimiento aproximado al que empleó dios en la construcción del universo. Conocimiento y sabiduría de los artistas medievales bizantinos, románicos, góticos etc., que se expresan en el arte de los siglos que cubrieron todo el periodo del medioevo y que, como dice Simson: "...nos dan prueba más que suficiente de que las proporciones musicales utilizadas por el divino constructor de Alano, también se consideraban entre los artistas medievales como las más próximas a la perfección".¹⁰⁰

Pero este tema del arte y los artistas medievales influidos por el pensamiento antiguo del viejo filósofo Platón y su figura del Demiurgo, es tema para desarrollar en el siguiente apartado.

¹⁰⁰ Von Simson 1985, p. 51.

III. LA INFLUENCIA DEL PENSAMIENTO DE PLATÓN EN EL ARTE MEDIEVAL ROMÁNICO

1. LA IDEA DEL ARTE EN LA EDAD MEDIA

Antes de abordar la problemática de la influencia del pensamiento de Platón en la pintura románica convendría abordar, aunque sea brevemente y de manera general, la idea de arte que se tenía durante la Edad Media y que dirigió el quehacer de los artistas incluyendo a los del periodo románico. En realidad, la idea de arte que se sustentó durante la Edad Media fue heredada por el mundo antiguo, tal concepto tenía un sentido más amplio que el que se tiene hoy en día pues comprendía no sólo los oficios manuales, sino también las ciencias. Se le nombró *ars* a las artes liberales: la retórica, la gramática, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música, que eran fundamentalmente teóricas y eran las artes por excelencia, el tipo de arte más perfecto. Pero había también las artes no liberales, esto es, las prácticas o “artes mecánicas”, como, la agricultura, la medicina, la navegación, la arquitectura etc. Las artes, tanto las liberales como las mecánicas se regían por una serie de reglas fijas, propias de cada oficio que eran las que daban el conocimiento al artista al ejecutar la obra.

El caso de la pintura y la escultura es particular, pues no se las consideraban ni artes liberales ni artes mecánicas, aún cuando se trataba de destrezas que se atenían a reglas como las otras artes. Al parecer, su utilidad no fue tan importante como las demás artes

mecánicas y no merecieron la pena incluirlas en las respectivas clasificaciones de las artes. En todo caso, las diversas definiciones que se señalaron durante la Edad Media hacen hincapié en el arte, por un lado, como un saber, en tanto que por otro, el arte es un hacer. Casiodoro resume estos conceptos con las siguientes palabras: “El arte es disposición práctica de cosas contingentes, las cuales también pueden presentarse de otro modo; pero la ciencia, es decir el conocimiento especulativo se ocupa de otras cosas que no pueden suceder de otra manera”.¹⁰¹ Por su parte Boecio dice que: “...hay que entender que todo arte, y también toda disciplina tiene por naturaleza una categoría más respetable que la artesanía, realizada por los artistas con el trabajo de sus manos”.¹⁰²

De lo dicho anteriormente podemos desprender la existencia de un artífice práctico (*artifex practice*) y de un artífice teórico (*artifex theorice*). Este último, es el individuo, generalmente un religioso, teólogo, abad, monje, que dentro de las artes figurativas entiende, habla, diseña los programas iconográficos de las construcciones de los templos, de las decoraciones en los muros, en las fachadas, los retablos y frontones de altar. El *artifex practice* es el pintor, el escultor, el cantero, el ejecutor, el maestro de obras que plasma el pensamiento del *artifex theorice*; generalmente, dicho artista manual tenía poco aprecio social. Otto von Simson señala que “...lo que contaba en una obra de arte no era el humilde conocimiento de la técnica, sino la ciencia teórica que dictaba las leyes a las que la técnica debía conformarse. No es de extrañar por lo tanto, que encontremos tantos “arquitectos” entre los religiosos medievales: “la ciencia” de la arquitectura era una ciencia puramente teórica —la realización de un plan conforme a leyes geométricas— y, el conocimien-

¹⁰¹ Citado por De Bruyne 1986, p. 169.

¹⁰² Citado por Sureda y J. Liaño 1998, p. 95.

to del cuadrivium que ello requería fue durante mucho tiempo, y con relativamente pocas excepciones, privilegio de los clérigos”.¹⁰³

En efecto, dentro de las artes mecánicas, la arquitectura es el arte principal, es el arte por excelencia, la mejor de las artes plásticas y se la divide en dos ramas, las artes del constructor y del forjador. Las artes del constructor son la albañilería, carpintería y decoración. Propiamente, juzgada la arquitectura toma en cuenta el arte de edificar y ornamentar lo que se construye, y aunque los términos “arquitectura” y “arquitecto” se usaban de manera indistinta (por ejemplo “arquitecto” se le adjudicaba incluso a un simple artesano), la arquitectura era la mejor de las artes plásticas y el arquitecto el primer artista. Para Vitruvio el arquitecto es un sabio, es el que traza el plano, el que ordena, dispone y distribuye las partes del edificio, conceptos que en lo básico, durante el periodo románico, fueron respetados. Su práctica exigía un conocimiento sólido en física, geometría, astronomía y música; era la música la que ayudaba a armonizar y a dar proporción a las diversas partes del edificio. A veces solía decirse que el arquitecto era un compositor, y es que la composición es como el orden divino plasmado en la arquitectura.

Pero la proporción no sólo pertenece a la arquitectura, también se repite en otros oficios como la carpintería, o la costura o en la fabricación de un buen zapato, o incluso en la agricultura cuyo objetivo para el agricultor es la producción abundante y *proporcionada* al esfuerzo y la necesidad. Del mismo modo, esos oficios desdénados que son la escultura y la pintura, que no son necesarios ni útiles sino simplemente “cosas agradables de ver”, debían repetir el orden divino, la belleza del universo. La pintura románica, no sólo conmemora acontecimientos de los principales personajes del

¹⁰³ Von Simson 1985, p.52.

cristianismo, ni es el libro abierto de los ignorantes o expresión del poder, también cumplía una función estética, hacía que esas formas necesarias que eran las fachadas, pilares, columnas, muros de edificios “parecieran más bellas”. Las esculturas que adornan los capiteles de las columnas, aparte de su función didáctica, tienen un carácter estético, que parezcan más bellos, de esta manera, si dios es el Arquitecto, el Artista de la naturaleza, el pintor es el constructor de formas pictóricas.

También a éste le pertenece el compás con el que trazará las medidas de sus composiciones y figuras. Esa realidad que el pintor plasma en los muros o en las tablas no se representa en sí misma, más bien se construye y se construye de acuerdo a las leyes de la geometría que son también las que rigen el orden del universo. Orden matemático aplicado a la naturaleza y el arte, forjado en la Grecia antigua con el que los *artifex theorice* y *artifex practice* del periodo románico plasmaron en sus imágenes pictóricas armonía y belleza, haciendo de ello no sólo tarea exclusiva de Dios sino también del hombre, como bien señala el mismo Hugo de san Víctor: “¿Por qué hablar de la obra de dios, cuando ya las obras del arte humano nos llenan de admiración por los engañosos disfraces que mostrados en pintura con talento adúltero, inducen a error a nuestra vista?”¹⁰⁴

2. LA PINTURA ROMÁNICA: MÁS ALLÁ DE LAS APARIENCIAS

La pintura románica, en sus representaciones, experimenta un proceso de expoliación de la realidad surgido de la estética del neoplatonismo de Plotino, que predomina en el arte cristiano desde la temprana Edad Media hasta el siglo XIII. El pintor románi-

¹⁰⁴ Citado por De Bruyne 1959, p. 260.

co no se propone reproducir la apariencia de los objetos o de los personajes reales sino una realidad que la percepción sensible y el realismo ignoran; apunta a una realidad suprasensible, a lo inteligible, a aquello que el neoplatonismo llamó el ser en sí y posteriormente el cristianismo señaló como la verdadera realidad: dios, que es una realidad captada no con los sentidos sino con el pensamiento, con el espíritu.

