

LA OPERACIÓN INTELECTUAL EN EL ARTE INDIO*

El *Śukranītisāra* IV.70-71¹, define el procedimiento inicial del imaginero indio: tiene que ser un experto en la visión contemplativa (*yoga-dhyāna*), para lo que, las prescripciones canónicas, proporcionan la base, y sólo de esta manera, y no por la observación directa, se han de alcanzar los resultados requeridos. Todo el procedimiento puede resumirse en las palabras, «cuando se ha realizado la visualización, ponte a trabajar» (*dhyātva kuryāt, ídem* VII.74), o, «cuando se ha concebido el modelo, pon en el muro lo que se ha visualizado» (*cintayet pramāṇam; tad-dhyātam bhittau niveśayet, Abhilaṣitārthacintāmaṇi, I.3.158*)². La distinción y el orden de estos dos actos, se había reconocido desde hacía mucho tiempo en relación con el trabajo sacrificial (*karma*) de la edificación del Altar del Fuego, donde, siempre que los constructores no saben que hacer, se les dice que «contemplen» (*cetayadhvam*), es decir, que «dirijan la voluntad hacia la estructura» (*citīm icchata*); y las «estructuras» (*citayaḥ*) se llaman así³, «debido a que ellos las vieron contemplativamente» (*cetayamānā apaśyam*). Estas dos etapas en el procedimiento, son lo mismo que los *actus primus* y *actus secundus*, las partes «libre» y «servil» de la operación del artista, en los términos de la

* [Publicado por primera vez en el *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, III (1935), este ensayo fue revisado para *Figures of Speech or Figures of Thought*. Aquí aparece en la última versión, con addenda.—ED.]

¹ Traducido en Coomaraswamy, *La Transformación de la Naturaleza en Arte*, 1934, pp. 113-117.

² Cf. también *Atthasālinī* 203 (in the PTS edition, p. 64), «En la mente del pintor surge un concepto mental (*citta-saññā*), “Tales y cuales formas deben hacerse de tales y cuales maneras”... Que concibe (*cincetvā*) “Sobre esta forma, que sea esto; debajo, esto; a cada lado, esto” —de manera que, es por la operación mental (*cintitena kamma*) como las otras formas pintadas vienen al ser».

³ *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.2.3.9, etc., con la asimilación hermenéutica de la raíz *ci* (edificar) y la raíz *cit* (contemplar, visualizar).

teoría escolástica⁴. He mostrado en otra parte⁵, que se da por hecho el mismo procedimiento tanto en el arte secular como en el arte hierático. Sin embargo, donde se encontrarán las exposiciones más detalladas del acto primero, es en relación con las prescripciones hieráticas budistas (*sādhana*, *dhyāna mantram*); y éstas son de tal interés y significación, que parece deseable publicar una traducción completa y cuidadosa de uno de los ejemplos más largos disponibles de un texto tal, anotado por citas de otros. Por consiguiente, procedemos con el *Kimcit-Vistara-Tārā Sādhana*⁶, n° 98 en el *Sādhanamālā*, Gaekwad's Oriental Series, n° XXVI, pags. 200-206.

⁴ Sobre las «dos operaciones», ver Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, pp. 33-47. Lo que se quiere decir, Filón lo expresa admirablemente en *De vita Mosis* II.74-76, respecto al «tabernáculo... cuya construcción se mostró a Moisés sobre el monte por los pronunciamientos divinos. Moisés vio con el ojo del alma las formas inmateriales (ἰδέαι) de las cosas materiales que tenían que hacerse, y estas formas tenían que ser reproducidas como imitaciones sensibles, por así decir, del grafo arquetípico y de los modelos inteligibles... Así pues, el tipo del modelo se imprimió secretamente en la mente del Profeta, como una cosa secretamente pintada y moldeada en formas invisibles sin material; y, entonces, la obra acabada se trabajó, según aquel tipo, por la imposición del artista de aquellas impresiones sobre las sustancias materiales debidamente apropiadas». En términos mitológicos, las dos operaciones son la de Atenea y Hefestos, que co-operan, y de quienes todos los hombres derivan su conocimiento de las artes (*Homeric Hymns* XX; Platón, *Protágoras* 321D y *El Estadista* 274C, *Critias* 109C, 112B). Atenea, la hija nacida de la mente de Zeus, «da gracia a la obra» (*Greek Anthology* VI.205), mientras que Hefestos es el herrero cojo; y no puede haber ninguna duda de que ella es esa σοφία que (como el correspondiente sánscrito *kaśalyā* y el hebreo *hochmā*) era originalmente la «pericia» o el conocimiento del artesano experto, y que, sólo por analogía, es la «sabiduría» en todo el sentido de la palabra; ella es la *scientia* que hace bella a la obra, él es el *ars* que la hace útil —y *ars sine scientia nihil* [cf. *Crátilo* 407, *Filebo* 16C, *Eutifrón* 11E y la imagen de Minerva (Atenea), juntamente con Roma, tejiendo un manto en un telar no mortal, en Claudiano, *Stilicho*, II.330]. Pero nuestras distinciones entre arte fino y arte aplicado, entre arte y trabajo y entre significado y utilidad, han desterrado a Atenea de la factoría a una torre de marfil, y han reducido a Hefestos al estatuto de los «obreros de base» (Βανναυσικοί), cuyo único servicio activo es su destreza manual, de manera que ya no los consideramos hombres sino únicamente «manos», o «mano de obra».

⁵ «La Técnica y la Teoría de la Pintura India», 1934, pp. 59-80.

⁶ Esta *Sādhana* ha sido traducida también, pero abreviadamente, por B. Bhattacharya, *Buddhist Iconography* (Londres, 1924), pp. 169 sigs. Los métodos budistas de visualización son examinados

KIMCIT-VISTARA-TĀRĀ SĀDHANA

Primero de todo, habiendo lavado sus manos y sus pies, etc., y una vez purificado, el oficiante (*mantrī*) ha de estar sentado cómodamente en un lugar solitario que esté cubierto de flores fragantes, impregnado de aromas gratos, y agradables para él. Concibiendo, entonces, en su propio corazón (*svahṛdaye... vicintya*) el orbe de la luna como desarrollado desde el sonido primordial (*prathama-svarapariṇatam*, es decir, «evolucionado desde la letra A»)⁷, que visualice (*paśyet*) en él un bello loto azul, con el orbe inmaculado de la luna dentro de sus filamentos, e, inmediatamente, la semilla-sílaba amarilla Tām̐. Entonces, con los haces de rayos lustrosos, que proceden (*niḥsṛtya*) de esa semilla-sílaba amarilla Tām̐, rayos que disipan enteramente el obscuro misterio del mundo en sus diez direcciones, y que descubren los indefinidos límites de la extensión del universo, que haga que todos estos rayos brillen hacia

por Giuseppe Tucci en *Indo-Tibetica*, III, *Templi del Tibet occidentale e il loro simbolismo artistico* (Roma, 1935); ver especialmente § 25, «Metodi e significato dell' evocazione tantrica», p. 97.

⁷ Para un comienzo en esta vía, cf. Sādhana n° 280 (Yamāntaka), donde el operador (*bhāvakaḥ*, «hacedor de devenir»), habiendo cumplido primero las abluciones purificadoras, «realiza en su propio corazón la sílaba Yaṃ en negro, dentro de una luna originada desde la letra A» (*ākā-ṛaja-ja-candre kṛṣṇa-yaṃ kāraṃ vibhāvya*).

La sílaba vista es siempre la sílaba inicial nasalizada del nombre de la deidad que ha de representarse. Para una idea general de la forma en la que se concibe la visualización inicial, ver Coomaraswamy, *Elementos de Iconografía Budista*, 1935, Lám. XIII, fig. 2, o algunas de las reproducciones en Arthur Avalon, tr., *The Serpent Power* (Madras, 1924). Para la manera en que se considera que los Buddhas y Bodhisattvas se deducen o afloran desde los rayos emanados, cf. Bhattacharya, *Buddhist Iconography*, fig. 52.

Todo el proceso, en el que la moción de un sonido precede a la de una forma visible, sigue el concepto tradicional de la creación por una Palabra pronunciada; cf. *Sum. Theol.* I.45.6, en lo referente al procedimiento del artista *per verbum in intellectu conceptum*.

abajo (*tān sarvān avabhāsyā*), y que afloren (*ānīyā*)⁸ los incontables e inmensurables Buddhas y Bodhisattvas cuya morada está ahí; estos (Buddhas y Bodhisattvas) están establecidos (*avasthāpyante*) en el fondo del espacio, o éter (*ākāśadeśe*)⁹.

Después de cumplir un gran oficio (*mahatīm pūjām kṛtvā*) a todos estos Buddhas y Bodhisattvas grandemente compasivos establecidos en el fondo del espacio, por medio de flores celestiales, incienso, aromas, guirnaldas, ungüentos, polvos, indumentaria ascética, parasoles, estandartes, y demás, debe hacer una confesión del pecado, como sigue: «Todo acto pecaminoso que yo haya hecho en el curso de mi errancia en este vórtice sin comienzo, ya sea de cuerpo o de mente, o que haya hecho cometer o que haya consentido, todos éstos yo confieso».

Y habiendo confesado así¹⁰, y habiendo hecho admisión también de la falta que consiste en las cosas que se han dejado sin hacer, debe hacer una Admisión de Mérito, como sigue: «Yo admito la proficiencia (*kuśalam*) de los Sugatas, Pratyekas, Śrāvakas, y Jinas, y la de sus hijos

⁸ *Ā-nī*, «aflorar», «conducir hacia adelante», se usa comúnmente para la irrigación, ya sea literalmente, o ya sea metafóricamente con respecto a una conducción de poderes desde la *Fons Vitae*. Son equivalentes cercanos ἐξήγεομαι (en «exégesis») y *educere*. Tal vez nosotros necesitemos una palabra, *edución* o *aducción*, con la que referirnos a la adquisición de conocimiento por intuición o especulación.

⁹ Los fondos de espacio infinito son altamente característicos de las epifanías pintadas del Buddha y los Bodhisattvas, en las que la figura principal surge como un sol de detrás de las distantes montañas, o desciende sobre nubes rizadas, o está rodeada por una gloria de oro. En el arte hierático occidental el uso de fondos de oro tiene una significación similar, puesto que el oro es el símbolo reconocido del éter, la luz, la vida, y la inmortalidad.

¹⁰ [A primera vista puede parecer al lector que los ejercicios religiosos que se describen tienen poca relación con el arte. Sin embargo, son de una significación real en relación con el arte, debido precisamente 1º) a que el oficio inmaterial de las devociones personales es, en realidad, el mismo que el procedimiento imaginativo del artista, con esta distinción solamente, que el artista procede subsecuentemente a la manufactura; y 2º) a que la naturaleza de los ejercicios mismos revela el estado de mente en el que tiene lugar la formación de la imagen].

los Bodhisattvas, y la de las esferas de los Ángeles y de Brahmā, en su integralidad». Entonces viene la Toma de Refugio en las Tres Joyas: «Tomo refugio en el Buddha, mientras dura el círculo de Bodhi; tomo refugio en la Norma, mientras dura el círculo de Bodhi; tomo refugio en la Congregación, mientras dura el círculo de Bodhi». Entonces viene el acto de Adhesión a la Vía: «Es entera incumbencia mía adherirme a la Vía que fue revelada por los Tathāgatas, y a ninguna otra». Entonces viene la Plegaria: «Que los bienaventurados Tathāgatas y sus hijos (los Bodhisattvas), que han cumplido el propósito del mundo desde su primer comienzo, apoyen y efectúen mi total despiración» (*māṃ parinirvāntu*). Entonces viene la petición: «Que los bienaventurados Tathāgatas me adoctrinen con incomparables exposiciones de la Norma, de tal suerte que los seres en el vórtice del mundo se liberen pronto de la esclavitud del devenir (*bhava-bandhanāt nirmuktāḥ*)». Entonces debe hacer una sempiterna Asignación de Mérito (*puṇya-pariṇāma*): «Toda raíz de proficiencia (*kuśalam*) que haya surgido por el cumplimiento de los siete oficios (*pūjāḥ*) extraordinarios y por la confesión del pecado, todo eso yo lo consagro al logro del Despertar Total (*saṃyak-sambodhaye*)». O bien recitar los versos pertinentes a los siete oficios extraordinarios: «Todos los pecados yo confieso, y consiento felizmente a las buenas obras de otros. Tomo refugio en el Bienaventurado, y en las Tres Joyas de la Verdadera Norma, a fin de que yo no me demore en el estado del nacimiento. Me adhiero a esa vía y me acojo a la Sagrada Disciplina (*śubha-vidhīn*) para el logro del pleno Despertar». Tan pronto como ha celebrado (*vidhāya*) el séptuple oficio extraordinario, debe pronunciar la fórmula de despedida (*visarjayet*): «Om, Āḥ, Muḥ».

Seguidamente, debe efectuar (*bhāvayet*) el Cuádruple rapto de Brahma (*catur-brahma-vihāram*), a saber, del Amor, la Compasión, la Alegría, y la Ecuanimidad (*maitrī, karunā, muditā, upekṣā*) por etapas

(*krameṇa*), como sigue: «¿Qué es el Amor?. Su carácter es el de la ternura por un sólo hijo que es natural a todos los seres; o su similitud es la de la simpatía en el bienestar y la felicidad (de otros). ¿Y qué es la Compasión?. Es el deseo de salvar del Triple Mal (*tridukhāt*) y de las causas del Mal; o la Compasión es esto, decir “yo sacaré de la pena del Triple Mal a aquellos seres nacidos cuya morada está en la prisión de hierro del vórtice del mundo, que está ardiendo en el gran fuego del Triple Mal”; o es el anhelo de levantar del océano del vórtice del mundo a los seres que están sufriendo allí la pena del Triple Mal. La Alegría es de este tipo: la Alegría es un sentido de felicidad perfecta; o la Alegría es la esperanza confiada en el logro de que todos los seres en el vórtice del mundo alcanzarán la Buddhidad todavía imprevisible; o es la atracción mental sentida por todos estos seres hacia la delectación y la posesión de estas virtuosidades. ¿Qué es la Ecuanimidad?. La Ecuanimidad es el cumplimiento de un gran bien para todos los seres nacidos, ya sean buenos o malos, por la supresión de todos los obstáculos que se levantan en la vía de su comportamiento bondadoso; o la Ecuanimidad es una afección espontánea para todos los demás seres, independientemente de todo interés personal en su conducta amistosa; o la Ecuanimidad es una indiferencia a las ocho categorías mundanas de ganancia y pérdida, fama y desgracia, vituperio o alabanza, placer y dolor, y así sucesivamente, y a todas las obras de supererogación».

Habiendo realizado el Cuádruple raptó de Brahma, debe efectuar (*bhāvayet*) la Naturaleza fundamentalmente Inmaterial de todos los Principios (*sarva-dharma-prakṛti-parisuddhatām*). Pues todos los principios son fundamentalmente inmateriales por naturaleza, y también debe manifestar (*āmukhīkuryāt*): «Yo soy fundamentalmente inmaterial, etc....» Esta Inmaterialidad fundamental de todos los principios tiene que ser establecida con la encantación «Om, los principios son todos

inmateriales por naturaleza, yo soy por naturaleza inmaterial». Ahora bien, si todos los principios son naturalmente inmateriales, ¿qué puede haber provocado el vórtice del mundo (*samsāram*)?. [El vórtice del mundo] surge en la cubrición (de la inmaterialidad de los principios) por el polvo de las nociones de sujeto y objeto, y así sucesivamente. La manera en que puede eliminarse esto es por la realización de la Verdadera Vía; por este medio se destruye. Así se perfecciona la Inmaterialidad fundamental de todos los Principios.

Cuando se ha efectuado la realización de la Inmaterialidad de todos los Principios, debe desarrollar (*vibhāvayet*) la Vacuidad de todo los Principios (*sarva-dharma-sūnyatām*). La Vacuidad es como esto: uno debe concebir, «Todo lo que está en moción o en reposo (es decir, todo el mundo fenoménico), esencialmente no es nada sino el orden manifestado de lo que es sin dualidad cuando la mente está desnuda de todas las extensiones conceptuales, tales como la noción de sujeto y objeto». Debe establecer esta verdadera Vacuidad con la encantación: «Om, en mi naturaleza de inteligencia adamantina, yo soy esencialmente la Vacuidad».