Plotino señaló el camino que seguiría el arte medieval, dejándose sentir particularmente su influencia en el arte bizantino hacia el siglo IV d. C., pero continuándose hasta el periodo románico en los siglos del XI al XIII aproximadamente. En sus *Eneadas* se encuentra una visión de la naturaleza que, dirigiéndose al intelecto, a los ojos interiores del espectador, desprecia la apariencia de los seres y las cosas de la naturaleza, queriendo mostrar sólo la esencia de los seres... “es necesario que quien vea las bellezas corporales no se apresure a correr hacia ellas; deberá persuadirse de que son imágenes, huellas, sombras, y huir precisamente en pos de esa belleza que ellas representan. ¡Ah, si alguien se empeñase en correr hacia aquellas, por considerarlas bellezas verdaderas, repetiría el asunto que, según creo, muestra la fábula que nos presenta al hombre que atraído por su bella imagen reflejada en las aguas, se sumergió en la profunda corriente y desapareció en ella. Cosa parecida ocurre a aquel tan vinculado a la belleza de los cuerpos que no es capaz de abandonarla. Y ya no es su cuerpo, sino su alma la que se hundirá en los abismos oscuros y funestos para la inteligencia, llevándole a él a una ciega convivencia con las sombras en la región del Hades”.¹⁰⁵

Esta actitud negativa hacia la materia es un antecedente de ciertas tendencias del mundo intelectual de la Edad Media pues como se sabe, para el pensamiento medieval la materia era a veces considera-

¹⁰⁵ Plotino 1998, I, VI, 8.

da como el “mal”, aunque lo que aquí interesa es señalar las consecuencias que esta idea tuvo para el arte medieval, particularmente para el caso de la pintura.

Una cuestión que le preocupa a Plotino es el evitar las consecuencias de las imperfecciones de la vista, esto es, la disminución de las formas y de la intensidad de los colores que son consecuencia de ver los objetos desde lejos, como ocurría con las representaciones pictóricas del Renacimiento utilizando el método de la perspectiva. La verdadera magnitud y la verdadera distancia sólo son reconocibles cuando están presentes todos los detalles y ninguno de los colores está disminuido.

Esto incluye, entonces, la eliminación de las deformaciones que da el escorzo y la perspectiva. En lo ideal, según Plotino, toda imagen sometida a una contemplación debería ser fijada en primer plano, y los diversos elementos de una misma imagen alineados unos al lado de otros, en un plano único, bajo la misma luz y con todos sus detalles. Conforme a la teoría de Plotino, la materia es una masa sombría, oscura, en tanto que la inteligencia es la luz.

En consecuencia, la pintura tendrá que prescindir de las profundidades y las sombras, presentando solamente la superficie luminosa de las cosas, por lo que Plotino nos dice: “Pero he aquí que la profundidad se confunde con la misma materia, y la materia toda se vuelve sombría; la forma la trae la luz, y esa forma es la que ve la inteligencia. Viendo esa forma, la inteligencia considera que la oscuridad queda situada bajo la luz, de la misma manera que el ojo, también semejante a la luz, lanza su mirada hacia ésta y hacia los colores luminosos, distinguiendo así la oscuridad propia de la materia, oculta bajo los colores”.¹⁰⁶ La pintura que busque reflejar la inteligencia habrá de suprimir la representación de la profundidad y de

¹⁰⁶ Plotino 1998, II, IV, 5.

lo oscuro y limitarse a la superficie coloreada que se supone iluminada en todas sus partes y, en consecuencia, desprovista de sombras.

En este orden de cosas, para hacer eficaz la contemplación de la imagen es que la belleza de las formas debe ser contemplada no con los ojos del cuerpo sino “con los ojos interiores”, los del espíritu que no tienen como referencia la belleza inmediata de la realidad sensible, sino la invisible, la trascendente, inteligible, de la cual la visible es sólo signo e imagen.

A todo esto, habría que ver cuáles fueron las consecuencias de estas ideas de Plotino sobre el arte medieval. ¿Cómo estos principios de la antigüedad fueron transmitidos a la pintura del medievo? ¿Cómo los pintores medievales hicieron que el espectador viera en sus imágenes pictóricas lo invisible? ¿Cómo hacer comprender que tal o cual imagen representaba lo invisible, lo inteligible? André Grabar propone una respuesta a estas preguntas, en los siguientes términos y en referencia a la pintura bizantina: “Para guiar al espectador se inventaron algunos signos especiales, como por ejemplo, el disco de luz que enmarca las visiones teofánicas. Pero también se imaginó que al disminuir al máximo los puntos de contacto entre la figuración y la naturaleza material, cabía sugerir mejor lo suprasensible.

Entonces se hicieron desaparecer el volumen, el espacio, el peso, y la variedad habitual de movimiento, formas y colores. “Desmaterializada” de esta suerte, la figuración pareció más conforme a una evocación de lo inteligible”.¹⁰⁷ Habría que agregar que desaparece también la iluminación concreta, natural, la perspectiva, los escorzos y la línea de horizonte que determina el punto de vista único ofrecido al espectador. Así, tal como quisiera Plotino, las co-

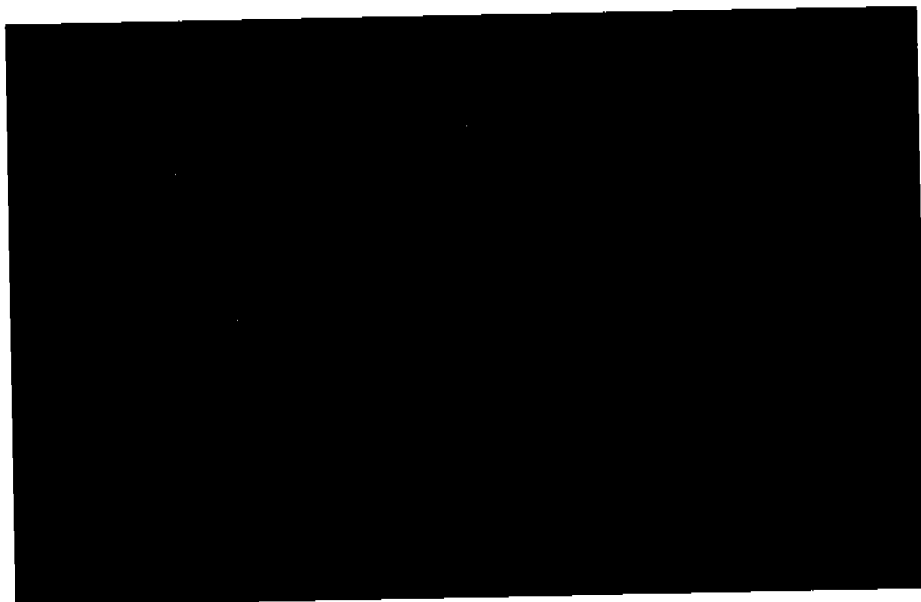
¹⁰⁷ Grabar, André, *El mensaje del arte bizantino*. En Papaioannou 1968.

sas materiales se vuelven claras y transparentes a los ojos interiores, a los del espíritu, con lo que éste se encuentra en vía franca para reconocer los valores espirituales, que son la única realidad verdadera y, por lo tanto, el único objeto digno de contemplación y del arte.