Entonces debe realizar a la Bienaventurada Āryatārā, como procediendo desde la semilla-sílaba amarilla Tām, en el orbe immaculado de la luna que está en los filamentos del loto plenamente abierto dentro del orbe lunar originalmente establecido en el corazón. Debe concebir (*cintayet*)-la como de un color negro profundo, con dos brazos, con un rostro sonriente, proficiente en toda virtud, sin defecto de ningún tipo, adornada con ornamentos de gemas celestiales, perlas y joyas, sus dos pechos decorados con bellas guirnaldas en encadenados céntuples, sus dos brazos ataviados con brazaletes y ajorcas celestiales, sus caderas embellecidas con lucientes encaderados de ceñidores de gemas sin tacha,

sus dos tobillos embellecidos con ajorcas de oro adornadas con diversas gemas, su cabello entretejido con fragantes guirnaldas de Pārijāta en la semejanza de flores, su cabeza con una figura resplandecientemente enjoyada, plenamente reclinada, del Bienaventurado Tathāgata Amoghasiddhi, una similitud radiante y máximamente seductora, extremadamente jovial, con los ojos del azul del loto de otoño, su cuerpo vestido de vestiduras celestiales, sentada en la posición Arddhaparyāṅka, dentro de un círculo de rayos blancos sobre un loto blanco grande como una rueda de carro, su mano derecha con el signo de la generosidad, y teniendo en su mano izquierda un loto azul plenamente abierto. Que desarrolle (*vibhāvayet*) esta semejanza de nuestra Bienaventurada Señora tanto como desee.

Seguidamente nuestra Bienaventurada Señora es aflorada desde el espacio o éter (*ākāśāt ānīyate*) en su aspecto inteligible (*jñāna-sattva-rūpa*), por medio de los incontables haces de rayos, que iluminan los Tres Mundos, que proceden de la semilla-sílaba amarilla Tām dentro de los filamentos del loto en la luna cuyo orbe fue establecido en el corazón, y de esa Bienaventurada Señora (como se describe arriba). Al aflorarla (*ānīya*), y establecerla en el fondo del espacio (*ākāśadeśe apī avasthāpya*), tiene que hacer una ofrenda a los pies de esa Bienaventurada Señora, con agua perfumada y flores fragantes en un vaso enjoyado, dándole la bienvenida con flores celestiales, incienso, perfumes, guirnaldas, ungüentos, polvos, telas, parasoles, campanas, estandartes, y demás, y debe adorarla (*pūjayet*) en toda manera de sabio. Repitiendo su adoración una y otra vez, y con laudes, debe mostrar el signo del dedo (*mudrām darśayet*)... de un loto plenamente abierto. Después de haber gratificado al aspecto inteligible de nuestra Bienaventurada Señora con este signo del dedo, tiene que cumplir (*bhāvayet*) la encantación de nuestra Bienaventurada Señora en

su aspecto contingente (*samaya-sattva-rūpatā*) a fin de liberar (*adhimuñcet*) la no-dualidad de estos (dos aspectos). Seguidamente, los rayos procedentes de la semilla-sílaba Tām que está en el orbe de la luna dentro de los filamentos del loto azul en el orbe lunar —rayos que iluminan los diez cuadrantes de los Tres Mundos, que son de extensión ilimitada, y adecuados a la Señora Tārā— eliminan la pobreza y demás males del ser existente en ellos, por medio de una lluvia de joyas, y les contenta con el néctar de la doctrina de la Noesencialidad Momentánea, y demás (*kṣaṇika-nairātmādi*), de todas las cosas¹¹.

Cuando ha cumplido así las diversas necesidades del mundo, y ha desarrollado el aspecto cósmico de Tārā (*viśvam api tārārūpaṃ niṣpādyā*), debe realizar también (*punaḥ... bhāvayet*), mientras no prevalezca la fatiga (*yāvat khedo na jāyate tavāt*)¹², todo lo que ha venido al ser en la semilla-sílaba amarilla Tām en las etapas de expansión y contracción (*sphuraṇa-saṃharaṇa-krameṇa*). Si sale de esta realización (*bhāvanātaḥ khinno*)¹³ debe murmurar una encantación

¹¹ Momentaneidad y Noesencialidad; es decir, que la existencia (ya sea la de nuestros propios sí mismos empíricos o la de cualquier otra cosa) no es una continuidad sino una sucesión de instantes de consciencia únicos (*anitya, παντα ῥέι*), y que ninguna de estas cosas es un «sí mismo» ni tiene mismidad. [Bhattacharya traduce mal *kṣaṇika* por «temporaria»; la Noesencialidad no es momentánea en el sentido temporal, sino más bien el verdadero ahora o momentaneidad de la eternidad. La omnisciencia del Buddha se llama «momentánea» en el mismo sentido]. Sobre la «momentaneidad de todas las cosas contingentes» ver *Abhidharmakośa* IV.2-3, y L. de la Vallée Poussin, «Notes sur le “moment” ou *kṣaṇa* des bouddhistes», *Rocznik Orientalistyczny*, VIII (1931).

¹² En el *Divyāvadāna*, p. 547, es *kheda*, «laxitud» o «fatiga», lo que impide a los pintores de Rudrāyaṇa aprehender la semejanza del Buddha; y este *kheda* es del mismo tipo que la «laxitud de la contemplación» (*sīthila samādhi*) que explica el fracaso del pintor de retratos en el *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa, II.2. El remedio es la Sādhana n° 280, «si está fatigado debe recitar una encantación» (*khede to mantraṃ japeṭ*).

¹³ En la Sādhana n° 44, *–nyayena*. Estas expresiones no significan «eliminar toda fluctuación», sino que implican una operación repetida con un desarrollo e involución alternados de las formas de acuerdo con su ontología visual; cf. *Śilparatna* XLVI.39, «rememorando repetidamente» (*smṛtvā smṛtvā punaḥ punaḥ*). [Todas estas instrucciones implican que la imagen tiene que hacerse tan exacta

(*mantram jāpet*), en cuyo caso la encantación es: *Oṃ tāre tuttāre ture svahā*. Este es el rey de las encantaciones, de grandísimo poder; y es venerado, adorado, y ratificado, por todos los Tathāgatas.

Al salir de la contemplación (*dhyānāt vyutthito*), y cuando ha visto el aspecto mundano de Tārā (*jagat-tārā-rupaṃ dṛṣṭvā*)¹⁴, debe experimentar a voluntad la consciencia de su propia identidad con la Bienaventurada Señora (*bhagavaty ahaṃkāreṇa yatheṣṭaṃ viharet*)¹⁵. Las Grandes

como sea posible, que debe ser firmemente aprehendida, y que nunca debe permitírsele que se deslice o fluctúe].

¹⁴ En la Sādhana n° 88, *dhyānāt khinno mantram jāpet*, con el mismo significado; puesto que *dhyāna* y *bhāvana*, «contemplación» y «hacer devenir» son intercambiables. [No está perfectamente claro si los aspectos *samaya-sattva*, *viśva*, y *jagat* tienen que considerarse como los mismos modos, o como modos de la semejanza de Tārā desarrollados sucesivamente].

¹⁵ Aquí puede asumirse enteramente una auto-identificación con las formas evocadas. En muchos casos encontramos *ātmānam*, «él mismo», en conexión explícita con el preceptivo *bhāvayet* o con el participio *vicintya*. Por ejemplo, *ātmānaṃ siṃhanāda-lokeśvara-rūpaṃ bhāvayet*, «debe realizarse a sí mismo en la forma del Bodhisattva Siṃhanāda Lokeśvara, el Señor del Mundo con el Rugido del León»; *ātmānaṃ... mahākālaṃ bhāvayet*, «debe realizarse a sí mismo como Mahākāla»; *trailokya bhaṭṭārakam... ātmānaṃ bhāvayet*, «debe realizarse a sí mismo como Trailokyavijaya Bhaṭṭāra» (Bhattacharya, *Buddhist Iconography*, pp. 36, 121, 146); «durante un tiempo largo» (*ciram*) en el aspecto inteligible de Yamāntaka, Sādhana n° 280; *jambhalaṃ bhāvayet, jambhala eva bhavati*, «debe realizarse (a sí mismo como) Jambhala, y ciertamente deviene Jambhala».

Bhāvayet es la forma causativa de *bhū*, «devenir», y más o menos sinónimo de *cit*, «pensar», y de *dhyai*, «contemplar», todo con un sentido creativo; cf. las palabras del Maestro Eckhart, «Él las piensa, y mirad, ellas son». Está lejos de ser insignificante, en tanto que el acto de imaginación es una concepción y una operación vital, que *bhāvayati*, «hace devenir», en el sentido de engendrar y de parir, pueda decirse de los padres de un niño, a la vez antes y después del nacimiento (*Aitareya Āraṇyaka* II.5). Para *bhū* como «hacer devenir» en los textos pali, ver C.A.F. Rhys Davids, *To Become or Not to Become* (Londres, 1937), cap. 9. *Bhavati*, «deviene», se usa comúnmente desde tiempos tan remotos como el *R̥g Veda*, con referencia a la asunción sucesiva de formas particulares correspondientes a funciones específicas, por ejemplo, V.3.1, «Tú, Agni, devienes Mitra cuando eres encendido»; cf. Éxodo 3:14, donde, el bien conocido «Yo soy el que Yo soy» (así en el texto griego), dice en realidad «Yo devengo lo que yo devengo (hebreo *Ehyeh asher Ehyeh*)».

En el texto presente, *bhagavaty ahaṃkāreṇa* es literalmente «teniendo a la Bienaventurada Señora por su “yo” [de él]». De la misma manera, en una Sādhana citada por A. Foucher (*L'Iconographie bouddhique de l'Inde*, París 1900, II, p. 10 nota 2), tenemos *tato dṛḍhāhaṃkāraṃ kuryāt; ya bhagavati prajñāpāramitā so'ham; yo'ham sa bhagavati prajñā* —«Que él haga una estricta identificación: “Lo

Proficiencias, tan anheladas, caen a los pies del practicante (*bhāvayataḥ... carāṇyoh*); ¿qué puedo decir yo de las otras Proficiencias? —éstas vienen por sí mismas. Quienquiera que realiza (*bhāvayet*) a nuestra Bienaventurada Señora en una solitaria caverna de montaña, ciertamente la ve cara a cara (*pratyakṣata eva tāṃ paśyati*)¹⁶: La Bienaventurada Señora misma le da su respiración y todo lo demás. ¿Qué más puede decirse?. Ella pone la Buddheidad misma, tan difícil de ganar, en la palma de su mano. Tal es la Sādhana completa del Kiṃcit-Vistara-Tārā.

La Sādhana traducida arriba, difiere de otras sólo en que la *Sādhanamālā* es mayor que el promedio en su longitud y detalle. Todo el proceso es primariamente un procedimiento de adoración, y no necesita ser seguido, necesariamente, por la incorporación de la semejanza visualizada en un material físico; pero donde se tiene la intención de hacer efectivamente una imagen, ella es el inevitable preliminar. Incluso si el artista trabaja de hecho partiendo de un boceto o bajo instrucción verbal, como a veces ocurre, esto sólo significa que el *actus primus* y el *actus secundus* están divididos entre dos personas (cf. nota 4); en cualquier caso la naturaleza fundamental de la representación, en todos

que la Bienaventurada Señora Prajñāpāramitā es, eso yo soy; lo que yo soy, la Bienaventurada Señora Prajñāpāramitā es”».

Estos no son requerimientos meramente artísticos, sino metafísicos. Se remontan a las fórmulas de los *Āraṇyakas* y *Upaniṣads*, «Eso eres tú» (*tat tvam asi*), y «yo soy él» (*so 'haṃ asmi*); y, por otra parte, el fin último de la obra de arte es el mismo que su comienzo, pues su función como un soporte de contemplación (*ālambanam, dhiyālambanam*) es hacer posible que el *rasika* se identifique a sí mismo igualmente con el arquetipo del cual la pintura es una imagen.

¹⁶ En la Sādhana n° 44, *pratyakṣam ābhāti*, «aparece ante sus ojos». Esta apariencia deviene el modelo del *sādhaka*, que ha de ser imitado en primer lugar personalmente, y en segundo lugar en la obra de arte. La manera en la que una tal manifestación aparece «ante sus ojos» está ilustrada en la pintura Rajput reproducida en la figura 2.

Ābhāti (*ā-bhā*, «brillar hacia adelante») corresponde a *ābhāsa* como «pintura», examinado en Coomaraswamy, *La Transformación de la Naturaleza en Arte*, cap. 6.

los detalles de su composición y colorido, y en lo que concierne al carácter estrictamente ideal de su integración, está determinada por, y sólo puede comprenderse a la luz de la operación mental, es decir, el *actus primus* por el que se hace que el tema dado asuma una forma definida en la mente del artista, o que originalmente se hizo que tomara figura en la mente de algún artista; y esta forma es la del tema mismo, y no la semejanza de algo visto o conocido objetivamente. En otras palabras, lo que la Sādhana aporta, es el orden detallado según el que la causa, o el modelo formal de la obra que ha de hacerse, se desarrolla desde su germen, desde la mera indicación de lo que se pide; esta indicación misma corresponde al requerimiento del patrón, que es la causa final, mientras que las causas eficiente y material se ponen en juego sólo si el artista procede, y cuando procede, a la operación servil, es decir, al acto de «imitación», «puesto que la similitud es con respecto a la forma».



Figura 2. La Graciosa Manifestación de Devi

Antes de dejar la presente consideración del *actus primus* en el arte oriental, debe hacerse referencia a otra manera con la que se explica comúnmente la derivación de la imagen formal. Se asume que, en un

nivel de referencia intelectual o angélico, las formas de las cosas emanan intelectualmente y tienen una existencia inmediata suya propia. Cuando se formula esto mitológicamente, ese nivel de referencia deviene un «cielo». Entonces, el artista, a quien se ha hecho el encargo aquí, se considera que busca su modelo allí. Por ejemplo (*Mahāvamsa* cap. XXVII), cuando se ha de construir un palacio, se dice que el arquitecto hace su vía al cielo; y haciendo un boceto de lo que ve allí, vuelve a la tierra y lleva a cabo este diseño en los materiales a su disposición. Así pues, «es en imitación de las obras de arte angélicas, como toda obra de arte se lleva a cabo aquí» (*Aitareya Brāhmaṇa* VI.27). Esta es una fórmula mitológica obviamente equivalente en significación a la exposición más psicológica de las *Sādhanas*. Y aquí también es fácil encontrar paralelos extra-indios; por ejemplo, Plotino, donde dice que toda música es «una representación terrenal de la música que hay en el ritmo del mundo ideal», y «puede decirse que los oficios, tales como la construcción y la carpintería, que nos dan la materia en formas trabajadas, puesto que trabajan sobre un modelo, toman sus principios de ese reino y del pensamiento de allí»¹⁷. Y esto, ciertamente, es lo que explica las características esenciales de las formas trabajadas; si el Zohar¹⁸ nos dice del Tabernáculo que «todas sus partes individuales estaban formadas según el modelo de el de arriba», esto concuerda con Tertuliano, que dice del querubín y serafín figurados en el *exemplum* del Arca, que debido a que ellos no son según la semejanza de nada sobre la tierra, no pecan contra la prohibición de la idolatría; «ellos no se encuentran en esa forma de similitud en referencia a la cual se dio la prohibición»¹⁹.

¹⁷ Plotino, *Enéadas* V.9.11.

¹⁸ [Dependiente de Éxodo 25:40, «Mira, haz todas las cosas según el modelo que se te mostró sobre el monte»].

¹⁹ *Contra Marcionem* II.22. De la misma manera, en lo que concierne a todo su iconoclasmo, Filón da por supuesta una iconografía del Querubín, y de la Serpiente de Bronce.

Debe notarse especialmente el acento que se pone en la estricta auto-identificación del artista con la forma imaginada. Dicho de otro modo, esto significa que el artista no comprende lo que quiere expresar por medio de alguna idea externa a sí mismo. Y, ciertamente, tampoco puede expresarse algo correctamente si no procede desde adentro, movido por su forma. Desde el punto de vista indio y escolástico igualmente, la comprensión depende de una asimilación del conocedor y lo conocido. *Per contra*, la distinción entre sujeto y objeto es la condición primordial de la ignorancia, o del conocimiento imperfecto, pues nada se conoce esencialmente excepto como ello existe en la consciencia; todo lo demás es mera suposición. De aquí las definiciones escolástica e india de la comprensión perfecta como implicando una *adaequatio rei et intellectus*, o *tad-ākāratā*; cf. Gilson, «Todo conocimiento es, en efecto, en el sentido verdadero del término, una asimilación. El acto por el que una inteligencia se apodera de un objeto para aprehender su naturaleza, supone que esta inteligencia se vuelve semejante a ese objeto, que ella reviste momentáneamente su forma, y es porque ella puede en cierto modo devenir todo, por lo que ella puede igualmente conocer todo»²⁰. De ello se sigue que el artista debe haber sido realmente cualquier cosa que tenga que representar. Dante resume toda la cuestión desde el punto de vista medieval cuando dice, «el que quiere pintar un rostro, si no puede serlo, no puede pintarlo», o como él mismo lo expresa de otro modo, «ningún pintor puede retratar un rostro, si primero de todo no se

²⁰ E. Gilson, *La Philosophie de St. Bonaventure* (París, 1924), p. 146 [Sería preferible decir, «se debe a que ella es todo, por lo que ella puede igualmente conocer todo», de acuerdo con el punto de vista de que el Hombre —no «este hombre»— es el ejemplar y el demiurgo efectivo de todas las cosas; entendiendo por «Hombre», por supuesto, esa naturaleza humana que no tiene nada que ver con el tiempo, pues éste es todo excepto un punto de vista individualmente solipsista. No es que el conocedor y lo conocido sean mutuamente modificados por el hecho de la observación, sino que no hay nada cognoscible aparte del acto del conocimiento].

ha hecho a sí mismo tal como el rostro debe ser»²¹. Dado el valor que nosotros damos hoy día a la observación y al experimento, como los únicos fundamentos válidos del conocimiento, es difícil para nosotros tomar estas palabras tan literal y simplemente como tienen la intención de ser. Sin embargo, no hay nada fantástico en ellas; y el punto de vista tampoco es un punto de vista excepcional²². Hablando en términos humanos, es más bien nuestro propio empirismo el que es excepcional, y el que es, ciertamente, carencial. Ching Hao, por ejemplo, en el siglo décimo, está expresando el mismo punto de vista cuando dice del pintor «sutil» (el tipo más alto del artista humano) que «primero experimenta en imaginación los instintos y pasiones de todas las cosas que existen en el cielo y la tierra; entonces, de un manera apropiada al tema, las formas naturales fluyen espontáneamente de su mano». Sin embargo, los paralelos más cercanos a nuestros textos indios aparecen en Plotino: «Todo acto mental se acompaña de una imagen... fijada, y como una

²¹ *Convito*, Canzone IV.53-54 y IV.105-106.

²² [Puede citarse una notable aproximación a este punto de vista en la alocución presidencial de Sir James Jean a la British Association, 1934: «La naturaleza... no es el objeto de la relación sujeto-objeto, sino la relación misma. No hay, de hecho, ninguna división tajante entre el sujeto y el objeto; ellos forman un todo indivisible que ahora deviene naturaleza. Esta tesis encuentra su expresión final en la parábola de la onda, que nos dice que la naturaleza consiste en ondas y que éstas son de la cualidad general de las ondas del conocimiento, o de la ausencia de conocimiento, en nuestras propias mentes... Si alguna vez conocemos la verdadera naturaleza de las ondas, estas ondas deben consistir en algo que nosotros tenemos ya en nuestras propias mentes... El mundo exterior es esencialmente de la misma naturaleza que las ideas mentales». Estas observaciones son equivalentes a una exposición de la teoría vedántica y budista de la conceptualidad de todos los fenómenos, donde la naturaleza y el arte se consideran igualmente como proyecciones de conceptos mentales (*citta-samjñā*) y como pertenecientes a un orden de experiencia estrictamente mental (*citta-mātra*) sin existencia substancial aparte del acto (*vṛtti*) de consciencia].

El artista es, desde más de un punto de vista, un yogui; y el objeto de la contemplación es trascender el «polvo de la noción del sujeto y el objeto» en la experiencia unificada de la síntesis del conocedor y lo conocido —«puesto que el conocedor se asimila con lo que ha-de-ser-conocido, como era en la naturaleza original, y alcanza, en esa semejanza, ese fin que fue señalado por los dioses para los hombres, como el mejor, a la vez para este presente y para el tiempo por venir», Platón, *Timeo* 90D; cf. Aristóteles, *Metafísica*, XII.9.3-5.

pintura del pensamiento... El Principio-Razón —el revelador, el puente entre el concepto y la facultad de tomar imagen— exhibe el concepto como en un espejo», y «en la visión contemplativa, especialmente cuando es vívida, en ese instante, nosotros no somos conscientes de nuestra propia personalidad; nosotros estamos en posesión de nosotros mismos, pero la actividad es hacia el objeto de la visión con el que el pensador deviene identificado; el pensador se ha dado a sí mismo como materia para ser formada; toma la forma ideal bajo la acción de la visión, mientras sigue siendo potencialmente él mismo»²³.

Cuando reflexionamos que la retórica medieval —es decir, la preocupación con la que el patrón y el artista abordaban igualmente la actividad de hacer cosas— venía de Plotino, a través de San Agustín, Dionisio y Eriugena, hasta el Maestro Eckhart, no nos sorprenderá que el arte cristiano medieval haya sido muy semejante al arte indio en tipo; sólo después del siglo trece el arte cristiano, aunque trata nominalmente los mismos temas, está enteramente cambiado en su esencia, puesto que su lenguaje propiamente simbólico y sus referencias ideales están oscurecidas ahora por la expresión de hechos provenientes de la observación y por la intrusión de la personalidad del artista. Por otra parte, en el arte que estamos considerando, el tema es todo, y el artista meramente el medio hacia un fin; el patrón y el artista tienen un interés común, pero no está en ninguno de ambos. Aquí, en las palabras del *Laṅkāvatāra Sūtra*, la pintura no está en los colores, ni tiene ninguna existencia concreta en ninguna otra parte. La pintura es como un sueño,

²³ Plotino IV.3.30 y IV.2. «No hay ningún sentido de distancia o separación de la cosa... Todas las actividades del sí mismo están sumidas en delectación, son unánimes en una simple actividad que rompe la coraza de los aspectos que encierran nuestra actividad racional ordinaria, y que experimenta, por un momento o más, una realidad que se posee realmente. La mente está ahora máximamente viva, y en paz; la cosa está presente, está siendo tenida y saboreada» (Thomas Gilby, *Poetical Experience*, Londres, 1934, pp. 78-79, parafraseando a *Sum. Theol.* I-II.4.3 ad 1).

las superficies estéticas son meramente su vehículo, y quienquiera que hubiera considerado estas superficies estéticas mismas como constitutivas del arte, habría sido visto como un idólatra y un sibarita. Nuestra actitud moderna hacia el arte es en realidad fetichista; nosotros preferimos el símbolo a la realidad; para nosotros la pintura está en los colores, y los colores son la pintura. Decir que la obra de arte es su propio significado, es lo mismo que decir que ella no tiene ningún significado; y de hecho, hay muchos estetas modernos que afirman explícitamente que el arte es ininteligible.

Tenemos así, ante nosotros, dos concepciones diametralmente opuestas de la función de la obra de arte: una es la concepción de la obra de arte como una cosa proporcionada por el artista para servir como la ocasión de una experiencia sensorial placentera, la otra es la concepción de la obra de arte como proveedora del soporte para una operación intelectual que ha de llevarla a cabo el espectador. El primer punto de vista puede bastar para explicar el origen del arte moderno y de su aprecio, pero no explica ni nos autoriza a hacer un uso sólo decorativo de las obras de arte medievales u orientales, que no son meramente superficies, sino que tienen referencias inteligibles. Nosotros podemos elegir, para nuestros propósitos, adherirnos al punto de vista contemporáneo y al tipo de arte moderno, y podemos decidir adquirir ejemplos del otro tipo, de la misma manera que una urraca recoge materiales con los que adornar su nido. Sin embargo, al mismo tiempo, pretendemos de hecho estudiar y aspirar a comprender las obras de este otro tipo que coleccionamos en nuestras casas y museos. Y esto no podemos hacerlo sin tener en cuenta sus causas finales y formales; ¿cómo podemos nosotros juzgar algo, sin conocer primero a qué propósito tenía la intención de servir, y cual era la intención de su hacedor?. Por ejemplo, sólo la lógica de la iconografía puede explicar la

composición de las obras orientales, sólo la manera en la que se concibe el modelo puede explicar la representación que no es ópticamente plausible en ningún sentido, ni está hecha como si debiera funcionar biológicamente.

De hecho, debemos comenzar abordando estas obras como si no fueran obras de arte según las entendemos nosotros, y, para este propósito, será un buen plan comenzar nuestro estudio sin considerar la calidad de las obras elegidas para ello, o incluso elegir, deliberadamente, ejemplos pobres o provincianos, buscando saber qué tipo de arte es éste, antes de proceder a eliminar lo que no es bueno en su tipo; pues sólo cuando sepamos lo que se está diciendo, estaremos en situación de saber si se ha dicho bien, o si, por el contrario, se ha expresado tan pobremente que es como si realmente no se hubiera dicho en absoluto.

No carece enteramente de fundamento el hecho de que C. G. Jung haya encontrado un paralelo entre las producciones «artísticas» de sus pacientes patológicos y los maṇḍalas del arte oriental²⁴. Él pide a sus pacientes «que pinten lo que han visto en sueño o en fantasía... Pintar lo que vemos ante nosotros es una cuestión diferente a pintar lo que nosotros vemos dentro». Aunque estas producciones son a veces «bellas» (ver los ejemplos reproducidos en *The Secret of the Golden Flower*, Láms. 1-10), Jung las trata como «enteramente desprovistas de valor en comparación con el arte serio. Es esencial, incluso, que no se les dé ningún valor de este tipo, pues de otro modo mis pacientes podrían imaginar que son artistas, y esto anularía los buenos efectos del ejercicio. No se trata de arte²⁵ —o más bien no debería tratarse de arte— sino de

²⁴ R. Wilhelm y C. G. Jung, *The Secret of the Golden Flower* (Londres, 1932); C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (Londres, 1933), cap. 3. Sobre la interpretación de Jung ver André Préau, *La Fleur d'or et le taoïsme sans Tao* (París, 1931).

²⁵ Es decir, no de «arte por el arte», sino «para el buen uso».

algo más, algo diferente del mero arte: a saber, el efecto vivificante sobre el paciente mismo —que es algún tipo de proceso de centrado— un proceso que suscita un nuevo centro de equilibrio». Esto corresponde a la concepción india de la obra de arte como un «medio de reintegración» (*saṃskaraṇa*)²⁶. Por supuesto, como Jung admite libremente, es cierto que ninguno de los maṇḍalas europeos logra «la armonía y completud convencional y tradicionalmente establecida del maṇḍala oriental».

En efecto, los diagramas orientales son productos acabados de una cultura sofisticada; no son las creaciones de un paciente desintegrado, como en los casos de Jung, sino más bien las creaciones del especialista psicológico mismo, para su uso propio o el de otros, cuyo estado de disciplina mental está ya por encima, más bien que por debajo, del nivel medio. Aquí estamos tratando de un arte que tiene «en vista fines fijados y medios de operación verificados». En lo que es así un producto profesional y consciente, nosotros encontramos, naturalmente, las cualidades de la belleza altamente desarrollada, es decir, las cualidades de la unidad, el orden, y la claridad; si insistimos en ello, podemos considerar estos productos como obras de arte decorativo, y usarlos acordemente. Pero si limitamos nuestra respuesta de esta manera, sin tener en cuenta la manera y propósito de su producción, entonces no podemos pretender estar comprendiéndolos; ellos no son explicables en los términos de la técnica y el material, sino que es más bien el arte en el artista el que determina el desarrollo de la técnica y la elección del material; y, en cualquier caso, es el significado y las relaciones lógicas de las partes, lo que determina su ordenamiento, o lo que nosotros llamamos su composición. Una vez que se ha concebido la forma, el artista, al llevar a cabo la operación servil, no puede alterarla para

²⁶ *Aitareya Brāhmaṇa* VI.27, *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.1.2.29, etc. *Saṃskaraṇa* es tanto una integración como un «sacramento»; la operación es un rito.

complacer mejor a su gusto o al nuestro, y nunca tuvo ninguna intención de hacerlo. Debido a ello, mantenemos que ningún acercamiento al arte oriental, que no tenga en cuenta todos sus propósitos, y los procesos específicos por los que estos propósitos se cumplen, puede pretender ser adecuado. Esto se aplicará tanto en el caso de las artes menores como en el de las artes mayores de la pintura, la escultura, y la arquitectura. El arte Oriental no puede aislarse de la vida y estudiarse *in vacuo*; al menos por el momento, nosotros sólo podemos decir que lo hemos comprendido, en la medida en que nos hemos identificado con sus premisas hasta el punto de darle nuestro consentimiento pleno, y de aceptar su tipo sin reservas, de la misma manera que aceptamos la moda moderna; mientras no hagamos esto, las formas del arte oriental siempre nos parecerán arbitrarias, o al menos exóticas o curiosas; y esto mismo será la medida de nuestra incompreensión, pues no era ninguna de estas cosas a los ojos de aquellos para quienes se hizo y que sabían como usarlo. El hombre que todavía adora a la imagen budista en su templete tiene, en muchos respectos, una comprensión del arte budista mucho mejor que el hombre que mira la misma imagen en un museo, como un objeto de «arte fino».

De la misma manera que para Platón el patrón es el juez del arte en su aspecto más importante, es decir, el de la utilidad, así nosotros decimos también que «la prueba del budín está en comerlo».

LA NATURALEZA DEL ARTE BUDISTA *

Él mismo no es traído a la existencia en las imágenes que se manifiestan a través de nuestros sentidos, pero Él nos manifiesta todas las cosas en tales imágenes.

Hermes, *Lib.* V.1b

Para comprender la naturaleza de la imagen del Buddha, y su significado para un budista, para comenzar, debemos, reconstruir su entorno, rastrear su extracción, y remodelar nuestra propia personalidad. Debemos olvidar que estamos mirando a una pieza de «arte» en un museo, y ver la imagen en su sitio, en una iglesia budista, o como parte de un muro de roca esculpido; y, una vez vista, debemos recibirla como una imagen de lo que nosotros mismos somos potencialmente. Recordemos que somos peregrinos que venimos desde de una gran distancia para ver a Dios; y que lo que veamos depende de nosotros mismos. Lo que tenemos que ver, no es la semejanza hecha por las manos, sino su arquetipo trascendental; tenemos que tomar parte en una comunión. Hemos escuchado la Palabra hablada, y recordamos que «El que ve la Palabra, Me ve; así pues, tenemos que ver esta Palabra, ahora no en una forma audible, sino en una forma visible y tangible. En las palabras de una inscripción china, «Cuando contemplamos las características preciosas, es como si la persona total y verdadera del Buddha estuviera presente en majestad... El Pico del Buitre está ante nuestros ojos; Nāgarahāra está presente. Hay una lluvia de flores preciosas que priva de color a las nubes mismas; se escucha una música celestial, suficiente para silenciar el sonido de diez mil flautas. Cuando

* [Este ensayo se publicó por primera vez como la introducción a un volumen de Benjamin Rowland, Jr., *The Wall-Paintings of India, Central Asia, and Ceylon* (Boston, 1938). Aquí aparece en la versión ligeramente revisada incluida en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

consideramos la perfección del Cuerpo de la Palabra, se evitan los ocho peligros; cuando escuchamos la enseñanza del Intelecto Supremo, se alcanza el séptimo cielo» (E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, 3 vols., París, 1909-1913, 1, 340). La imagen es la de un Despertado: y tiene como finalidad el despertar de quienes estamos todavía dormidos. Los métodos de la «ciencia» objetiva no bastarán; no puede haber ninguna comprensión sin asimilación; comprender es haber nacido de nuevo.

El epíteto de «Despertado» (Buddha), evoca en nuestras mentes de hoy el concepto de una figura histórica, el descubridor personal de una Vía de salvación ética, psicológica, contemplativa y monástica de la infección de la muerte: Vía que se extiende desde aquí hasta un Fin último y beatífico, al que se llama, diversamente, Reversión, Despiración o Liberación, que es indescriptible en los términos del ser o el no-ser, considerados como alternativas incompatibles, pero que, ciertamente, no es una existencia empírica ni una aniquilación. El Buddha «es»; pero «no puede ser aprehendido».

En el arte budista desarrollado, que es el que nos interesa ahora principalmente, damos por hecho el predominio de la figura central de un «Fundador» en una forma que sólo puede describirse, aunque con importantes reservas, como antropomórfica. Si tenemos en cuenta la manera en la que esta figura, usualmente monástica, pero a veces también regia, se distingue tajantemente de su entorno humano, por ejemplo, por el nimbo o por el soporte de loto, o si tenemos en cuenta, similarmente, el carácter «mítico» de la vida misma, como se describe en los textos primitivos, generalmente decimos que el hombre de quien se habla como el «Así-venido» (Tathāgata), o como el «Despierto» (Buddha), ha sido «deificado», y presumimos que los elementos

milagrosos se han combinado con el núcleo histórico, y se han introducido en las representaciones con propósitos edificantes. Para nosotros es difícil comprender que el «budismo» tiene raíces que pueden rastrearse durante milenios; y que, aunque las doctrinas del Buddha son originales en el sentido más propio de la palabra, sin embargo no son nuevas; y que esto se aplica con la misma fuerza a los problemas del arte budista, que no son, en realidad, los del arte budista en particular, sino más bien los del arte indio en su aplicación budista y, en último análisis, los problemas del arte universalmente. Por ejemplo, sería posible examinar todo el problema del iconoclasmo en términos puramente indios; y, de hecho, tendremos algo que decir al respecto, al tratar la naturaleza y la génesis de la imagen antropomórfica que es el tema principal de esta introducción.