En particular, la pintura bizantina fue una clara realización de los lineamientos teóricos de Plotino que llegaron a convertirse en la principal corriente estética que duró muchos siglos de la Edad Media; pero también la pintura románica se desarrolló sobre esa base. En su caso, estamos frente a una pintura exenta de toda ilusión óptica, que se contenta con un mundo de dos dimensiones, ausente, como se ha mencionado, de perspectiva; las formas reales fueron sustituidas por formas esquemáticas tendientes a la geometrización y abstracción. Los personajes no tienen rasgos comunes, sus posturas no son habituales ni sus gestos cotidianos, nadie ríe o grita o muestra alguna emoción, nadie conversa; todo es impersonal y solemne. Se trata de seres sobrenaturales, divinos, son lejanos, graves y severos, miran fijamente y al frente.

La pintura románica es plana; los pintores no elaboraron las formas con volumen ni se creó una ilusión de espacio profundo. Tanto personajes, edificios como las cosas ahí representadas están en un mismo plano, situadas en espacios indeterminados que más bien parecen lugares fuera de este mundo, lugares celestes. Sureda señala al respecto: “Fundamentalmente, la pintura románica es una pintura de primer término, en la que las imágenes se valoran en cuanto se presentan a los ojos del espectador sin necesidad de que la mente tenga que reconstruir a partir del claroscuro o de la perspectiva una realidad preexistente... Ese primer plano es el que según Plotino, permite ver los objetos adecuadamente, medirlos con exactitud y conocerlos real y verdaderamente tal cual son”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Sureda y J. Linaño 1998, p. 126.



La sobriedad, la estricta economía de los detalles de lo representado, es otra de las características de la pintura románica. El pintor fija la mirada en una representación esquemática, los contornos son nítidos y precisos; los gestos de los personajes están conseguidos de manera simple, los ojos resueltos con dos trazos curvos y planos, uno arriba y otro abajo, o las bocas que en ocasiones se realizan pintándole unos piquitos en los labios superiores; los dedos de las manos son largos, finos y planos. Los pliegues de las vestimentas adquieren un esquematismo geometrizado que acentúan una tendencia a la abstracción (fig. 1).

Hasta las cosas de la naturaleza como plantas, montañas, ríos, animales, árboles etc., son reducidos a esta esquematización tendiente, además, a una exagerada desproporción de las formas. Toda una representación significativa en este arte, fundamentalmente lineal que no está dominado por los modelos de la realidad sensible; antes que imágenes imitativas de los seres y cosas de la naturaleza

Fig. 1 Frontal de los doce apóstoles Seo de Urgel. Cataluña, España.

son símbolos, tanto más eficaces en su expresión por cuanto la simplicidad de su dibujo los caracteriza mejor. El caso de este arte medieval es que, no es de la impresión, ni de la imitación; no representa más bien, presenta. Y lo que presenta es un predominio del pensamiento sobre la misma naturaleza, sobre las mismas cosas sensibles. Aún siendo un arte figurativo poco tiene que ver con la objetividad de las cosas y seres de la naturaleza, y sí más con la esencia, con el prototipo que se identifica con la idea, con el modelo eterno que señalaba Plotino cuyo pensamiento surgió del de Platón.

3. EL SENTIDO DE LO GEOMÉTRICO EN LA PINTURA ROMÁNICA



Fig 2 El creador midiendo el mundo s. XIII

Hay en la iconografía medieval de esta época varias imágenes que representan a dios, el gran Artífice midiendo el mundo con su compás. Una de estas representaciones, quizá la más bella, es la de un manuscrito francés del siglo XIII, *La Biblia Moralizadora*, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Viena (Fig. 2) En esta imagen se presenta a dios inclinado, trazando, midiendo el mundo con un compás, el cual le sirve también para integrar en él el cosmos, el orden, la armonía que tendrá el universo.

Con la mano derecha guía una pierna del compás hacia el centro para dibujar el círculo, en tanto que con la izquierda sostiene el mundo. Es posible reconocer en la ilustración el sol, la luna y las estrellas así como una franja de nubes. El atributo del creador es el compás cuya significación hace referencia a dios como constructor, como arquitecto, como artista genial que no sólo ha creado el mundo, sino que lo ha realizado según cálculos matemáticos esto es, “según número, medida y peso”. El compás es el instrumento atributo de la geometría, una de las siete artes liberales y dios lo usa para llevar a cabo su obra de creación.

La imagen expresa pictóricamente esta concepción de dios como arquitecto, como diseñador del mundo, pero lo que interesa ahora es ver cuáles fueron las consecuencias de esta idea en la elaboración de las obras realizadas por los artistas románicos. ¿Cómo el hombre se adueño del compás y en sus manos se convirtió en el instrumento que le sirvió para medir y señalar las proporciones del mundo, a fin de adquirir sobre él un conocimiento parecido, aproximado al del gran Artífice del Mundo? Específicamente, ¿cómo los pintores, bajo la ayuda de la geometría, aplicaron los conocimientos teóricos y las técnicas que les permitieron elaborar sus obras artísticas de manera similar a como fue construido el mundo por el gran Arquitecto?

En la Edad Media la geometría no sólo se definía en el campo de la filosofía, también es un instrumento útil que sirve para trabajar con facilidad, como propone Villar de Honnecourt, arquitecto francés de principios del siglo XIII, más cercano al periodo gótico pero que no deja de ser interesante por toda la tradición geometrizable que hereda del románico. En su manuscrito que muchos autores llaman *Album de Dibujos*, Villar establece un método, algo muy común en los talleres medievales al que llama *art de pourtraictura*, y con el que designa un procedimiento para dibujar o, más precisamente, para construir cuerpos humanos, rostros, figuras, cabezas de animales.

La esencia de esta imaginería es la geometría, (Figs. 3a, b, c y d) al ser ella la que enseña la estructura fundamental de cualquiera de las formas que se construya y que es totalmente necesaria para aquél que quiera obrar con cierta facilidad. En este *Album* los diagramas geométricos son considerados como base para la elaboración de figuras representadas en diferentes posiciones, muchas veces sin advertir semejanza alguna entre la forma del diagrama geométrico y la figura representada a partir de él. En sus formas plásticas hay círculos, triángulos, cuadrados, cubos, pirámides, pentágonos. Así, por ejemplo, el triángulo se constituye en base para un perfil de rostro humano, pero también para la cabeza de un caballo; o bien, una estrella de cinco picos es base para construir la imagen frontal de un santo; alargando este mismo diagrama, sirve para elaborar una figura en pie. No habiendo una afinidad intrínseca entre la forma geométrica y la figura que se quiere construir, se puede usar la misma forma para figuras muy diferentes entre sí, pero en todos los casos la geometría constituye el fundamento en su construcción.

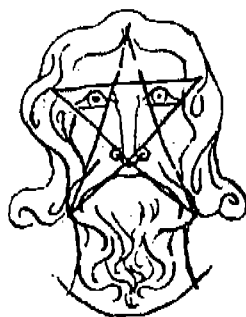


Fig. 3a

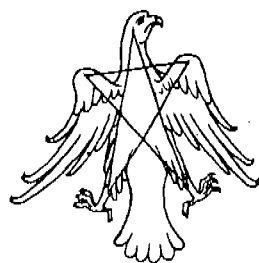


Fig. 3b



Fig. 3c



Fig. 3d

Pero un rasgo particular salta a la vista en este procedimiento de Villar de Honnecourt: su desvinculación de toda observación de los hechos de la naturaleza. Villar no sugiere que el artista deba observar el modelo natural de lo que va a representar las cabezas humanas y de animales, los rostros, líneas de la nariz, las espirales de las barbas de los personajes, no son producto de la observación directa, empírica, ni refieren a medidas presentes en la naturaleza.