Si el «budismo» (usamos corchetes debido a la vastedad de la connotación) es una doctrina heterodoxa, en el sentido de que rechaza aparentemente la autoridad impersonal de los Vedas, y la substituye, o parece substituir, por la autoridad de una Palabra hablada históricamente, sin embargo, se está haciendo cada día más evidente que el contenido del budismo y del arte budista son mucho más ortodoxos de lo que se imaginó a primera vista, y ortodoxos no sólo en un sentido védico, sino universalmente. Por ejemplo, la famosa fórmula, *anicca, anattā, dukkha*, «Impermanencia, No-espíritu, Sufrimiento», no implica, como se creyó una vez, una negación del Espíritu (*ātman*), sino que afirma que el alma-y-cuerpo, o la individualidad (*nāma-rūpa, atta-bhāva, saviññāna-kāya*) del hombre, son transitorios, mutables, y que, sobre todo, han de distinguirse tajantemente del Espíritu. La palabra *anattā* no afirma que «no hay ningún Espíritu» o «Esencia-espiritual», sino que «este (sí mismo empírico, *Leibseele*) no es mi Espíritu», *na me so attā*, una fórmula que se repite constantemente en los textos pali. Casi con las

mismas palabras, las Upaniṣads afirman que «lo que es otro que el Espíritu es una miseria» (*ato anyad ārtam*), y que «esto (su estación), ciertamente, no es el Espíritu: el Espíritu no es nada que pueda ser aprehendido, nada perecedero, etc.» (*sa eṣa neti nety ātmā agrihyo... aśiryah*, etc. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.4.1 y 9.26). Esta es la más grande de todas las distinciones, aparte de la cual no puede haber ninguna inteligencia del fin último del hombre; y, por consiguiente, encontramos que se insiste en ella en todas las tradiciones ortodoxas — por ejemplo, San Pablo, cuando dice, «La palabra de Dios es rauda y poderosa, y más aguda que una espada de doble filo, que penetra hasta la división entre el alma y el espíritu» (Heb. 4:12).

Hemos rastreado en otra parte²⁷ las fuentes védicas y los valores universales del simbolismo budista; y ahora vamos a examinar la naturaleza del simbolismo mismo. Aquí bastará agregar que las escrituras védicas y budistas, o igualmente védicas y vaiṣṇavas o védicas y jainas, tomadas conjuntamente en su continuidad, enuncian la doctrina dual, que es también una doctrina cristiana, de un nacimiento eterno y de un nacimiento temporal; ahora bien, si en el *R̥g Veda* sólo se expone el primero, la natividad histórica del Buddha es, en realidad, la historia de la manifestación eónica de Agni —*Noster Deus ignis consumens est*— «como si estuviera» comprimida dentro del lapso de una única existencia. La «salida» del hogar a la vida sin hogar, es la transferencia ritual de Agni desde el hogar al altar sacrificial; si los profetas védicos están rastreando siempre la Luz Oculta por las huellas de sus pasos, también es literal e iconográficamente verdadero que el budista hace de los *vestigium pedis* su guía; y si Agni es en los textos védicos, como también en el Antiguo Testamento, un «Pilar de Fuego», al Buddha se le

²⁷ Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*, 1935, y «Some Sources of Buddhist Iconography», 1945.

representa repetidamente como tal en Amarāvati. No necesitamos decir que, desde nuestro punto de vista, hablar de las «vidas» del Buddha o de Cristo como «míticas», es acentuar su significado atemporal²⁸.

Naturalmente, nosotros pasamos por alto el hecho de que el problema central del arte budista, cuya solución es esencial para cualquier comprensión real, no es un problema de estilos, sino de *cómo* ocurrió que el Buddha haya llegado a ser representado en una forma antropomórfica: lo cual es casi la misma cosa que preguntar, ¿por qué, ciertamente, el Gran Rey de la Gloria debe haber velado su persona en vestiduras de mendicante —*Cur Deus homo?* La respuesta budista es, por supuesto, que la asumición de una naturaleza humana está motivada por una compasión divina, y que es en sí misma una manifestación de la perfecta virtuosidad (*kosalla, kauśalya*) del Buddha en el uso de los medios (*upāya*) convenientes: se afirma expresamente del Buddha que pertenece a su pericia revelarse de acuerdo con la naturaleza de aquellos que le perciben. Ciertamente, ya se había comprendido en los Vedas y los Brāhmaṇas que «Sus nombres están de acuerdo con su aspecto» y que «como uno se acerca a Él, así Él deviene» (*yathopāsate tad eva bhavati, Śatapatha Brāhmaṇa X.5.2.20*); como lo expresa San Agustín, citado con aprobación por Santo Tomás, *factus est Deus homo ut homo fieret Deus*.

La noción de un Creador que opera *per artem*, común a la ontología cristiana y a todas las demás ontologías, implica ya un artista en posesión

²⁸ Hablar de un evento como *esencialmente* mítico no es, en modo alguno, negar su posibilidad, sino más bien afirmar la necesidad de su eventación *accidental* —es decir, histórica; las naticidades eterna y temporal están relacionadas de esta manera. Decir «para que pudiera cumplirse lo que fue dicho por los profetas», no es hacer una narrativa inferida, sino solamente referir el hecho a su principio. Nuestra intención es señalar que la verdad más eminente del mito, no es apoyada ni rebatida por la verdad o el error de la narrativa histórica en la que el principio se ejemplifica.

de su arte, a saber, la premedición (*pramāṇa*) y la providencia (*prajñā*) acordemente a las cuales han de medirse todas las cosas; de hecho, hay la analogía más estrecha posible entre el «cuerpo facticio» (*nirmāṇa-kāya*)²⁹ o la «medida» (*nimitta*) del Buddha vivo, y la imagen de la Gran Persona que el artista «mide» (*nirmāti*) literalmente para que sea un sustituto de la presencia efectiva. Efectivamente, el Buddha nace de una Madre (*mātṛ*), cuyo nombre es Māyā (Naturaleza, Arte, o «Magia» en el sentido de la palabra «Creatrix» en Boehme), con una derivación, en uno y otro caso, de *ma*, «medir»; cf. *prati-mā*, «imagen», *pra-māṇa*, «criterio», y *tāla-māna*, «iconometría»³⁰. En otras palabras, hay una identificación virtual de una generación natural con una generación intelectual, métrica y evocativa³¹. El nacimiento es

²⁹ La expresión *nirmāṇa-kāya* se deriva, evidentemente, de *Jaiminiya Brāhmaṇa* III.261-263. Aquí los Devas han emprendido una sesión sacrificial, pero antes de hacerlo se proponen desechar «todo lo que es crudo en nuestro Espíritu (*tad yad eṣāṃ krūram ātmana āsit*, es decir, todo lo que son sus posibilidades de manifestación física), y medirlo (*tan nirmimāmahai* —es decir, darle forma)». Por consiguiente, «ellos lo midieron (*nirmāya*) y pusieron lo que así había sido desechado (*sammārjam*) en dos cuencos (*śarāvayoh*, es decir, el cielo y la tierra)... De aquí nació el Deva suave... fue ciertamente Agni quien nació... Él dijo, “¿Por qué me habéis hecho nacer?”. Ellos respondieron, “Para mantener la guardia” (*aupa-dṛṣṭrāya*; cf. *Śatapatha Brāhmaṇa* III.4.2.5, *aupa-dṛṣṭā*, y Sāyaṇa sobre *Rg Veda Saṃhitā* X.27.13, *āloka karaṇāya*)». Aquí, entonces, la incorporación de Agni en los mundos es ya un *nirmāṇa-kāya*. Que Agni ha de mantener la guardia corresponde, por una parte, a la concepción védica del Sol como el «Ojo de los Devas» y, por otra, a la del Buddha como el «Ojo en el Mundo» (*cakkum loke*) en los textos pāli, y a Cristo como θεοῦ...ῥῆμα (*Greek Anthology* I.19). Cf. Coomaraswamy, «Nirmāṇa-kāya», 1938.

³⁰ El origen del nombre de la madre del Buddha, Māya (μαῖα, μήτις, Sophia), puede rastrearse hacia atrás desde *Lalita Vistara* XXVII.12 a través de *Atharva Veda Saṃhitā* VIII.9.5 hasta *Rg Veda Saṃhitā* III.29.11, «Esta, oh Agni, es tu matriz cósmica, desde donde tú has brillado... Metrado en la madre (*yad amimīta mātari*) —Mātariśvān»; cf. X.5.3, «Habiendo medido al Niño (*mitvā śiśum*)», y *Taittirīya Saṃhitā* IV.2.10.3, «nacido como un corcel en el medio de las aguas».

³¹ En relación con esto, obsérvese que en San Juan 1:3-4, el latín *quod factum est* representa al griego ὃ γέγονεν (sánscrito *jātam*), cf. Filón, *Act.* 15, ἔργον δὲ καὶ ἔγγονον. «La enseñanza de nuestra escuela es que todo lo que se conoce o nace es una imagen. Ellos dicen que al engendrar a su Hijo unigénito, el Padre está produciendo su propia imagen» (Maestro Eckhart, ed. Evans, I.258).

Es desde el mismo punto de vista, a saber, el de la doctrina de las ideas, como para Santo Tomás «El arte imita a la naturaleza [es decir, a la Natura naturans, Creatrix universalis, Deus] en su manera

literalmente una evocación; el Niño es engendrado, de acuerdo con una fórmula Brāhmaṇa repetida constantemente, «por el Intelecto en la Voz», cuyo intercurso se simboliza en el rito; el artista trabaja, como lo expresa Santo Tomás, «por una palabra *concebida* en el intelecto». Así pues, no debemos pasar por alto que hay también una tercera imagen, una imagen verbal, la de la doctrina, co-igual en significación con las imágenes de carne o de piedra: «El que ve la Palabra me ve» (*Samyutta Nikāya* III.120). Estas imágenes visibles y audibles son iguales en su información, y difieren sólo en sus accidentes. Cada una de ellas pinta la misma esencia en una semejanza; ninguna de ellas es una imitación de la otra — la imagen de piedra, por ejemplo, no es una imitación de la imagen de carne, sino que cada una, directamente, es una «imitación» (*anukṛti*, mimesis) de la Palabra in-hablada, una imagen del «Cuerpo de la Palabra» o del «Cuerpo de Brahma» o del «Principio», que no puede representarse como *es*, debido a su simplicidad perfecta.

Sin embargo, el Buddha no fue representado efectivamente en una forma humana hasta el comienzo de la era cristiana, cinco siglos después de la Gran Despiración Total (*mahā parinibbāna*). En términos más generales, hasta entonces (con ciertas excepciones, algunas de las cuales se remontan en fecha hasta el tercer milenio antes de Cristo, y a pesar del hecho de que el *R̥g Veda* hace uso libremente de una imaginería verbal en términos antropomórficos) no puede reconocerse un desarrollo ampliamente extendido de una iconografía antropomórfica. El arte indio más antiguo, de la misma manera que el arte cristiano primitivo, es esencialmente «anicónico», es decir, sólo hace uso de símbolos geométricos, vegetales, o theriomórficos como soportes de

de operación» (*Sum. Theol.* I.117.10), y como San Agustín «appuie plus nettement [que Plotino] sur la même origine de la nature [Natura naturata] et des oeuvres d'art, *l'origine en Dieu*» (K. Svoboda, *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933, p. 115).

contemplación. Aquí no puede invocarse, a manera de explicación, en ninguno de ambos casos, una incapacidad artística para representar la figura humana; puesto que no sólo se habían representado ya muy diestramente figuras humanas en el tercer milenio a. C., sino que, como sabemos, el tipo de la figura humana se había empleado con gran efecto desde el siglo tercero a. C. en adelante (y sin duda desde mucho antes en materiales impermanentes), *excepto* para representar al Buddha en su última encarnación, donde, en el nacimiento y antes del Gran Despertar, se le representa sólo por las huellas, o generalmente por símbolos tales como el Árbol o la Rueda.

Para abordar el problema, debemos relegar a un lugar enteramente subordinado nuestra predilección por la figura humana, heredada de las últimas culturas clásicas, y debemos también, en la medida en que seamos capaces, identificarnos con la mentalidad unánime del artista y el patrón indios, a la vez como había sido antes, y como había llegado a ser cuando se sintió efectivamente la necesidad de representar lo que nosotros consideramos como el Buddha «deificado» (aunque el hecho de que el Buddha no puede considerarse como un hombre entre otros, sino más bien como «la forma de la humanidad que no tiene nada que ver con el tiempo», se expone llanamente en los textos pāli). Sobre todo, debemos guardarnos de asumir que lo que fue un paso inevitable, y un paso que ya se prefiguraba en la «historicidad» de la vida, deba interpretarse en los términos de un progreso espiritual. Debemos comprender que este paso, uno de cuyos resultados imprevistos fue la provisión para nosotros de tantos placeres estéticos como cada uno derive del arte budista, puede haber sido, en sí mismo, mucho más una concesión a los niveles de referencia intelectualmente más bajos que la evidencia de una profundidad de visión acrecentada. Debemos recordar que un arte abstracto está adaptado a los usos contemplativos y que

implica una gnosis, mientras que un arte antropomórfico evoca una emoción religiosa, y corresponde más bien a la plegaria que a la contemplación. Si el desarrollo de un arte puede justificarse como respuesta a necesidades nuevas, no debe pasarse por alto que hablar de una necesidad es hablar de una deficiencia en el que necesita: cuanto más es uno, tanto menos necesita. Así pues, no debemos reparar tanto en una deficiencia del arte plástico en los rituales anicónicos, como en la adecuación de las fórmulas puramente abstractas y en la proficiencia de aquellos que podían hacer uso de representaciones puramente simbólicas.

Así pues, el carácter anicónico del ritual védico y del arte budista primitivo era una cuestión de elección. De hecho, la posición no es sólo iconoclasta, sino que difícilmente podemos dejar de reconocer una tendencia iconoclasta de largo alcance, en palabras tales como las de la *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa*, IV.18.6: «El Brahman no es lo que uno piensa con la mente (*yam manasā na manute*), sino que, como ellos dicen, es eso por lo que hay una mentación, o concepto (*yenāhur manomatam*): sabe que sólo Eso es Brahman, no lo que los hombres adoran aquí (*nedam yad idam upāsate*)». Al mismo tiempo, las Upaniṣads distinguen claramente entre el Brahman en una semejanza y el Brahman en ninguna semejanza, el mortal y el inmortal (*mūrtam cāmūrtam ca martyam cāmṛtam ca, Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* II.3.1, donde puede notarse que una de las designaciones regulares de una imagen es precisamente *mūrti*); y entre el concepto por el que uno recuerda distintamente y el destello de iluminación ante el que uno sólo puede exclamar (*Kena Upaniṣad* IV.4-5). La distinción es la que hacen Eckhart y Ruysbroeck entre el conocimiento de Dios *creaturlicher wise, creatuerlikerwijs* y *âne mittel, âne wise, sonder middel, sonder wise*, e implica la doctrina universal de la única esencia y las dos naturalezas.

Evidentemente, estos textos, y su doctrina implícita, equivalen a una justificación tanto de una iconografía como de un iconoclasmo. El valor inmediato de una imagen es servir como el soporte de una contemplación conductiva a una comprensión de la operación exterior y del Brahman próximo, el Sambhogakāya budista: sólo de la operación interior y del Brahman último, el Dharmakāya, Tattva, Tathatā, o Nirvāṇa budista, puede decirse que «*Este Brahman es silencio*»³².

Nadie cuya vida es todavía una vida activa, nadie todavía espiritualmente bajo el Sol y todavía perfectible, nadie que todavía se propone comprender en los términos de sujeto y de objeto, nadie que todavía es alguien, puede pretender haber rebasado toda necesidad de medios. No se trata de las «posibilidades virtualmente infinitas del alma» (A. C. Bouquet, *The Real Presence*, Cambridge, 1928, p. 85), que sería absurdo negar, sino de *cómo* estas potencialidades pueden reducirse a acto. Uno no tiene más remedio que asombrarse ante la multitud de aquellos que propugnan el acercamiento «directo» a Dios, como si el fin del camino pudiera alcanzarse sin viaje, y de quienes olvidan que una visión inmediata sólo puede ser de aquellos en quienes «la mente ha sido

³² Un dicho tradicional citado por Śaṅkara en *Brahma Sūtra* III.2.17. Cf. el Hermético «Sólo entonces lo verás, cuando no puedas hablar de ello; pues el conocimiento de ello es silencio profundo, y supresión de todos los sentidos» (Hermes, *Lib. X.6*). De la misma manera que para las Upaniṣads, el Brahman último es un principio «sobre el que no puede preguntarse ninguna pregunta más» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.6), así el Buddha rehusa consistentemente discutir la quiddidad del Nibbāna. En las palabras de Erigena, «Dios no sabe lo que Él mismo es, debido a que Él no es ningún qué», y de Maimónides, «al afirmar algo de Dios, estás apartándote de Él». Las Upaniṣads y el budismo no ofrecen ninguna excepción a la regla universal del empleo conjunto de la *via affirmativa* y la *via remotionis*. No hay nada peculiarmente indio, y todavía menos peculiarmente budista, en la enseñanza de que nosotros no podemos conocer lo que nosotros podemos devenir, lo cual «el ojo nunca vio, ni el oído nunca oyó» (I Cor. 2:9). Mientras tanto, la función de la imagen corporal, verbal, o plástica, o, en cualquier otro sentido, simbólica, es mediadora. Ver también Coomaraswamy, «The Vedic Doctrine of “Silence”».

de-mentada», para emplear una expresión significativa común al Maestro Eckhart, a las Upaniṣads, y al budismo.

Así pues, el problema *presente* no es la propiedad o impropiedad del uso de soportes de contemplación, sino de qué tipo deben ser los soportes de contemplación más apropiados y más eficaces, y del arte de hacer uso de ellos. Para *nosotros*, la obra de arte existe y opera sólo en un nivel de referencia visible y tangible, enteramente humano; al contrario de lo que Dante nos pide, nosotros no nos «maravillamos de la doctrina que se esconde detrás (*s'asconde sotto*) del velo de los extraños versos» (*Inferno* IX.61); los versos solos son suficientes para nosotros. Pero la cosa es muy distinta en un arte tradicional, donde el objeto es meramente un punto de partida y un poste indicador, que invita al espectador al cumplimiento de un acto dirigido hacia esa forma, por cuya causa existe la imagen. El espectador no ha de ser «agradado», sino más bien «transportado»: para ver, como al artista se le ha exigido ver, antes de tomar el pincel o el cincel; para ver al Buddha en la imagen, más bien que una imagen del Buddha. Es una cuestión de *penetración*, en los sentidos más técnicos del término (cf. *Muṇḍaka Upaniṣad* II.2.3): la matizada presentación en colores es meramente una exteriorización conceptual de lo que, en sí mismo, es una claridad perfectamente simple —«De la misma manera que es un efecto de la presencia o ausencia de polvo en una vestidura, que el color sea claro o turbio, así también es el efecto de la presencia o ausencia de una penetración en la Liberación (*āvedha-vaśān muktau*), que la Gnosis sea clara o turbia. Que uno aluda a la profundidad de los Buddhas en el Plano Inmaculado, en los términos de características iconográficas, de maneras, y de actos (*lakṣaṇa-sthāna-karmasu*) es una mera pintura coloreada en el espacio»³³.

³³ Ver la edición de Sylvain Lévi del *Mahāyāna Sutrālamkāra* de Asaṅga, 2 vols. (París, 1907, 1911), I, 39-40; II, 77-78. Lévi no ha comprendido completamente *lakṣaṇa-sthāna*; la referencia es a la

O también, y con referencia igualmente a la imaginería verbal y visual, al Buddha se le hace decir que la expresión metafórica «se aduce a manera de ilustración... debido a la gran flaqueza de los niños... yo enseño como lo hace el maestro pintor, a su pupilo, que dispone sus colores en razón de una pintura, pintura que no se encuentra en los colores, ni en el fondo, ni en el contorno. La pintura se idea en colores sólo para hacerla atractiva a³⁴ las criaturas: lo que se enseña literalmente es impertinente; el Principio elude la letra³⁵. Al ocupar un sitio entre las cosas³⁶, lo que yo enseño realmente es el Principio como lo comprenden los Contemplativos³⁷: una reversión espiritual que evade todas las formas del pensamiento. Lo que yo enseño no es una doctrina para niños, sino

iconografía descriptiva del arte narrativo y visual. En *A Survey of Painting in the Deccan* (Londres, 1937), pp. 27 y 203, nota 31, Stella Kramrisch ha errado la referencia del pasaje: «pintar con colores en el espacio» es una expresión proverbial que implica «intentar lo imposible» o «esfuerzo hecho en vano», como, por ejemplo, en *Majjhima Nikāya* I.127, donde se señala que un hombre no puede pintar en colores en el espacio, debido a que «el espacio es sin forma o indicación». Lo que Asaṅga está diciendo, es que considerar cualquier representación del Principio transcendente, como él es en sí mismo, no es más que un sueño vano; la representación tiene un valor meramente temporario, comparable al de la barca ética, en la bien conocida parábola de la barca (*Majjhima Nikāya* I.135).

Sin embargo, como lo expresan los Sādhanas, es sobre un fondo de «espacio en el corazón» como debe imaginarse la pintura que «no está en los colores»; de la misma manera que la «pintura del mundo» de Śaṅkarācārya (a saber, el cosmos inteligible visto en el *speculum aeternum*) es «pintada por el Espíritu en el lienzo del Espíritu». Y debido a que la pintura se ha imaginado así como una apariencia manifestada sobre un terreno *infinito*, la pintura (de Amida, por ejemplo) pintada en colores efectivos y sobre lienzo, destaca sobre un trasfondo análogo de extensión *indefinida*.

³⁴ *Karṣaṇārthāya*: la noción coincide con el concepto platónico y escolástico de la cualidad *convocativa* de la belleza. Cf. *Mathnawī* I.2770, «La apariencia risueña de la pintura es por amor de tí; para que por medio de esa pintura pueda establecerse la realidad».

³⁵ «Elude» es precisamente el «s'asconde sotto» de Dante. «El lenguaje no alcanza la verdad; pero la mente (νοῦς = *manas*) tiene un poder vigoroso, y cuando ha sido llevada a alguna distancia en su vía por el lenguaje, alcanza la verdad» (Hermes I.185).

³⁶ Es decir, al nacer, y al hacer uso, por consiguiente, de figuras materiales, al hablar parabólicamente, etc.

³⁷ *Tattvam yoginām*: cf. *Rg Veda Samhitā* X.85.4, «De quien los brahmanes comprenden como Soma, nadie saborea jamás, nadie saborea que more sobre la tierra», y *Aitareya Brāhmaṇa* VII.31, «Es metafísicamente (*parōkṣena*) como él obtiene la bebida de Soma, no es literalmente (*pratyakṣam*) como [la bebida] es participada por él».

para los Hijos del Conquistador. Y del mismo modo que todo lo que yo puedo ver de una manera diversificada no tiene ningún ser real, así es la doctrina pictórica comunicada de una manera irrelevante. Todo lo que no se adapta a las personas que han de ser enseñadas no puede llamarse una “enseñanza”... Los Buddhas adoctrinan a los seres acordeamente a su capacidad mental»³⁸. Esto equivale a decir, con San Pablo, «Os he alimentado con leche y no con carne: pues hasta ahora no erais capaces de soportarla, ni todavía sois capaces» (I Cor. 3:2): «La carne fuerte pertenece sólo a quienes son de plena edad» (Heb. 5:14).

Sólo el que *ha* alcanzado una Gnosis inmediata puede permitirse prescindir de la teología, el ritual, y la imaginería: el Comprehensor ha encontrado lo que el Viajero todavía busca. Muy a menudo, esto se ha malinterpretado en el sentido de que, deliberadamente, se oculta algo a aquellos que tienen que depender de medios, o que, incluso, se les dispensan los medios como si se intentara mantenerlos con ellos en la ignorancia; hay quienes piden una suerte de educación universal obligatoria en los misterios, suponiendo que un misterio no es nada más que un secreto comunicable, aunque hasta ahora incomunicado, y nada diferente en tipo de los temas de la instrucción profana. Muy lejos de esto, pertenece a la esencia de un misterio, y sobre todo a la del *mysterium magnum*, que no puede comunicarse, sino únicamente realizarse³⁹: todo lo que puede comunicarse son sus soportes externos o expresiones simbólicas; el Gran Trabajo debe hacerlo cada uno por sí mismo. Las palabras atribuidas al Buddha arriba, no son en modo alguno contradictorias del principio de la mano abierta (*varada mudrā*) o de la mano expositiva (*vyākhyāna mudrā*). El Buddha jamás es inelocuente:

³⁸ *Laṅkāvatāra Sūtra* II.112-114.

³⁹ «Este tipo de cosa no puede enseñarse, hijo mío; pero Dios, cuando así lo quiere, lo trae a nuestra memoria» (Hermes, *Lib. XIII.2*).

las puertas solares no están ahí para excluir, sino para admitir; nadie puede ser excluido por nadie excepto por sí mismo. La Vía ha sido señalada en detalle por cada Precursor, que *es*, él mismo, la Vía; lo que hay al final del camino no se revela, ni siquiera por aquellos que lo han alcanzado, debido a que no puede decirse ni aparecer: el Principio no está jamás en ninguna semejanza.

¿De qué tipo son, entonces, los soportes de contemplación más apropiados y más eficaces?. Apenas será posible citar un texto indio autorizado que condene explícitamente el uso de imágenes antropomórficas, distinguiéndolas de las imágenes anicónicas. Sin embargo, hay una fuente budista, la del *Kālinga-bodhi Jātaka*, en la que se refleja todavía claramente lo que debe haber sido la posición primitiva. Se pregunta al Buddha qué tipo de santuario, sagrario, o símbolo (*cetiya*)⁴⁰ puede representarle apropiadamente en su ausencia.

⁴⁰ *Cetiya*, *caitya*, se derivan generalmente de *ci*, «apilar», usado originalmente en conexión particular con la construcción de un altar del fuego o una pira funeraria, y esto no carece de significación en conexión con el hecho, que ha de examinarse abajo, de que la imagen del Buddha hereda realmente los valores del altar védico. Pero, como el Jātaka mismo aclara, un *caitya* no es necesariamente un *stūpa*, ni algo construido, sino un sustituto simbólico de cualquier tipo que ha de *considerarse como* el Buddha en su ausencia. Debe asumirse al menos una conexión hermenéutica de *ci*, «edificar», con las raíces estrechamente emparentadas *ci* y *cit*, mirar, considerar, conocer, y pensar o contemplar; es en este sentido, por ejemplo, como se usa *cetyaḥ* en *Rg Veda Saṁhitā* VI.1.5, «Tú, oh Agni, nuestro medio de cruce, *tienes-que-ser-conocido-como* refugio eterno y padre y madre del hombre», epítetos que, además, se han aplicado todos también al Buddha. En *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.2.3.9 es explícito que *citi* («plataforma», de la raíz *ci*) se llama así debido a que ha sido «visto en meditación» (*cetayamāna*, de la raíz *cit*). Los fuegos «dentro de vosotros», de los que los fuegos del altar externo son sólo los soportes, se «apilan intelectualmente», o son «apilados de sabiduría» (*manasācītaḥ*, *vidyācītaḥ*, de la raíz *ci*, *Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.3.3 y 12). Cf. «*Cetiya*» en Coomaraswamy, «Algunas Palabras Pāli»; y Coomaraswamy, «*Prāṇa-citi*», 1943.

La asimilación de *ci* a *cit*, en conexión con una operación cuyo propósito principal es «edificar» al sacrificador mismo, entero y completo, tiene un sorprendente paralelo en el desarrollo semántico de la palabra «edificio», puesto que el «edificio» era originalmente un hogar (*aedes*) y las raíces afines griega y sánscrita $\alpha\dot{\iota}\theta\omega$ e *idh* son «encender». El hogar, que es un altar tanto como un lugar para el fuego, establece la casa (como en *Śatapatha Brāhmaṇa* VII.1.1. y 4). Así pues, de la misma manera

La respuesta es que él puede ser representado apropiadamente por un árbol Bodhi⁴¹ (un *paribhoga-cetiya*, *Mahāvamsa* I.69), ya sea durante su vida o después de la Despiración, o por reliquias corporales después de su Deceso; la iconografía «indicativa» (*uddesika*)⁴² de una imagen antropomórfica se condena como «sin fundamento y conceptual, o

que *aedes* deviene «casa», así también «edificar» es, en un sentido más general, «construir»; y el significado de «construir espiritualmente» conserva los valores originales sagrados del hogar. Paralelo también a «edificar» y a *idh* es el pāli *samuttejati*, literalmente «encender» por medio de un discurso «edificante» (*Dīgha Nikāya* II.109, etc.), sin duda con una referencia última al «Agnihotra interno» en el que el corazón deviene el hogar (*Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.3.12, *Śāṅkhāyana Āraṇyaka* X; *Saṃyutta Nikāya* I.169).

⁴¹ Esta no es, por supuesto, una posición exclusivamente budista. Los Vedas ya hablan del Gran Yakṣa (Brahman) que se mueve sobre las aguas en una corriente ígnea, en el centro del universo, en la semejanza de un Árbol (*Atharva Veda Saṃhitā* X.7.32); y a este Arbusto Ardiente, la Única Higuera, se le llama en las Upaniṣads el «único Despertador» (*eka sambodhayitr*) y soporte sempiterno de la contemplación de Brahman (*dhiyālamba*, *Maitri Upaniṣad* VII.11). En *Śāṅkhāyana Āraṇyaka* XI.2 el Brahman espirante es «como si fuera un gran árbol, de pie con sus raíces mojadas» [Cf. *Mahāvamsa* I.69].

⁴² Cf. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*, pp. 4-6. Ahora traduzco *uddesika* por «indicativo», en vista del examen por Louis de la Vallée Poussin en *Harvard Journal of Asiatic Studies* II (1937), 281-282. Del pasaje que cita del *Yogaśāstra* de Aśaṅga es evidente que *uddiśya* significa «indicativo del Buddha»; los ejemplos que se dan de tales símbolos indicativos son «stūpa, construcción, y templo antiguo o moderno». Si fue sólo más tarde cuando *uddesika cetiya* vino a significar también «imagen del Buddha» (*tathāgata paṭimā*), esto significaría que el Jātaka no tiene ninguna referencia de imágenes del Buddha; alternativamente, debe sostenerse que las imágenes del Buddha han sido desaprobadas, con otros símbolos indicativos, como «arbitrarias». El sentido peyorativo de *anudissati*, «apunta a», puede observarse en *Dīgha Nikāya* II.354. El resultado evidente, de que las imágenes del Buddha fueron ignoradas, o condenadas, basta para nuestros propósitos, a saber, la demostración del rastro de una actitud originalmente anicónica.

Curiosamente, la posición iconoclasta budista es como la de Sextus Empiricus (*Adversus dogmáticos* II. 146 sig.), que distingue entre signos «conmemorativos» (ὑπομνηστικόν) y signos «indicativos» (ἐνδεικτικόν), y que rechaza los segundos en base a que los primeros están, o han estado, en asociación íntima con las cosas que nos recuerdan, mientras que para los segundos no hay modo de demostrar que ellos significan lo que se dice que significan. Se puede honrar la memoria del maestro humano que fue; pero fue en el Dhamma, y es todavía sólo en el Dhamma, su doctrina, donde puede ser visto realmente; cf. la historia del excesivo apego de Vakkali a la forma visible del Buddha, citada en Coomaraswamy, «*Samvega: Shock Estético*». Al mismo tiempo, no debe perderse de vista que mientras Sextus Empiricus es un escéptico, incluso en el sentido moderno, el budista *no* es un «positivista».

convencional» (*avatthukam manamattakam*). Se verá que la expresión corresponde a la del Brāhmaṇa como se cita arriba: *manamattakam* = *manomatam*.