Más aún, cuando Villar dice que algunas de sus figuras están representadas “según naturaleza”, es bastante notorio que lo representado está muy alejado de cualquier observación directa del natural. Dice E. De Bruyne “...su dibujo, en efecto, no es visual, sino intelectual”. Y “...la falta de relieve o modelado, todo concurre a dar la impresión de desmaterialización según los formularios generales”.¹⁰⁹

En este *Album* de Villar se hace el intento de una especie de doctrina medieval de las proporciones que tiene la tendencia a construir las formas de la naturaleza como en la arquitectura, sobre figuras geométricas, consiguiendo una renuncia o alejamiento al conocimiento y representación anatómica de la realidad. Los cuerpos de animales y de hombres tienen en los círculos, triángulos, cuadrados y pentágonos y las divisiones proporcionales de los mismos, la estructura que regula y ordena su forma anatómica, de modo que no es una realidad que se representa, más bien se construye y esto construido es una realidad que sigue normas geométricas que tienen un carácter universal.

Y aunque Villar de Honnecourt propone con claridad en la idea que persigue con su sistema “...cómo el arte de la geometría enseña, para trabajar con facilidad”¹¹⁰ a los artistas, los teóricos moder-

¹⁰⁹ De Bruyne 1959, p. 270-271.

¹¹⁰ Honnecourt 1994, p. 232.

nos de la estética medieval como E. De Bruyne, sugieren que esta geometría, fundamentalmente práctica, es un reflejo de las teorías clásicas de simetría que pasaron a través de los teólogos medievales: "En el fondo de todas las formas plásticas hay círculos, cuadrados, triángulos, cubos, pirámides, esferas. Que es también la doctrina aritmética-musical de Boecio. ¿No ilustra Villar, acaso sin saberlo, quizá creyéndose sabio geómetra, la estética de estos filósofos?"¹¹¹

En el arte románico la forma y composición de la pintura y de la escultura también muestran esa inclinación hacia la geometrización y más que un acercamiento o transcripción visual hacia el cuerpo humano y las cosas de la naturaleza, están sujetas a un orden propio que los aleja de lo natural y lo desmaterializan. En el caso de la pintura mural, la ordenación de lo que se representa esta sujeto a los espacios arquitectónicos.

Hay una adaptación de lo pintado a los espacios arquitectónicos que decora y siempre limitándose a éstos. Al pintor se le impone la necesidad de adaptarse en cualquier circunstancia al marco arquitectónico, esta necesidad que determina tanto la ordenación general del conjunto pintado como la composición de cada una de sus partes, siguiendo así la estética de san Víctor que señalaba que una de las categorías básicas que producen deleite a la visión, en las cuestiones artísticas, es la *composición*, pues supone la relación ordenada, armónica de cada una de las partes que constituyen un todo. Unidad, diversidad y belleza ya ensalzadas por san Agustín y antes por el neoplatonismo de Plotino.

Pero si el ámbito espacial arquitectónico será factor decisivo para el quehacer artístico del pintor, lo serán también los valores simbólicos y jerárquicos propios de esos mismos espacios. Así, por ejemplo, el ábsi-

¹¹¹ De Bruyne 1959, p. 270.

de de los templos románicos y su forma esférica son reflejo de lo divino y lugar reservado para la *Maiestas Domini* y la *Maiestas Mariae*.

Su concavidad es el centro de atracción donde convergen todas las miradas de los fieles. Joan Sureda señala que “El ábside, la esfericidad de la cuenca, aboga por la homogeneidad, por la globalidad; el artífice debe poner de manifiesto la belleza de lo representado a través de la perfección de lo unitario: La visión teofánica que suele albergar el ábside hace que la superficie del cuarto de esfera centrado por la mandorla mística no precise subdivisiones; son los seres figurados (tetramorfos, querubines, arcángeles etc.) los que tomando como eje de simetría la representación de la *Maiestas Domini* o en su caso la de la *Maiestas Mariae*, ordenan la superficie y sólo el cromatismo del fondo se atreve en ocasiones a compartimentar lo que debería ser unitario”.¹¹²

Otros espacios arquitectónicos de menor jerarquía, como en las zonas intermedias y bajas del ábside que se corresponde con las ventanas, está reservado para los apóstoles con la inclusión de la Virgen María o del santo patrono. Motivos florales, figuras geométricas o de animales decoran otros espacios murales de las iglesias.

3.1 LA COMPOSICIÓN INTERNA

Hugo de san Víctor definía la situación espacial como orden o disposición de las cosas, abarcando con ello tanto el orden de las partes de una cosa que llamó *composición*, como el orden de varias cosas entre sí a las que llamó *disposición*. Esto es, que una vez que las representaciones pictóricas y escultóricas han sido colocadas por el artista en relación posicional con el marco arquitectónico que las contiene, es necesario considerar también la armonía interna de las mismas.

¹¹² Sureda y J. Liaño 1998, p. 128.

Uno de los principios básicos de la composición románica que hereda de la antigüedad, del arte paleocristiano y del bizantino, es la simetría. Siguiendo la acepción vitruviana, se la define como la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo. Pero en sentido más general, la simetría consiste en la disposición de partes análogas parejamente situadas en un conjunto. Un eje de simetría con dos figuras a uno y otro lado también la define.

En la pintura románica, los retablos de tablas plegables y los frontales de altar, cuya forma más sencilla es el tríptico, son los ejemplos pictóricos más populares y sencillos, en donde la presencia de la simetría se hace más notoria como regla de ordenación de los elementos de la composición. En ellos la parte central del tríptico es la que hace la función de eje de simetría.

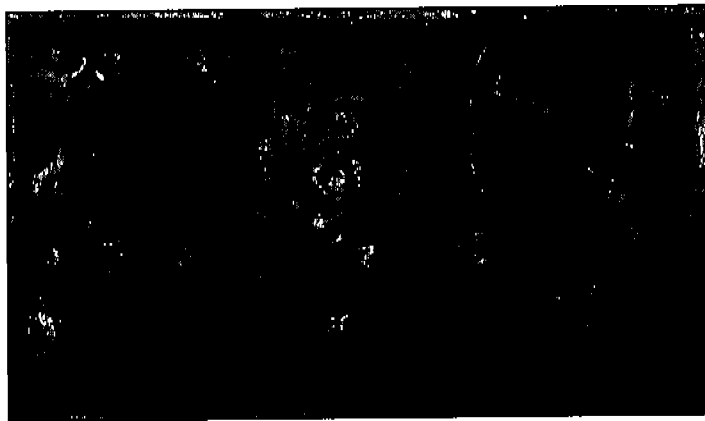
En el caso de los frontales de altar, se trata de obras pictóricas elaboradas generalmente en tablas con perímetro rectangular de aproximadamente entre 1 y 2 metros de longitud y una altura de 0.90 a 1.30 metros, dividido en forma diversa pero generalmente en cinco partes o compartimentos: el central que sirve de eje simétrico y cuatro laterales, dos de cada lado. La división en tres partes, es utilizada por el artista según se precise destacar y centralizar.

Tal es el caso de la figura de *Maiestas Domini* o de *Maiestas Mariae*, representados en el frontal de San Martín (Sn Marti de IX Cataluña España s. XIII) (Fig. 4 y 5) y del frontal de la Virgen Santa María de Avia (Cataluña España s. XII (baltarga) Cerdeña. Iglesia de Sant Andreu siglo XII- XIII). En el caso del primer frontal, éste se estructura con cinco compartimentos enmarcados por una banda con estilizaciones vegetales.