Antes de proceder a preguntar cómo pudo ser que, después de todo, se aceptara una imagen antropomórfica, debemos eliminar algunas consideraciones ajenas al problema. En primer lugar, debe comprenderse que aunque aquí hay implícito un problema iconoclástico, puede decirse que el advento de la imagen se «pospuso» por una cuestión de conveniencia, y sin referencia a la supuesta posibilidad de una localización real⁴³ o fetichismo, y que fue también por una cuestión de conveniencia que la imagen se realizara cuando se sintió una necesidad de ello; y en segundo lugar, que el recurso a una imaginería antropomórfica no implica, en modo alguno, intereses tan humanistas o naturalistas como los que llevaron a la subordinación de la forma a la figura en el arte europeo después de la Edad Media, o en el arte griego después del siglo sexto a. C. La cuestión de la localización se ha malentendido completamente. Si es prácticamente verdadero que «el

⁴³ La cuestión es al mismo tiempo de localización y de temporalidad. En las devociones personales indias, es típico hacer uso de una imagen de arcilla, que se consagra temporalmente y que se deshecha después del uso, cuando se ha despedido a la Presencia; de la misma manera, la iglesia cristiana deviene la casa de Dios, específicamente, sólo después de la consagración, y, si se desconsagra formalmente, puede usarse para cualquier otro propósito secular sin ofensa. El rito, como la Natividad temporal, es necesariamente eventual; el evento temporal puede tener lugar en *cualquier parte*, debido justamente a que su referencia es a una omnipresencia intemporal. En cualquier caso, no se trata de una contradicción, como entre un «Dios extenso en el espacio» (Bouquet, *The Real Presence*, p. 52) y una presencia especial en un punto dado del espacio; la extensión en el espacio es ya una localización, en el mismo sentido en que la procesión es una aparente moción. De un Dios, «en quien nosotros vivimos y nos movemos y tenemos nuestro ser», nosotros no podemos decir que Él está en el espacio como estamos nosotros, sino más bien que Él es el «espacio» en el que nosotros somos. Pero toda la Escritura emplea un lenguaje en términos de tiempo y espacio, adaptado a nuestra capacidad; así pues, si ha de evitarse esto, no es sólo la imagen visual la que debe ser hecha pedazos. El iconoclasta no siempre comprende todas las implicaciones de su ideal: no puede decirse de alguien que todavía sabe que él es, que todos sus ídolos han sido destruidos.

Espíritu omnipresente *está* donde él actúa, o donde nosotros estamos *presenciando-le*» (Bouquet, *The Real Presence*, p. 84), es igualmente verdadero que éste «donde», está *dondequiera* que se establece un centro, o que se erige debidamente una imagen u otro símbolo: es más, el símbolo puede llevarse incluso de un lugar a otro. No se trata de que el Espíritu esté, por lo tanto, en un lugar más que en otro, o que pueda ser transportado, sino que nosotros, y nuestros soportes de contemplación (*dhiyālamba*), estamos necesariamente en un lugar u otro. Si la utilidad del símbolo es funcionar mediatamente, como un puente entre el mundo de la posición local y un «mundo» que no puede atravesarse ni describirse en términos de tamaño, es suficientemente evidente que la punta de aquí, de un puente tal, debe estar en alguna parte; y, de hecho, está dondequiera que comienza nuestra edificación: el procedimiento es siempre desde lo conocido a lo desconocido: es la otra punta del puente la que no tiene posición.

Por fetichismo, nosotros entendemos una atribución, a los símbolos físicamente tangibles, de los valores que realmente pertenecen a su referente, o, en otras palabras, una confusión de la forma de hecho con la forma esencial. Es un fetichismo de este tipo, el que los textos budistas desaprueban cuando emplean la metáfora del dedo que señala a la luna, y ridiculizan al hombre que no quiere o no puede ver nada sino el dedo. El entendimiento estético moderno, hace fetiches de las obras de arte tradicionales, precisamente en este sentido. Ciertamente, nuestra actitud propia es tan natural y obstinadamente fetichista, que nos sorprende descubrir y nos negamos a creer que, en el budismo, se da por establecido que «aquellos que consideran las imágenes de tierra, no veneran a la arcilla como tal, sino que, sin considerarlas para nada en este respecto, veneran a los Inmortales que ellas representan» (*amarasamjñā*, *Divyāvadāna*, cap. 26). De la misma manera, Platón

distingue entre las «imágenes sin alma» y los «dioses en-almados» que ellas representan; «y, sin embargo, nosotros creemos que cuando rendimos culto a las imágenes, los dioses son bondadosos y están bien dispuestos hacia nosotros» (*Leyes* 931A). Así también, en la práctica cristiana «se rinde veneración, no a los colores o al arte, sino al prototipo» (San Basilio, *De spir. sanct.* c. 18, citado en los *Hermeneia* de Athos), y «nosotros hacemos imágenes de los Seres Sagrados para conmemorar-los y venerar-los» (Epiphanius, Frag. 2), cf. Plotino, *Enéadas* IV.3.11. «¡Cuán osado es incorporar lo que es sin cuerpo!. Sin embargo, el icono nos conduce a la recordación intelectual de las Esencias Celestiales» (*Greek Anthology* I.33).

En lo que concierne al segundo punto, bastará decir que «antropomórfico», en el sentido en el que esta palabra es apropiada a las imágenes indias, no implica «naturalista»; la imagen del Buddha no es en ningún sentido un retrato, sino un símbolo; ciertamente, tampoco hay ninguna imagen india de ninguna deidad que no proclame, por su constitución misma, que «esto no es la semejanza de un hombre»; la imagen está desprovista de toda semblanza de estructura orgánica; no es un reflejo de algo que se haya visto físicamente, sino una forma o fórmula inteligible. Incluso los cánones de la proporción difieren para los dioses y para los hombres⁴⁴.

Incluso en el presente día, sobrevive en la India un extenso uso de ingenios geométricos (*yantra*), u otros símbolos anicónicos, como los soportes de elección de la contemplación. En último análisis, si el

⁴⁴ La imagen de pigmento o de piedra, «indicativa» del Buddha, es tanto una imagen del dios, «de quien es la imagen», como lo es la imagen de carne o de palabras: cada una es «un dios sensible en la semejanza del dios inteligible» (εἰκὼν τοῦ νοητοῦ [θεοῦ] θεὸς αἰσθητός, Platón, *Timeo* 92). Nosotros no necesitamos rehuir la identificación implícita del *aparinibbuto* Tathāgata con ὁ κόσμος οὗτος, en el sentido de que el universo es su *cuerpo*.

intelectual ha preferido siempre el uso de símbolos abstractos y algebraicos, o vegetales, o theriomórficos, o incluso naturales, uno no puede evitar acordarse de la posición de Dionisio, a quien, igualmente, parecía más apropiado que las verdades divinas se expusieran por medio de imágenes, en sí mismas de un tipo menos noble, más bien que más noble (donde, en sí mismo, el tipo más noble es el de la humanidad): «Pues entonces», como prosigue Santo Tomás, «es evidente que estas cosas no son descripciones literales de las verdades divinas, lo cual podría haber estado abierto a la duda si se hubieran expresado bajo la figura de cuerpos más nobles, especialmente para aquellos que no podían considerar nada más noble que los cuerpos» (*Sum. Theol.* I.1.9). Lo que el Buddha anticipaba, no era que la figura de piedra pudiera haber sido adorada nunca literalmente como tal, sino que pudiera llegar a considerarse como un hombre, a quien negaba de sí mismo que fuera «un hombre, o un dios, o un daimon», uno entre otros, y que, de hecho, no hubiera «devenido nadie». El Buddha pronosticaba, precisamente, una interpretación humanista de la «vida», tal como la que lleva al erudito moderno a desentrañar un «núcleo histórico», por la eliminación de todos los «elementos míticos», y a repudiar cualquier atribución de omnisciencia a quien era apropiada la designación de «Ojo en el Mundo». Son justamente aquellos «que no pueden considerar nada más noble que los cuerpos»⁴⁵ quienes, en los tiempos modernos, no han descubierto en la Deidad encarnada, cristiana o budista, nada más que el hombre; y a éstos, sólo podemos decirles que «su humanidad es un

⁴⁵ Una sorprendente anticipación del punto de vista del Renacimiento. «Los eventos por venir arrojan sus *sombras* delante». «Por la familiaridad con los cuerpos, muy fácilmente, aunque muy perniciosamente, se puede llegar a creer que todas las cosas son corporales» (San Agustín, *Contra Académicos* XVII.38); como dijo Plutarco, uno puede estar tan preocupado con el «hecho» obvio, como para no ver la «realidad», y confundir Apolo con Helios (*Moralia* 393D, 400D, 433D), «el sol a quien todos los hombres ven» con «el Sol a quienes pocos conocen con la mente» (*Atharva Veda Samhitā* X.8.14).

obstáculo mientras se aferren a ella con placer mortal» (Maestro Eckhart).

La posición iconólatra, desarrollada en la India desde el comienzo de la era cristiana en adelante, está en contradicción aparente con lo que se ha inferido en el *Kālinga-bodhi Jātaka*. Sin embargo, es la posición iconoclasta, la del arte «mazdeísta» y «septentrional» de Strzygowski, la que determinó la naturaleza abstracta y simbólica de la imagen antropomórfica; y puede decirse que responde de ello el hecho de que, en la India, no haya tenido lugar nunca un desarrollo naturalista hasta que se adoptó la idea de la representación, proveniente de Europa, en el siglo diecisiete. El hecho de que el *Śukranītisāra* condene el retrato, al mismo tiempo que exalta la hechura de imágenes divinas, ilustra muy bien cómo la consciencia India ha sido consciente de lo que se ha llamado «la ignominia implícita en el arte figurativo» — una ignominia estrechamente vinculada a la de la obsesión con el punto de vista histórico, por encima del cual, en la India, siempre se ha preferido el punto de vista mítico. Los paralelos entre el desarrollo artístico indio y cristiano son tan estrechos que ambos pueden describirse con las mismas palabras. Si, como Benjamin Rowland observa acertadamente, «Con las esculturas de Hadda y la decoración coetánea de los monasterios de Jaulian (Taxila), la escuela de Gandhāra propiamente dicha tocó a su fin. Las contracorrientes de influencia, provenientes de los talleres de la India central y oriental, casi habían transformado, la imagen indo-griega del Buddha, en la norma ideal para la representación de Sakyamuni que prevaleció en Mathura y Sarnath y Ajañtā»⁴⁶, ello sólo pudo deberse a que se sintió un entendimiento de la impropiedad de todo estilo expresamente humanista; ya se había formado una idea del «tipo del Buddha», «pero el ideal de representación helenístico, el naturalismo

⁴⁶ «A Revised Chronology of Gandhāra Sculpture», *Art Bulletin*, XVIII (1936), 400.

arraigado, rebasado y ordinario de un milenio, fue incapaz de llevarla a cabo. De aquí la excesiva rareza [en la propia India] del tipo griego de Cristo [Buddha], y su pronta substitución por el tipo semítico [Indio]»⁴⁷. Además, puede señalarse un paralelo en los efectos del iconoclasmo europeo sobre la naturaleza del arte bizantino: «El resultado principal de la controversia fue la formulación de una iconografía rígida, que fue suficiente para impedir, de una vez por todas, todo deslizamiento hacia un naturalismo sin significado. En adelante, la pintura, la representación humana, se ideó como una ilustración de la Realidad, y como un vehículo de las emociones humanas más profundas... Aunque el precio de la libertad del artista, en esta elevación del arte a su función más alta, la defensa del iconódulo, elevado por la controversia a un altísimo nivel filosófico, también jugó una parte... El contenido principal del iconódulo fue este: que las pinturas, como las estatuas para Plotino [IV.3.11], fueran un medio de comunicación efectivo con el universo extra-terrestre⁴⁸... La incumbencia del artista era evocar, a través de las pinturas, no este mundo, sino el otro... que el contemplador pudiera alcanzar, a través del recordatorio de estos eventos, la comunicación efectiva, durante su vida en la tierra, con ese firmamento del arbitraje divino, del que la iglesia latina enseñaba sólo la esperanza post-humana»⁴⁹. Estas distinciones entre los puntos de vista bizantino y romano son análogas a las diferencias entre los puntos de vista del

⁴⁷ Adaptado de Robert Byron y David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting* (Londres, 1930), p. 56, con la adición de las palabras entre corchetes.

⁴⁸ «En estos contornos, hijo mío, hasta donde es posible, he trazado una semejanza (εἰκὼν) de Dios para ti; y si tú contemplas esta semejanza con los ojos de tu corazón (καρδίας ὀφθαλμοίς, islámico *'ayn-i-qalbi*), entonces, hijo mío, créeme, encontrarás la vía hacia lo alto; o más bien, la visión misma te guiará en tu vía» (Hermes, *Lib. IV. 11b*; cf. Hermes, *Asclepios III.37 sig.*).

⁴⁹ Byron and Rice, *Birth of Western Painting*, pp. 67, 78. En ambos casos, más que una cuestión de invención de una iconografía *ad hoc*, se trataba de una cuestión de reconocimiento y de ratificación de una iconografía y de un simbolismo, que no era ni cristiana ni budista, sino universalmente solar.

mahāyāna y del hīnayana, y entre el arte más o menos didáctico de Sāñcī y las epifanías de Bamiyān, Ajañṭā y Lung Men.

No sabemos si la desaprobación de una semejanza «indicativa» (*uddesika*), que hemos citado como proveniente del Jātaka, tiene o no la intención de referirse a las antiguas listas de los *lakḥaṇas*, o las treinta y dos peculiaridades iconográficas mayores y las ochenta peculiaridades iconográficas menores de la «Gran Persona». Ciertamente, debe haber sido de acuerdo con estas prescripciones como, antes de que se hubiera hecho ninguna otra imagen, debe haberse considerado una imagen mental del Buddha; y es igualmente cierto que siempre se ha sostenido que la validez de las imágenes mismas se basa en una traducción exacta de estas peculiaridades, o de tantas de ellas como puedan realizarse en cualquier material trabajado. Para el budista, la iconografía es arte; ese arte por el que trabaja. La iconografía es a la vez la verdad y la belleza de la obra: la verdad, debido a que ésta es la forma imitable de las ideas que han de expresarse, y la belleza debido a la coincidencia de la belleza con la exactitud —el *integratio sive perfectio* escolástico— y en el sentido en el que una ecuación matemática puede ser «bella». Como lo señala una inscripción China, «He esculpido una belleza maravillosa... todas las peculiaridades iconográficas se han exhibido sublimemente» (Chavannes, *Mission archéologique*, I.1.448). En la visión tradicional del arte no hay ninguna belleza que pueda ser separada de la inteligibilidad; ningún otro esplendor que el *splendor veritatis*.

La autenticidad y la legítima herencia de las imágenes del Buddha, se establece por referencia a lo que se supone que son originales creados en el propio tiempo de la vida del Buddha, y, ya sea efectivamente o ya sea virtualmente, por el Buddha mismo, en concordancia con lo que se ha dicho arriba con respecto a una manifestación iconométrica. Las

capacidades del artista, ejercidas en los niveles de referencia empíricos, no habrían bastado para la operación dual de la imaginación y la ejecución. El Buddha «no puede ser aprehendido»; lo que se requería no era una observación, sino una visión. Ello nos recuerda el hecho de que, de la misma manera, algunas imágenes cristianas se han considerado como «no hechas por manos» (ἀχειροποίητοι). Carece de importancia, desde el punto de vista presente, que las leyendas de las primeras imágenes no puedan interpretarse como registros de hechos históricos: lo que es importante para nosotros es que la autenticación de las imágenes mismas no es histórica sino ideal. O bien el artista se transporta a un cielo donde toma nota de la apariencia del Buddha, y seguidamente usa esto como modelo, o el Buddha mismo proyecta la «sombra» o los lineamentos de su semejanza (*nimitta*), que los pintores no pueden aprehender, pero que deben llenar de colores, y animar⁵⁰ con la adición de una «palabra» escrita, de manera que todo se hace «como está prescrito» (*yathā samdiṣṭam*, *Divyāvadāna*, cap. 27); o finalmente, la imagen la hace un artista que, después de que se ha hecho el trabajo, se revela de hecho como el futuro Buddha Maitreya⁵¹.

Interpretada así, la iconografía ya no puede considerarse más como un producto de realización o idealización convencional sin fundamento, sino que deviene un medio de verificación; la forma no es de invención humana, sino revelada y «vista», de la misma manera que las

⁵⁰ Decimos deliberadamente «animar» debido a que la inscripción de un texto esencial (usualmente la fórmula *ye dharmā*, etc.), o la inclusión de un texto escrito dentro del cuerpo de una imagen de metal o de madera, implica una elocuencia, y así han de comprenderse, mucho más literalmente de lo que podría suponerse, las palabras de una inscripción China, «el artista pintó una semejanza *que habla*» (Chavannes, *Mission archéologique*, I, 497). Sólo tenemos que alterar muy ligeramente las palabras del Buddha, «El que ve la Palabra, Me ve», para hacerlas decir, «El que ve mi Imagen, escucha mi Palabra».

⁵¹ Samuel Beal, *Hsüan-tsang, Si-yu-ki; Buddhist Records of the Western World* (Londres, 1884) II, 121.

encantaciones védicas se consideran como reveladas y «escuchadas». En principio, no puede haber ninguna distinción entre visión y audición. Y de la misma manera que no puede decirse que algo se ha pronunciado inteligiblemente a menos de que se pronuncie en algunos términos, así, no puede decirse que algo se ha revelado a menos de que se revele en alguna forma⁵². Todo aquello que puede considerarse como anterior a la formulación, es sin forma y no en una semejanza ; el significado y su vehículo sólo pueden considerarse como concreados. Y esto implica que toda validez que incumbe al significado, incumbe también al símbolo en el que se expresa; si los últimos son de alguna manera menos inevitables que los primeros, el significado propuesto no se habrá transmitido, sino traicionado.

No necesitamos agregar que todo lo que se dice en el párrafo precedente incumbe al arte en el artista, arte que es ya una expresión en unos términos, o una idea en una forma imitable; y que es válido, independientemente de si se ha expresado o no, efectivamente, alguna palabra mimética, o de si se ha hecho o no, efectivamente, alguna imagen en piedra o en pigmento; aunque no es históricamente verdadero que no se haya hecho ninguna imagen tangible del Buddha antes del comienzo de la era cristiana, no es menos cierto que se había concebido una imagen esencial, no hecha por manos, y que incluso se había expresado verbalmente, en los términos de las treinta y dos peculiaridades mayores y de las ochenta peculiaridades menores de la

⁵² Debemos evitar una distinción artificial entre «términos» y «formas». El símbolo puede ser verbal, visual, dramático, o incluso alimentario; el uso de un material es inevitable. No es el tipo de material lo que importa. Es con perfecta lógica como los budistas tratan igualmente la imagería verbal y visual; «¿Cómo podría demostrarse la Personalidad Luminosa, de otro modo que por una representación de colores y peculiaridades iconográficas? ¿Cómo podría comunicarse el misterio, sin recurrir al lenguaje y al dogma?». Las figuras esculpidas de Buddhas y Bodhisattvas «proporcionan a los hombres de conocimiento un medio de elevarse a sí mismos a la perfección de la verdad» (inscripciones chinas, Chavannes, *Mission Archéologique*, I, 501, 393).

«Gran Persona»; cuando hubo de hacerse la primera imagen, ya existían los «medios de operación verificados». Si, finalmente, el artista hizo una figura correspondiente en piedra o en pigmento, sólo estaba haciendo lo que el imaginero indio ha hecho siempre, y de acuerdo con instrucciones tan familiares como las del *Abhilaṣitārthacintāmaṇi*, donde se dice que el pintor «Pinta en el muro lo que se ha visto en la contemplación (*tad dhyātam bhittau niveśayet*)». Incluso para Alfred Foucher, que sostenía que las imágenes más primitivas del Buddha son las de la escuela de Gandhāra y el producto de una colaboración entre el artista helenista y el patrón budista indio, la prescripción o el concepto de la obra a hacer era Indio; el artista helenista sólo cumplía la operación servil, y el patrón indio permanecía responsable del acto de imaginación libre⁵³. Por otra parte, los escultores de Mathurā, tenían a su disposición no sólo la imagen visual de la «Gran Persona» como se define en los textos pāli, sino también la tradición de los tipos en posición de pie de los colosales Yakṣas de los siglos precedentes a. C.; y para la figura sedente, tenían también una tradición cuyo comienzo debe haber precedido a los tipos de Śiva en la cultura del valle del Indo del tercer milenio a. C. La imagen del Buddha vino a la existencia debido a que se sintió una necesidad de ella, y no debido a que se sintió una necesidad de «arte».

Tradicionalmente, la práctica de un arte no es como lo es para nosotros, una actividad secular, ni tampoco una cuestión de «inspiración» afectiva, sino un rito metafísico; puesto que, no son sólo las primeras imágenes, las que son formalmente de origen suprahumano. De hecho, no puede trazarse ninguna distinción entre el arte y la contemplación. Lo primero que se requiere de un artista, es que se retire

⁵³ Nos inclinamos más a estar de acuerdo con Rowland en que «la escuela de Gandhāra vino a la existencia sólo poco antes de la accesión de Kanishka en el siglo segundo de la era Cristiana» («A Revised Chronology of Ghandāra Sculpture», p. 399), lo que hace que las imágenes más antiguas de Gandhāra y las de Mathurā sean casi contemporáneas, o da alguna prioridad a las últimas.

de los niveles de percepción humanos a los niveles de percepción celestiales; en este nivel, y en un estado de unificación, donde ya no es visible nada externo a sí mismo, el artista ve y realiza, es decir, deviene, lo que después tiene que representar en el material trabajado. Esta identificación del artista con la forma imitable de la idea que ha de expresarse, se recalca repetidamente en los libros indios, y responde a la asumición escolástica de que, como se expresa en las palabras de Dante, «ningún pintor puede pintar un rostro si primero de todo no se ha hecho a sí mismo tal como el rostro debe ser».

Así pues, el artista posterior no está imitando el aspecto o el estilo visual de las primeras imágenes, que puede no haber visto nunca, sino su forma; la autenticidad de las imágenes posteriores no depende de un conocimiento accidental (tal como ese por el que se construye nuestro «gótico moderno»), sino de un retorno a la fuente en un sentido completamente diferente. Es justamente esto lo que se expresa tan claramente en la leyenda de la imagen del Buddha de Udāyana, que se dice que voló por el aire a Khotān (Beal, *Hsüan-tsang*, II, 322) y estableció así la legitimidad del linaje de la iconografía del Asia Central y de China⁵⁴. «Volar por el aire» es siempre una tecnicidad que implica una independencia de la posición local y la capacidad de alcanzar cualquier plano de percepción deseado: una forma o una idea es «alada», precisamente en el sentido de que, como el Espíritu, está dondequiera que opera o está siendo contemplada, y no puede ser una propiedad privada. Lo que la leyenda nos dice, no es que una imagen de piedra o de madera volara por el aire; lo que nos dice es que el artista de Khotān vio lo que el artista de Udāyana había visto, es decir, la forma esencial de la

⁵⁴ Para una imagen llamada «de Udāyana» en Lung Men, ver Chavannes, *Mission archéologique*, I, 392, y Paul Mus, «Le Buddha paré», *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient*, XXVIII (1928), 249.

primera imagen: esa misma forma que el artista de Udāyana había visto antes de volver a la tierra y tomar el cincel o el pincel.

Así pues, debe trazarse una distinción muy clara entre un procedimiento arcaizante, que no implica más que una operación de copiado servil, y la contemplación repetida de una y la misma forma o idea, de una manera que estará determinada por el modo o la constitución del conocedor, lo cual constituye la libre operación del artista cuyo estilo es suyo propio. La distinción es la que hay entre una escuela de arte académico y una escuela de arte tradicional, donde la primera es sistemática, y la segunda consistente. Que el «Arte haya fijado los fines y haya verificado los medios de operación», asegura una inmutabilidad de la idea en su forma imitable —la idea del sol, por ejemplo, es *siempre* un símbolo adecuado de la Luz de las luces— pero no es en modo alguno una contradicción de otro dicho escolástico, a saber, que «Para expresarse propiamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma». Que la operación interior del artista se llame propiamente «libre», se debe a que hay una *renovación* sin fin del acto imaginativo; y la evidencia de esta libertad existe en el hecho de una secuencia de estilos, observable siempre en un arte tradicional, seguido de generación en generación; es el académico el que repite las formas de los órdenes «clásicos» como un papagayo. Ciertamente el artista tradicional está expresando siempre, no su «personalidad» superficial, sino a sí mismo, puesto que él mismo se ha hecho eso que tiene que expresar, y se ha entregado *devotamente* al bien de la obra que ha de hacerse. Lo que tiene que decir permanece lo mismo. Pero él habla en el lenguaje estilístico de su propio tiempo, y si fuera de otra manera no sería elocuente, pues, para repetir las palabras del *Laṅkāvatāra Sūtra* ya citadas, «Todo lo que no se adapta a aquellas personas que tienen que ser enseñadas, no puede llamarse una “enseñanza”».

No sólo el artista, sino también el patrón, se entrega *devotamente*; y no lo hace meramente con la donación de su «hacienda», para sufragar el costo de la operación, sino también en un sentido espiritual, ritual, y simbólico, de la misma manera que el cristiano, cuando no es meramente un espectador de la Misa, sino que participa en lo que se está celebrando, se sacrifica a sí mismo. Es mérito de Paul Mus haber reconocido por primera vez que los valores esenciales del sacrificio védico se heredan y sobreviven en la iconolatría posterior; por ejemplo, el patrón regio, dona exactamente su propio peso en oro para que se haga una imagen, imagen que también, al mismo tiempo, se hace de acuerdo con un canon o proporción verificado, y que emplea como módulo una medida tomada de su propia persona; y cuando se ha hecho la imagen, el patrón mismo y su familia se ofrecen a ella, para ser redimidos seguidamente a un gran precio. Justamente de la misma manera, la estatua del patrón se edifica literalmente en el altar védico, y el sacrificador mismo se ofrece en el altar —«Ese fuego sacrificial sabe que “Él ha venido a darse a mí”» (*paridāṃ me, Śatapatha Brāhmaṇa* II.4.1.11). Como lo expresa Mus, «De hecho, es bien sabido que la construcción del altar del fuego es un sacrificio personal velado. El sacrificador *muere*, y sólo bajo esta condición alcanza el cielo: al mismo tiempo, esto es sólo una muerte temporaria, y el altar, identificado con el sacrificador, es su sustituto. Reconocemos francamente una significación análoga en la identificación del rey con el Buddha, y en particular en la manufactura de estatuas, en las que la fusión de las personalidades se efectúa materialmente. Es menos una cuestión de apoteosis que de *devotio*. El rey se da al Buddha, proyecta su personalidad en él, al mismo tiempo que su cuerpo mortal deviene la “huella” terrenal de su modelo divino... La actividad artística de la India, como hemos indicado, ha exhibido siempre la huella del hecho de que la primera obra de arte brahmánica fue un altar en el que el

patrón, o en otras palabras el sacrificador, estaba unido con su deidad» (Mus, «Le Buddha paré», 1929, pp.*92, *94). Si la deidad asume una forma humana, es para que el hombre, por su parte, invista la semejanza de la divinidad, lo que hace metafísicamente y como si anticipara su glorificación futura. La insuficiencia de la adoración de un principio como si fuera otro que uno mismo o la propia esencia espiritual de uno, se recalca fuertemente en las Upaniṣads; y puede tenerse por un principio establecido del pensamiento indio que «Sólo deviniendo Dios, puede uno adorar-Le» (*devo bhūtvā devaṃ yajet*): sólo al que puede decir, «Yo soy la Luz, Tú mismo», se le da la respuesta, «Entra, pues lo que tú eres yo soy, y lo que yo soy tú eres» (*Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa III.14*)⁵⁵. La obra de arte es un rito devocional.

Si el artista y el patrón originales son así devotos y están literalmente absorbidos en la idea de la obra que ha de hacerse, obra que el artista ejecuta y que el patrón paga, tenemos que considerar también la naturaleza del acto que han de llevar a cabo aquellos otros por cuya causa se ha hecho también la obra, entre quienes podemos reconocernos a nosotros mismos: las inscripciones del donador indican casi siempre que la obra se ha emprendido no sólo para el beneficio del donador o el de sus antepasados, sino también para el de «todos los seres». Ciertamente, este beneficio será más que una cuestión de mera apreciación estética: nuestro juicio, si ha de ser la «perfección del arte», es decir, una consumación en su uso, debe implicar una reproducción. Para decirlo en otras palabras, si juzgamos por sus ideas cómo deben ser las cosas, esto es válido tanto *post factum* como *a priori*. Para comprender la obra nosotros debemos estar donde estaban el patrón y el

⁵⁵ «Si no te haces tú mismo igual a Dios, no puedes aprehender a Dios; pues lo igual es conocido sólo por lo igual» (Hermes, *Lib. XI.2.2ob*). «Pero el que está unido al Señor es un único espíritu» (I Cor. 6:17). Cf. Coomaraswamy, «La “E” en Delfos».

artista y debemos hacer lo que ellos hicieron; no podemos depender de las meras reacciones de «nuestras propias extremidades nerviosas carentes de inteligencia». El juicio de una imagen es una contemplación, y, como tal, sólo puede consumarse en una asimilación. Para ello, se requiere una transformación de nuestra naturaleza. Mencio dice, en este mismo sentido, que entender los verdaderos significados de las palabras, no requiere tanto un diccionario o un conocimiento de epistemología, sino una rectificación de la personalidad. A este respecto, el *Amitāyur-Dhyāna Sūtra* es explícito: si preguntas *cómo* tiene que contemplar uno al Buddha, la respuesta es que sólo lo contemplas cuando tu propio corazón asume las treinta y dos características mayores y las ochenta características menores (a saber, de la iconografía): es tu propio corazón el que deviene el Buddha y es el Buddha (*Sacred Books of the East*, XLIX, 178). En este mismo sentido han de comprenderse las palabras de una inscripción en Lung Men: «Es como si se hubiera alcanzado la cima de la montaña y como si se hubiera remontado el río hasta su fuente: el contento está completo, y uno reposa en el Principio» (Chavannes, *Mission archéologique*, p. 514). Las superficies estéticas no son en modo alguno valores terminales, sino una invitación a una pintura cuyos rastros visibles son sólo una proyección, y a un misterio que elude la letra de la palabra hablada.

El lector puede inclinarse a protestar que estamos hablando de religión más bien que de arte: puntualizamos, al contrario, que se trata de un arte religioso. Si podemos hablar de una «reducción del arte a la teología» (San Buenaventura), ello se debe a que, en la síntesis tradicional, el arte plástico, como cualquier otra forma literaria, es una parte del arte de conocer a Dios. La experiencia estética, realizada empáticamente, y la experiencia cognitiva, realizada intuitivamente, pueden distinguirse lógicamente, pero son simultáneas en el hombre total

u hombre santo, que no sólo siente, sino que también comprende. No es que se minimice el valor de la belleza, sino que la belleza ocasional del artefacto se remite a una causa formal en la que ella existe más eminentemente; hay una transubstanciación de la imagen, en la que, al participante, no se le quita nada, sino que más bien se le agrega algo.

Todo lo que ha sido dicho arriba se aplica tanto a la narrativa literaria de la «vida» del Buddha como a la representación iconográfica de su «aparición»; de la misma manera que esta última no es un retrato sino un símbolo, así la primera no es un registro de hechos sino un mito. La iconografía sobrenatural es una parte integral de la imagen, como los milagros lo son de la vida; ambos son elementos esenciales más bien que excrescencias accidentales o adventicias introducidas en razón del «efecto».

No tenemos intención de minimizar los milagros por medio de un análisis psicológico, ni tampoco nos proponemos considerar el arte en sus aspectos meramente afectivos. En lo que concierne a la historicidad de los milagros, hay, por supuesto, una divergencia fundamental entre las posiciones racionalista y tradicional. La demostración efectiva de un efecto mágico, echaría por tierra la filosofía racionalista entera: su «fe» sería destruida si el sol se detuviera al mediodía o un hombre caminara sobre el agua. Por otra parte, para el tradicionalista, la magia es una ciencia, pero una ciencia inferior por la que no siente ninguna curiosidad; la posibilidad del procedimiento mágico se da por hecho, pero se considera sólo como ilustrativa, y no como probatoria, de los principios de los que depende el ejercicio de los poderes.

Desde el punto de vista presente, importa muy poco cual de estas posiciones asumamos. El racionalista y el fundamentalista se encuentran

juntos dentro del callejón sin salida de una interpretación exclusivamente literal. Efectivamente, discutir la historicidad o la posibilidad de un milagro dado está muy lejos del punto principal, a saber, el de la significación. Sin embargo, podemos ilustrar con un brillante ejemplo, cómo el punto de vista racionalista puede inhibir, mucho más que el punto de vista crédulo, una comprensión de la verdadera intención de la obra. El *Sukhāvati-Vyūha* dice que el Buddha «cubre con su lengua el mundo en el que ellos enseñan»; de la misma manera que en *Rg Veda Samhitā* VIII.72.18 la lengua de Agni —la voz sacerdotal— «toca el cielo». Lo que Burnouf tiene que decir en conexión con esto, es casi inaudito: «Esto es un ejemplo de las increíbles estupideces que pueden resultar de una adicción a lo sobrenatural... Hablar de un sacar la lengua, y, como el climax de lo ridículo, hablar también del vasto número de maestros asistentes que hacen lo mismo en la presencia del Buddha, es un vuelo de la imaginación al que difícilmente puede encontrarse un paralelo en la superstición europea. Parece enteramente como si a los budistas del Norte se les hubiera castigado en su gusto de lo maravilloso con la absurdidad de sus propias invenciones»⁵⁶ *¡He aquí el cretinismo científico en toda su beatitud!*⁵⁷. No obstante, contrástese lo que tiene que decir Santo Tomás de Aquino en un contexto similar: «A la lengua de un ángel se le llama metafóricamente el poder del ángel, con el que el ángel manifiesta su concepto mental... La operación intelectual de un ángel se abstrae del *aquí* y del *ahora*... De aquí que en el lenguaje

⁵⁶ *Le Lotus de la bonne loi* (París, 1925), p. 417.