Fig. 4 Frontal de san Martín

En la parte central, la figura bendicente de Cristo está sentada sobre un almohadón. La mandorla delimita cuatro enjutas en las que se hayan colocadas, en un fondo amarillo, los símbolos de los evangelistas. En el compartimento superior izquierdo la Virgen y san Juan. Abajo, figura el martirio de san Andrés, crucificado vivo. En el compartimento derecho arriba Egeas y un soldado y Felipe y Tomás en el compartimento inferior derecho.

Fig. 5 Frontal de La Virgen
santa María de Avia.

Esta composición simétrica produce un sentido de equilibrio, de reposo como si pretendiera negar todo cambio reposo casi absoluto y estatismo que pareciera reflejar la situación de la época que las vio nacer. Sureda señala al respecto: “La totalidad de la composición manifiesta pues, la necesidad de que cada una de sus partes permanezca en la situación en la que se halla, cualquier tipo de actividad no controlada por el principio regulador, cualquier alejamiento. Toda libertad formal en la composición queda subyugada por lo simétrico, por lo ordenado armónicamente. El principio de equilibrio, esa compensación de fuerzas ordenadas en torno a un eje; esa imposibilidad de cambio que se asocia a los presupuestos básicos de simetría, son sin duda, principios extrapolables a la realidad social del momento, a la estructura feudal y a la concepción del orden del cosmos”.¹¹³

3.2 EL CÍRCULO EN LA COMPOSICIÓN DE LA PINTURA ROMÁNICA

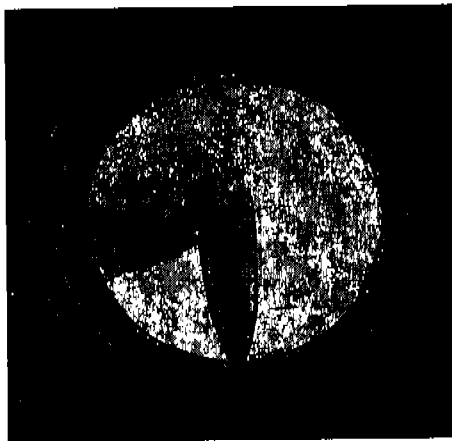


Fig. 6 Dextera Domini, San Clemente de Taul

El círculo es, en la pintura románica, la figura geométrica preferida y la clave para la construcción de toda composición. Lo encontramos como figura completa o en sus múltiples variantes; formando el

¹¹³ Sureda 1985 a, p. 213-14.

nimbo que corona la cabeza de los personajes sagrados, circunscribiendo las imágenes del *Agnus Dei* o de la *Dextera Domini* (Fig. 6), es la base para construir un adorno en espiral o para representar la mandorla en la que el pintor coloca al Cristo Pantocrator. El compás es el instrumento básico del artífice románico, es el amo tanto en la pintura como en la construcción de las catedrales; no hay ornamento, curvatura o perfil que no le obedezca. Y aunque a veces el compás se desvía y no hay una absoluta perfección en el trazado de la forma circular o sus variantes, el círculo tiene una presencia ineludible, se da como una realidad, como una cosa en sí, enfatizando también su carácter simbólico. Vale la pena transcribir este largo pasaje de R. Arnheim sobre la importancia del círculo en el arte visual: “El círculo ha gozado de aceptación universal como imagen religiosa de la perfección, una forma del todo simétrico, herméticamente aislada de su entorno. Es la configuración más general, la que poseyendo menos rasgos individuales sirve al tiempo de matriz de todas las formas posibles. Como forma fundamental de nuestro modelo concéntrico del espacio, nace de la expansión de un centro en todas direcciones y su radio y un sistema de anillos concéntricos la caracterizan como tal. Su función se ve subrayada cuando interactúa con el modelo cartesiano, generando el cuadrado. “El cuadrado en contraste con el círculo, es el emblema de la tierra y de la existencia terrena”, dice George Fergurson en su libro sobre los símbolos cristianos. Esta interacción entre naturaleza concéntrica del modelo cósmico y la cuadrícula de paralelas terrestres constituye el esquema básico del arte visual”.¹¹⁴ Múltiples son los ejemplos que se podrían señalar en el campo de la pintura románica que evidencian ese deseo de que las figuras geométricas circulares, cuadradas, triangulares

¹¹⁴ Arnheim 1984, p. 125.

sean las que sirven de base ordenadora de la expresión artística. Uno de estos ejemplos, es la representación del *homo quadratus* en el ábside de la iglesia de San Quirza de Pedret en Cataluña, España, (Fig. 7) cuya composición constituye una clara muestra de este sentido geométrico y simbólico que invade a la pintura románica.



Fig. 7 Hommo quadratus en el ábside de la Iglesia de San Quirza de Pedret.

Es una obra sencilla en cuanto al dibujo y los colores son escasos: rojo, negro y ocre. La pintura presenta a un hombre barbado con los brazos en cruz y los pies juntos. La cabeza discoidal y el cuerpo cubierto con una túnica dibuja un rectángulo que aparece enmarcado por un círculo en el que se posa un ave de gran tamaño. La composición contiene en sí un sentido simbólico: el círculo es la representación de lo celeste, de lo trascendente y su relación con lo huma-

no; lo terrestre simbolizado por el rectángulo. Cristo, el hombre extendiendo sus brazos; Cristo, el *homo quadratus* que realiza la transición entre lo humano, lo cuadrado y lo divino, el círculo. Otro elemento añade significación a la pintura: el ave que se posa en el círculo, simbolizando a Cristo como ave Fénix que, colocada sobre el ara de ramas secas, genera el fuego y se consume, para renacer al tercer día de sus propias cenizas y alzar el vuelo, regresando a su lugar de origen convertida en águila.¹¹⁵ Es una imagen que los teólogos de la época románica como santa Hildegarda de Bingen y Guillermo de Saint Thierry tomaron de los teóricos de la antigüedad, particularmente de Vitruvio (Fig. 8) para representar la relación entre las proporciones humanas y arquitectónicas: el *homo quadratus* y su proporción aplicada al templo, la iglesia *ad quadratum*, (Fig. 9 y 10) considerado entonces como esquema de la perfección evocando a los pitagórico y al viejo Platón que consideraban al círculo y el cuadrado, entre otras figuras, como prototipos de las figuras geométricas.

El Cristo en Majestad de León, (Panteón Real de la Colegiata de san Isidoro, Cataluña, España), (Fig.11) es otra muestra de esta tendencia geometrizar del arte románico. En el centro, en el techo, la figura de Cristo en Majestad dentro de la mandorla envuelta en líneas ondulantes de nubes ocre, grises y blancas. Cristo sentado sobre un arco y mientras otro le sirve para sostener sus pies. La túnica que lo viste es larga, amplias mangas colgantes y adornadas, manto ceñido, pelo largo sobre las espaldas, barba puntiaguda. La cabeza adornada por un nimbo crucífero. Levanta la mano derecha, desproporcionadamente alargada en actitud de bendición mientras en la mano izquierda sostiene un libro abierto con la leyenda: *EGO, SUM LUX MUNDI* (yo, soy la luz del mundo). Al fondo, dentro de la mandorla, sobre los hombros de Cris-

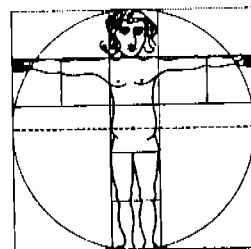


Fig. 8 *Homo quadratus* de Santa Hildegarda y Saint Thierry.

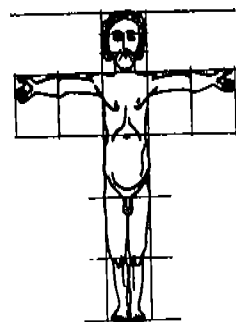


Fig. 9 *Homo quadratus* de Santa Hildegarda.

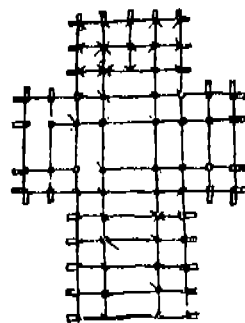


Fig. 10 Representación de planta de iglesia. Honnecourt.

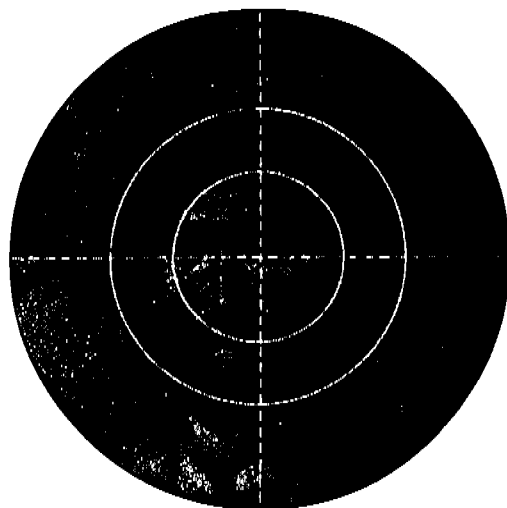
¹¹⁵ Sureda 1985 b, p. 166.

to las letras griegas alfa y omega significando el principio y el fin de todas las cosas. Múltiples estrellas adornan el cielo.



Fig. 11 Detalle *Maestas Domini*.
Panteón Real de San Isidoro de
León.

Aprovechando al máximo la regularidad del soporte mural arquitectónico, en este caso un rectángulo, el artista románico ordena la composición según las diagonales y el centro geométrico; mide con el compás utilizando el círculo para dibujar las diversas formas armónicas para dar belleza a la forma de la divinidad. El eje mayor de la mandorla se corresponde con el rectángulo. Los círculos que sirven de estructura a la cabeza, determinan la arquitectura del cuerpo, el vuelo de la túnica, la posición del libro y el pliegue del manto. Toda la multiplicidad de los elementos de la composición se ponen en relación para conseguir la belleza de la estructura pictórica.



En la pintura románica, siguiendo el canon de las proporciones de arte bizantino que refleja las secuelas de la tradición clásica, la cabeza es la parte ordenadora del cuerpo. La teoría bizantina de las proporciones determinó la medida de la cabeza según el sistema modular, esto es, tomando como unidad la longitud de la nariz (1.3 de la longitud de la cara). (Fig. 12) La longitud de la nariz coincide con la de la frente y con la de la parte inferior de la cara, pero también con la longitud de la parte superior de la cabeza, con la distancia entre la punta de la nariz y el ángulo del ojo, y con la longitud del cuello hasta la garganta. Estas medidas en base a la longitud de la nariz determina la configuración entera de la cabeza por medio de tres círculos concéntricos, cuyo centro común se situaba en la raíz de la nariz.

El primer círculo, el interno cuyo radio es la longitud de la nariz, abarca la frente y las mejillas; el segundo círculo, con un radio de dos narices, circunscribe el contorno de la cabeza; el tercer círculo,

geométrica de la cabeza, el centro (A) está situado en la pupila del ojo izquierdo. En caso que la cabeza estuviera en posición frontal, las distancias existentes entre AB y AC, determinarían la mitad del ancho de la cabeza, pero en esta posición de tres cuartos abarcan más que ese ancho, creándose una visión en escorzo.¹¹⁷ Aún cuando el cánón bizantino de los tres círculos tuvo fuerte presencia en la pintura románica, en algunas obras no se advierte su aplicación, acercándose más a la esquematización de Villar de Honnecourt, (Fig. 14 y 15) variando el módulo de medida, que ya no será la nariz, demasiado larga en muchos casos, sino el largo de la parte inferior de la cara, de modo que la cara alcanza cuatro módulos y dos de ancho, definiendo así casi un rectángulo ordenador.

Como quiera que sea, en todas las obras románicas la geometría resulta ser un procedimiento útil que facilita el trabajo del artista, tanto del pintor como del cantero, el arquitecto y el vidriero. En la pintura, para el dibujo del cuerpo humano, su tema principal, se vuelve en algo imprescindible para llenar los espacios arquitectónicos y las tablas de los retablos y frontales de altar, acercándose así a esa belleza de las formas geométricas que se promulgaban en la antigüedad clásica griega. El artista románico entendía que su obra ejecutada era semejante a como dios, el gran Artífice, había dispuesto la tierra en el universo, como dice san Isidro en sus Etimologías XIV, I, 1 "...en la región media del mundo, a modo de centro, a igual distancia de todas las partes del cielo."¹¹⁸ Los teólogos medievales hablaban de esferas, de círculos, de centros, cuadrados y triángulos y la imagen del universo es construido a través de ellos. La belleza del mundo, toda su armonía, deriva precisamente de ese carácter geométrico que el gran Ar-

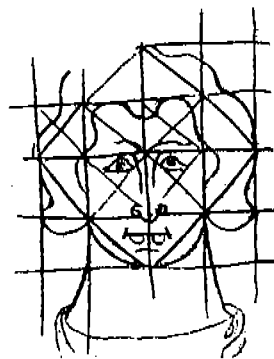


Fig. 14 y 15 Geometrización de rostros románicos apartir de los esquemas de Honnecourt.



Fig. 15

¹¹⁷ Sureda 1985 a, p. 229.

¹¹⁸ Cita tomada de Sureda 1988, p. 132.

quitecto del mundo le ha dado. Tomás de York, el teólogo inglés del siglo XIII, es también de la misma idea en su *Sapientiale*: "...la belleza del mundo se prueba de muchas formas: en primer lugar, por su Creador, que es bellísimo; por este motivo no sólo es bello, sino de belleza incomparable, según afirma Platón en el *Timeo*. En segundo lugar, se comprueba la belleza del mundo por su forma circular, según Aristóteles en *De caelo et mundo*, donde afirma que todo el mundo es redondo, circular de forma armónica y hermoso..."¹¹⁹

¹¹⁹ Citado por Sureda 1998, p. 132.

CONCLUSIONES

Llegado el final del presente trabajo *La figura del Demiurgo en el pensamiento de Platón y su presencia en la Edad Media*, es el momento de presentar algunas conclusiones:

1. Se ha intentado mostrar la influencia del pensamiento filosófico de Platón, particularmente la figura del Demiurgo, en el pensamiento de la Edad Media, a través de las ideas estéticas de algunos pensadores de esa época, ideas que a su vez determinaron la producción artística, específicamente la producción pictórica del periodo románico de los siglos XI, XII y XIII en la Europa occidental.

2. A lo largo del trabajo se ha visto que en su visión del universo geométrico y armonioso, Platón trae aparejado la idea de dios como Demiurgo, esto es, como un artesano cuya creación, el cosmos (orden) del mundo es una obra perfecta y hermosa, artística; es una obra de arte y dios un artista. El orden ha instituido el mundo, en el cual tanto la naturaleza como la sociedad están regidas por la armonía y al número se lo postula como elemento fundamental. Se ha identificado el elemento constructivo del mundo con el número y la clave de la estructura de la realidad con una estructura geométrica y armoniosa.

3. Se ha señalado brevemente que detrás de la metáfora mítica del Demiurgo, subyace un sentido filosófico del relato del *Timeo* que considera que el artífice artesano representa el *nous*, la inteligencia o racionalidad que se haya en el mundo, y que es a la vez teleológica y eficiente que garantiza la ingerencia del orden en el mundo.

4. Hemos querido justificar que bajo este marco de la filosofía platónica y la concepción del dios bíblico, los pensadores cristianos no tuvieron problema en adaptar las enseñanzas de los viejos filósofos griegos. Ya en el *Libro de la Sabiduría* se encontraba la afirmación de que dios había dispuesto las cosas del universo según *medida, número y peso*, recordando que la realidad posee, entonces, una naturaleza intrínseca de base numérica, tal como lo señalaban los antiguos pensadores. Se ha marcado la diferencia entre las dos concepciones argumentando que no es ya en el cristianismo la realidad misma la que posee una naturaleza intrínseca de base numérica como en las afirmaciones de Platón, ahora lo es dios, creador *ex nihilo* quien ha dispuesto con su voluntad la armonía del mundo, reforzando así la idea de la armonía de todo lo creado que viene a ser la expresión de un orden teocéntrico. De tal manera, la importancia y la autoridad de que gozaba la Biblia hizo que esta idea fuera divulgada por los teólogos con un resultado decisivo para el desarrollo posterior del pensamiento medieval y del arte.

5. Se ha mencionado en el presente trabajo que pensadores como san Basilio, san Agustín, entre otros, transmitieron a la Edad Media la idea del universo armónico a partir de la noción de número y que esto se retomaría en el siglo XIII, en Francia, por la Escuela de Chartres. Con San Basilio asistimos a la consideración de dios como el artista que ha concebido la creación como una gran obra de arte que hay que contemplar. La belleza del mundo puede entenderse de dos maneras: como belleza sensible que puede ser gozada por la vista y los demás sentidos y, como una belleza teleológica que cumple un fin determinado desde el momento que fue creada: su contemplación, siendo a través de esta obra bella que puede verse también al artista que la creó.

6. Se ha señalado la importancia de san Agustín en el pensamiento de la Edad Media pues influido por Platón y por las afirmaciones bíblicas del “número, medida y peso”, elaboro su pensamiento estético a partir del número y particularmente de la belleza matemática de la música, en lo que él llama la “buena modulación”, que consiste en un movimiento medido y producido libremente en atención a su propia y exclusiva belleza es decir la igualdad o simetría; la igualdad de dimensiones, equidistancia o igualdad numérica, es el rasgo distintivo de esta “buena modulación”. San Agustín afirma que esta razón de igualdad o simetría 1:1 es la más admirable, pero también lo son las razones 1:2, 2:3 y 3:4, intervalos que no se derivan de sus cualidades estéticas sonoras sino que son ecos audibles de la perfección del universo. Sin esta preeminencia del número el universo regresaría al caos. Este principio de la buena modulación es de orden metafísico, pues es aplicable a toda la realidad. La igualdad, el orden y la armonía expresados en él, constituyen la ley y el canon supremo de la regularidad de los acontecimientos que suceden en el mundo. Y es ahí que se desprende que la belleza de las artes no consiste en las partes separadas y aisladas unas de otras, sino en la relación mutua que existe entre ellas. La relación apropiada, conveniente entre las partes, es la que produce el orden, dando igualdad y semejanza que se apoyan a su vez en la unidad, de suerte que toda armonía es unidad, igualdad y ordenación. Así, siguiendo los pasos de la teoría numérica pitagórica-platónica, san Agustín considera que el fundamento último donde radica la armonía y belleza del mundo y del arte es dios, que resulta ser el tipo perfecto de artista y del cual el hombre es su imitador. Todas las cosas del mundo que se rigen por el orden y el número no hacen más que dar testimonio de la obra del gran Artífice.

7. Respecto a la Escuela de Chartres concluimos que en ella se ha destacado igualmente la influencia del pensamiento de Platón, particularmente las ideas plasmadas en su diálogo *Timeo*. Buscando una relación de las ideas del filósofo griego y las ideas bíblicas del *Génesis* y *El libro de la sabiduría*, los teólogos de Chartres fundamentaron su cosmología en ciertos principios de los cuales mencionamos dos: 1) Dios es considerado como artista que ha construido el mundo de acuerdo a ciertas reglas geométrico-matemáticas y, en consecuencia, el mundo es entendido a semejanza de una obra de arte sujeta, como cualquier arte, a estrictas reglas como es el caso de la música y la arquitectura. 2) Los conceptos usados para explicar su concepción del mundo fueron, como en Platón la armonía, la simetría, la figura y el número.

8. Sugerimos que la obra del artista que imita la naturaleza es limitada en su ciencia y en su poder realizador, por eso sus obras son imperfectas. En cambio, la obra de dios revela la existencia de una ciencia que todo lo sabe y por eso es perfecta, sin embargo toda obra es perfecta porque refleja la armonía que el gran Constructor le imprimió. Tanto la naturaleza como el arte del hombre son imitaciones en el sentido de que por su composición armónica permiten mostrar la sabiduría de dios. Si bien es cierto que en el arte de la poesía y de la pintura se expresa una estructuración armónica de los elementos que la componen, el arte fundamental, el prototipo de arte es la arquitectura. La armonía que se presenta en todo el universo se presenta como una composición artística, específicamente como una obra arquitectónica y a dios como su arquitecto. De aquí que los teólogos de Chartres hallan dado a la imagen del arquitecto una significación simbólica.

9. También se ha querido privilegiar en este ensayo el concepto de arte que se sustentó en la Edad Media con una consideración más amplia que la que se tiene en la actualidad aquella comprendía los oficios y las ciencias, y aunque en el caso de la pintura y la escultura no se las consideraba artes liberales ni artes mecánicas, sin embargo se las trataba como destrezas que se atenían a reglas como las otras artes. No siendo su utilidad tan importante, acaso eran oficios acerca de “cosas agradables de ver” pero que debían repetir el orden establecido por dios y la belleza del universo. La realidad que el pintor plasma en sus obras es también una realidad divina pues se construye de acuerdo a las leyes de la geometría que son también las que rigen el orden del universo.

10. De la pintura románica afirmamos que no reproduce la apariencia de los objetos o de los personajes reales sino una realidad suprasensible, inteligible presentando aquello que el neoplatonismo llamó el ser en sí y posteriormente el cristianismo señaló como la verdadera realidad es decir, dios; realidad captada no con los sentidos, sino con el pensamiento. Hay entonces, en las representaciones de la pintura románica, una tendencia a la “desmaterialización” de la realidad sensorial; estamos frente a una pintura exenta de toda ilusión óptica, ausente de perspectiva, de volumen, de colores naturales; en cambio sus formas son planas, esquemáticas, lineales, es una pintura de primer plano. Otra característica fundamental es su inclinación a lo geométrico, basando su construcción en círculos, triángulos, cuadrados, rectángulos etc. que acentúa ese carácter hacia la geometrización y abstracción de modo que, más que un acercamiento o transcripción visual hacia la naturaleza, se convierte en una con-

ceptualización de ella. En todo caso el artista románico entendía que su obra ejecutada, era semejante a como dios, el gran Artífice, había dispuesto el universo, toda su belleza y su armonía derivan precisamente, de ese carácter geométrico que el gran Arquitecto le ha dado, recordándonos lo que el Demiurgo platónico había realizado.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN, SAN

2000 a, *Las Confesiones*, edición de Olegario García de la Fuente, Madrid, Ed. Akal.

2000 b, *De Musica*, traducción de Cecilia Ames Cordoba, Alción Editora.

ALIGHIERI, DANTE

1921 *La divina comedia*, México, UNAM.

ARISTÓTELES

1996 *Acerca del Cielo*, introducción, traducción y notas de Miguel Candel, Madrid, Ed. Gredos.

ARNHEIM, RUDOLF

1984 *El poder del centro*, traducción de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Ed. Alianza.

La Biblia

1961 Versión Bover-Cantera, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

BLUMENBERG, HANS

1999 *Imitación de la naturaleza. Conferencia en Las realidades en que vivimos*, traducción de Pedro Madrigal, Barcelona, Ed. Paidós.

CARONE, GABRIELA ROXANA

1991 *La noción de Dios en el Timeo de Platón*, Buenos Aires, Ricardo Sanssonne, Editor.

CORNFORD, F.M.

1983 *La Teoría platónica del conocimiento*, traducción de Nestor Luis Cordero y María Dolores del Carmen Ligatto, Barcelona, Ed. Paidós.

CURTIUS, E. ROBERT

1955 *Literatura europea y Edad Media Latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE.

CHAMPEAUX, GERARD

1989 *Introducción a los símbolos*, traducción de Abundio Rodríguez, Madrid, Ed. Encuentros.

DE BRUYNE, EDGAR

1963 a *Historia de la Estética I. La antigüedad griega y romana*, Madrid, BAC.

1963 b *Historia de la Estética. La Antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, BAC.

1959 c *Estética Medieval T. II Epoca Romántica*, traducción de Armando Suárez, Madrid, Ed. Gredos.

1987 d *Estética de la Edad Media*, traducción de Carmen Santos y Carmen Gallardo, Madrid, Ed. Visor.

EGGERS, LAN CONRADO

1995 *Introducción al Timeo de Platón*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

GALI, NEUS

1999 *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acanalado.

GHYKA, MATILA

1968 *El número de oro, T.I*, B. Aires, Ed Poseidón.

GILSON, ETIENNE

1999 *La filosofía de la Edad Media*, traducción de Arsenio Pacios y Salvador Caballero, Madrid, Ed. Gredos.

GÓMEZ DE LIAÑO, IGNACIO

2000 *Filósofos griegos, videntes judíos*, Madrid, Ed. Siruela.

GRAVES, ROBERT

1985 *Los mitos griegos I*, traducción de Luis Echávarri, Madrid, Ed. Alianza.

GRUBE, G.M.A

1995 *El pensamiento de Platón*, traducción de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Ed. Gredos.

GUTHRIE, W.K.C

1995 *Historia de la filosofía griega. Platón. Segunda época y la Academia*, traducción de Alberto Medina Gonzáles, Madrid, Ed. Gredos.

HENRI MICHEL, PAUL

1960 *Los frescos románicos*, traducción de Elisabeht Murder, Barcelona, Ediciones Garriga.

HERÁCLITO

1978 *Fragmentos en Los filósofos presocráticos I*, introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan y Victoria E. Julia, Madrid, Ed. Gredos.

HESIÓDO

2000 *Teogonía*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Barcelona, Ed. Gredos.

HOMERO

2000 *Iliada*, introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Guemes, Barcelona, Ed. Gredos.

HONCORT, WILARS DE

1994 *Manuscrito*, Edición de Carlos Chanfón Olmos, MÉXICO, UNAM.

JENÓFANES

Fragmentos 1978 en Los Filósofos presocráticos I, introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan y Victoria E. Julia, Madrid, Ed Gredos.

JAEGER, WERNER

1971 *Paidela: los ideales de la cultura griega*, traducción de Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenseslao Roses (libros III y IV), México, FCE.

LOMBA FUENTES, JOAQUÍN

1987 *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos.

MADELEINE DAVY, MARIE

1996 *Iniciación a la simbología románica*, traducción de Magdalena Pascual, Madrid, Ediciones Akal.

PAPAIOANNOU, KOSTAS

1968 *Pintura bizantina y rusa*, Madrid, Ed Aguilar.

PANOFSKI, ERWIN

1985 *Idea*, traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, Ed. Cátedra S.A.

PICHARD, JOSEPH

1969 *Pintura románica*, traducción de Rafael Santos Torroella, Madrid, Ed. Aguilar.

PLATÓN

1995 *Timeo*, traducción, introducción y notas de Conrado Eggers Lan, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

1997 a *Timeo. Diálogos*, traducciones, introducciones y notas por Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Ed. Gredos.

1997 b *Protágoras*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual, Madrid, Ed. Gredos.

1997 c *Fedón*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual, E. Lledó Iñigo, Madrid, Ed. Gredos.

1998 a *República*, introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan, Madrid, Ed. Gredos.

1998 b *Político*, traducción, introducción y notas por Ma. Isabel Santacruz, Alvaro Vallejo Campos, Nestor Luis Cordero, Madrid, Ed. Gredos.

1998 c *Sofista*, traducción, introducción y notas de Ma. Isabel Santa Cruz, Alvaro Vallejo, Madrid, Ed. Gredos.

1999 a *Gorgias*, traducción, introducción y notas Francisco García Yague, Madrid, Ed. Aguilar.

1999 b *Leyes*, introducción, traducción y notas por Francisco Lisi, Madrid, Ed. Gredos.

PLOTINO

1998 *Eneadas*, introducción, traducción y notas por Jesús Igal, Madrid, Ed. Gredos.

ROSS, DAVID

1989 *Teoría de las ideas de Platón*, traducción de José Luis Díez Arias, Madrid, Ed. Cátedra.

SAMARANCH, FRANCISCO DE P.

1981 *Prólogo al Timeo*, traducción, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Ed. Aguilar.

SIMSON, OTTO VON

1985 *La Catedral Gótica. Los orígenes de la arquitectura y el concepto medieval del orden*, traducción de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Forma.

SCHOLEM, GERSHOM

1998 *Conceptos básicos del judaísmo*, traducción de José Luis Barbero, Madrid, Ed. Trota.

SCHUHL, P.M

1968 *Platón y el arte de su tiempo*, traducción de Eduardo Prieto, Buenos Aires, Ed. Paidós.

SUREDA, JOAN

1985 a *La pintura románica en España*, Madrid, Alianza Forma.

1985 b *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza Forma.

SUREDA, JOAN-LIAÑO, EMMA

1998 c *El despertar de Europa*, Madrid, Ediciones Encuentro.

TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW

1987 a *Historia de la Estética I. La estética antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Madrid, Ed. Akal.

1987 b *Historia de la Estética II. La estética Medieval*, traducción de Danuta Kurzyca, Madrid, Ed. Akal.

2001 c *Historia de seis ideas*, traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Ed. Tecnos.

TOMAN, ROLF

1996 *El románico. Arquitectura, escultura, pintura*, traducción de Max Strempel, Madrid, Koneman.

UÑA JUÁREZ, AGUSTÍN

1999 *Cántico del universo. La estética de San Agustín*, Madrid, Universidad Complutense.

VELÁZQUEZ GALLARDO, OSCAR

2003 *Introducción al Timeo de Platón*, versión del griego, introducción y notas de Oscar Velázquez Gallardo, Chile, Universidad Católica de Chile.

VERNANT, JEAN PIERRE

2001 *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, traducción de Juan Diego López Bonillo, Barcelona, Ariel Filosofía

VIDAL-NAQUET, PIERRE

1983 *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro*, traducción de Marco Aurelio Galmorini, Barcelona, Ed. Península.