⁵⁷ L. Zeigler, *Überlieferung* (1936), p. 183. Uno no puede sorprenderse de que algunos indios se hayan referido a la erudición europea como un crimen. Al mismo tiempo, el erudito indio moderno es capaz de banalidades similares. Nosotros tenemos en mente al Profesor K. Chaṭṭopādhyāya, que considera *Rg Veda Samhitā* X.71.4, donde se trata a la vez de la audición y de la visión de la Voz (*vāc*), una prueba de un conocimiento de la escritura en el período védico —un ejemplo de miopía intelectual tan densa al menos como la de Burnouf.

angélico, la distinción local no es ningún impedimento» (*Sum. Theol.* I.107,1 y 4).

Hemos aludido arriba a un «vuelo por el aire» de la imagen del Buddha de Udāyana, desde la India a Khotān, imagen que devino, de hecho, como observa Chavannes, el prototipo de muchas otras labradas en Asia Central. En primer lugar, repetimos, que la existencia misma de una «imagen de Udāyana», hecha en vida del Buddha, es altamente improbable. En segundo lugar, ¿qué se entiende realmente por «vuelo aéreo» y «desaparición»? La expresión sánscrita ordinaria para «desvanecerse» es *antar-dhānaṃ gam*, literalmente «ir-interior-posición». En el *Kālinga-bodhi Jātaka*, el vuelo por el aire depende de una «investidura del cuerpo en el manto de la contemplación» (*jhāna veṭhanena*). Como ha observado Mus muy acertadamente en otro contexto, «Todo el milagro resulta pues de una disposición íntima» («Le Buddha paré», p. 435). Así pues, de lo que se trata aquí no es de una translocación física, sino, literalmente, de una concentración; se trata del alcance de un centro que es omnipresente, y no de una moción local. Se trata enteramente de «estar en el Espíritu», en el sentido en que San Pablo usa esta expresión: ese Espíritu (*ātman*) de quien se dice que «sedente, viaja lejos, yacente va a todas partes» (*Kaṭha Upaniṣad* II.21)⁵⁸. ¿Qué importancia puede tener, en un contexto tal, una discusión de la posibilidad o la imposibilidad de una levitación o translocación efectiva?. Lo que implica la designación de «movedor a voluntad» (*kāmācārin*), es la condición de quien, estando en el Espíritu, ya no

⁵⁸ Hermes, *Lib.* XI.2.19: «Todos los cuerpos están sujetos al movimiento; pero eso que es incorpóreo es sin moción, y todas las cosas situadas en ello no tienen movimiento... Pide a tu alma que viaje a cualquier tierra que elijas, y antes de que le pidas que vaya, estará allí... ella no se ha movido como uno se mueve de un sitio a otro, pero *está* allí. Pídelo que vuele al cielo, y no tendrá necesidad de alas». *Ṛg Veda Saṁhitā* VI.9.5: «La Mente (*manas*, νοῦς) es el más veloz de los pájaros»; *Pañcaviṁśa Brāhmaṇa* XIV.1.13: «El Comprensor está alado (*ya vai vidvāṅsas te pakṣiṇaḥ*)».

necesita moverse en absoluto para estar en alguna parte. Tampoco puede hacerse ninguna distinción entre el intelecto posible y las ideas que contiene *in adaequatione rei et intellectus*: hablar de una omnipresencia intelectual, es hablar de una omnipresencia de las formas o ideas, que no tienen ninguna existencia objetiva aparte del intelecto universal que las contiene. La leyenda no se refiere a la transferencia física de una imagen material, sino a la universalidad de una forma inmutable, que puede ser vista tanto por el contemplativo khotanés como por el contemplativo indio; donde el historiador de arte veía lo que se llama la «influencia» del arte indio en el arte de Asia Central, la leyenda afirma una imaginación independiente de la misma forma. Se verá que nosotros no teníamos en vista minimizar el milagro, sino señalar que la maravilla es de disposición interior, y que el poder del vuelo aéreo no es nada semejante al de un aeroplano, sino que se refiere a la extensión de la consciencia a otros niveles de referencia que los meramente físicos y, de hecho, a la «sumidad del ser contingente»⁵⁹.

Consideremos otro caso, el de «caminar sobre el agua»⁶⁰, un poder atribuido a algunos, igualmente en las tradiciones hindú, budista, cristiana y taoísta, y muy probablemente en muchas otras tradiciones. Nosotros inferimos que puede hacerse una cosa tal, pero no sentimos ninguna curiosidad en cuanto a si ello se hizo o no en una ocasión dada;

⁵⁹ «Pues el hombre es un ser de naturaleza divina... y, lo que es más que todo lo demás, sube al cielo sin dejar la tierra; hasta una distancia tan vasta, puede extender su poder» (Hermes, *Lib. X.24b*).

⁶⁰ Para la historia del símbolo ver W. Norman Brown, *Indian and Christian Miracles of Walking on the Water* (Chicago, 1928), y Arthur Waley, *The Way and Its Power* (Londres, 1934), p. 118. La forma de las expresiones Herméticas, «Pero de la Luz salió una Palabra sagrada (λόγος = *śabda brahman*, *uktha*) que tomó su sede sobre la substancia acuosa... [la tierra y el agua] fueron puestas en moción, en razón de la Palabra espiritual (πνευματικός = *ātmanvat*) que se movía sobre la faz del agua» (Hermes, *Lib. I.8b.5b*), aunque dependiente, quizás, del Génesis, es especialmente significativa en su uso de la expresión «tomó su sede»; cf. *adhitiṣṭhati*, como se predica del *ātman* en las Upaniṣads, *passim*.

eso lo dejamos a aquellos que suponen que el Bhujyu védico fue recogido efectivamente del océano físico por un «vagabundo» que pasaba. El interés reside en la significación. ¿Qué significa que este poder se haya atribuido universalmente a la deidad o a otros en su semejanza?. Hablar de una moción a voluntad sobre la faz de las aguas, es hablar de un estar todo en acto, es decir, hablar de la operación de un principio donde toda potencialidad de manifestación se ha reducido a acto. En todas las tradiciones «las aguas» significan la posibilidad universal.

La conexión directa entre el mito simbólico y el símbolo mítico, no puede ilustrarse mejor en ninguna otra parte que en este contexto. Pues si al Buddha se le representa en la iconografía soportado invariablemente por un loto, sin que sus pies toquen nunca ninguna tierra local o física, ello se debe a que la idiosincrasia de la flor u hoja del loto es estar en reposo sobre las aguas; la flor o la hoja es universalmente, y no en un sentido local, un terreno sobre el cual los pies del Buddha están firmemente plantados. En otras palabras, todas las posibilidades cósmicas, y no meramente algunas o todas las posibilidades terrestres, están a su mando. El soporte último del loto puede representarse también como un tallo idéntico al eje del universo, enraizado en una profundidad universal e inflorescente en todos los niveles de referencia, y si en el arte brahmánico este tallo brota del ombligo de Nārāyaṇa, el terreno central de la Divinidad yacente sobre la faz de las aguas, y lleva en su flor la figura de Brahmā (con quien el Buddha se identifica virtualmente), la universalidad de este simbolismo es suficientemente evidente en el Tallo de Isaí y en la representación simbólica de la Theotokos cristiana por la rosa. La expresión *rosa de los vientos*, una brújula, y el «*quanta è la larghezza di questa rosa ne l'estreme foglie!*» de Dante (*Paradiso* XXX.116-117) ilustran la correspondencia de la rosa y el loto en sus

aspectos espaciales: cf. *Maitri Upaniṣad* VI.2, donde los pétalos del loto son los puntos de la brújula: es decir, las direcciones del espacio, de extensión indefinida. Apenas necesitamos decir que la universalidad y la precisión consistente de un simbolismo adecuado, no impide una adaptabilidad a las condiciones locales y no depende de la identificación de las especies botánicas⁶¹.

Esta significación del loto que hemos expuesto, está ligada inseparablemente al problema de la representación budista en el arte plástico. Si tomamos el símbolo mítico literalmente, como el artista indio moderno ha hecho algunas veces, tenemos una pintura de lo que ya no es formalmente, sino sólo figurativamente, un hombre, soportado por lo que ya no es en principio un terreno, sino por lo que A. Foucher llama «el frágil cáliz de una flor» (en «On the Iconography of the Buddha's Nativity», *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, 1934, p. 13); la pintura se reduce así a la absurdidad, y parece que nosotros estamos esperando que el «hombre» se caiga dentro del «agua» en cualquier momento. Se ha destruido, la correspondencia de las superficies estéticas con la pintura que no está en los colores; no importa cuan hábilmente ejecutada esté, la pintura ya no es bella, debido precisamente a que se le ha robado su significado. Este es un caso ilustrativo del principio de que la belleza no puede separarse de la verdad, sino que es un aspecto de la verdad.

Un error fundamental de la interpretación moderna, ha sido considerar el simbolismo budista a la vez como *sui generis* y como

⁶¹ Para un examen más completo del loto, ver Coomaraswamy, *Elementos de Iconografía Budista*, 1935, Cf. las representaciones egipcias de Horus sobre el loto, de las que Plutarco dice «ellos no creen que el sol sale como un niño recién nacido del loto, sino que pintan la salida del sol de esta manera, para mostrar obscuramente (ἀίνιττόμενοι) que su nacimiento es una ignición (ἄναψις) desde las aguas» (*Moralia* 355c), exactamente como nace Agni.

convencional, en el sentido en que el esperanto puede llamarse una lengua convencional. Es decir, se considera lo que los símbolos nos parecen ser, *a nosotros* que estamos acostumbrados al «simbolismo», o más bien «expresionismo», de poetas y artistas que hablan individualmente en los términos de su propia elección, términos que a menudo son oscuros, pero que, no obstante, a veces se introducen dentro del uso corriente. Partiendo de estos puntos de vista, Foucher puede pensar que es «capaz de observar, retrospectivamente, los intentos crecientemente atrevidos del antiguo hacedor de imágenes», y opinar que los elefantes «vinieron a tomar su sede naturalmente sobre los lotos... un tipo de detalle específico agregado subsecuentemente... sólo la superstición del precedente les impidió llegar más lejos» (*ídem*). Si hubiera recordado que el Agni Védico nace en un loto y es soportado por un loto, ciertamente habría preguntado, «¿Cómo pudo el hombre imaginar que un fuego pudiera haberse encendido en el frágil cáliz de una flor en el medio de las aguas?». De hecho, Foucher protesta que «Si el loto no hubiera llenado desde el comienzo todo el espacio disponible, nadie hubiera pensado nunca en usar el frágil cáliz de una flor como un soporte para un ser humano adulto» (*ídem*)⁶².

Esto es sacar los símbolos enteramente fuera de su contexto y valores tradicionales, y ver, en un arte de ideas, meramente un arte idealizante. La visión moderna de los símbolos se relaciona de hecho con la teoría moderna de una «religión natural», invocada por algunos en las

⁶² Que «el loto llenó desde el comienzo todo el espacio disponible» es para Foucher meramente un hecho iconográfico y, en este sentido, un «precedente supersticioso». Sin embargo, las palabras son verdaderas, en este sentido mucho más profundo y más original —que *en el comienzo no había ningún otro espacio*, y que como era en el comienzo es ahora y siempre será, debido a que el loto es el símbolo y la imagen de toda la extensión espacial, como se afirma explícitamente en *Maitri Upaniṣad* VI.2, «¿Cuál es el loto y de qué tipo?. Ciertamente, lo que este loto es, es Espacio; los cuatro cuadrantes y los cuatro intercuadrantes son sus pétalos constitutivos». El «precedente» es primariamente metafísico y cósmico, y *por lo tanto también* iconográfico.

explicaciones de la «evolución» de todas las religiones, y por otros en la explicación de todas las religiones excepto la Cristiana. Pero desde el punto de vista de la tradición misma, el brahmanismo es una religión revelada, es decir, una doctrina de origen sobrenatural; así pues, es una revelación en los términos de un simbolismo adecuado, bien sea verbal o visual, en el mismo sentido en que Platón habla del primer Denominador como un «Poder más que humano», y de los nombres dados en el comienzo como necesariamente «nombres verdaderos». Pensemos lo que pensemos de esto⁶³, permanece el hecho de que el simbolismo es de una antigüedad inmemorial, una antigüedad tan grande como la del «folklore» mismo; muchos de los símbolos védicos, por ejemplo, el del rastreo de la Luz Oculta por sus huellas, implican una cultura de la caza antecedente al comienzo de la agricultura. La palabra más común para «Vía», sánscrito *mārga*, pāli budista *magga*, deriva de una raíz *mṛg*, «cazar», e implica un «seguimiento en los rastros de». En cualquier caso, los pueblos del Valle del Indo, tres mil años a. C., ya hacían uso de «símbolos, tales como el *svastika*, que la India jamás ha abandonado. ¿Nos atreveremos a pensar que la espiritualidad del arte Indio es tan antigua como la civilización del Valle del Indo?. Si no es así, nunca podemos esperar penetrar el secreto de su origen» (W. Norman Brow, en *Asia*, Mayo 1937, p. 385).

⁶³ Las nociones de una «revelación» y *Philosophia Perennis* (la «Sabiduría increada, la misma ahora que siempre fue, y la misma que será siempre» de San Agustín, *Confesiones* IX.10) son, por supuesto, anatema para el erudito moderno. Él prefiere decir que los Himnos védicos «contienen los rudimentos de un tipo de pensamiento mucho más elevado de lo que estos poetas podrían haber imaginado... pensamiento que ha devenido final para siempre en la India, e incluso fuera de la India» (Maurice Bloomfield, *The Religion of the Veda*, Nueva York, 1908, p. 63). Es cierto que el escritor tiene aquí en mente una evolución del pensamiento, ¿pero cómo es que el poeta védico formula «un tipo de pensamiento mucho más elevado de lo que él podría haber imaginado»? Ello es tanto como decir que el hombre hacía lo que no podía hacer. Es más bien improbable que Bloomfield quisiera apoyar realmente una doctrina de la inspiración verbal.

El simbolismo es un lenguaje y una forma de pensamiento preciso; un lenguaje hierático y metafísico y no un lenguaje determinado por categorías somáticas o psicológicas. Su fundamento está en la correspondencia analógica de todos los órdenes de realidad y estados del ser o niveles de referencia; se debe a que «Este mundo es en la imagen de aquel, y viceversa» (*Aitareya Brāhmaṇa* VIII.2, y *Kaṭha Upaniṣad* IV.10) por lo que puede decirse *Coeli enarrant gloriam Dei*.

La naturaleza de un simbolismo adecuado difícilmente podría expresarse mejor que en las palabras «el sentido parabólico (sánscrito *parōkṣa*) está contenido en el sentido literal (sánscrito *pratyakṣa*)». Por otra parte, «Las formas sensibles, en las que había primeramente un equilibrio polar de lo físico y lo metafísico, se han vaciado de contenido cada vez más en su vía de descenso hasta nosotros: de manera que nosotros decimos ahora, esto es un “ornamento”» (W. Andrae, *Die ionische Säule*, Berlín, 1933, p. 65). Así pues, se trata de restaurar el significado a formas que nosotros hemos llegado a considerar como meramente ornamentales. No podemos abordar aquí los problemas de la metodología simbólica, excepto para decir que lo que tenemos que evitar, sobre todo, es una interpretación subjetiva, y que lo que tenemos que desear, sobre todo, es una realización subjetiva. Para los significados de los símbolos debemos apoyarnos en las afirmaciones explícitas de los textos autorizados, en el uso comparado, y en el uso de aquellos que todavía emplean los símbolos tradicionales como la forma habitual de su pensamiento y de su conversación cotidiana⁶⁴.

Sin embargo, nuestro interés presente no está tanto en la metodología de la exégesis simbólica, como en la naturaleza general de un arte típicamente simbólico. Hemos hablado arriba de una transubstanciación,

⁶⁴ Ver Coomaraswamy, «El Rapto de una Nāgī: Un Sello Gupta Indio».

y la palabra ha sido usada acertadamente también por Stella Kramrisch, al hablar del arte del período gupta, y del de Ajañṭā, en particular, con referencia a la coincidencia en él de los valores sensuales y espirituales. Nuestro error principal cuando consideramos la Eucaristía, es suponer que la noción de una transustanciación representa cualquier cosa excepto un punto de vista normalmente humano. Decir que esto no es meramente pan, sino también, y más eminentemente, el cuerpo de Dios, es lo mismo que decir que una palabra no es meramente un sonido, sino también, y más eminentemente, un significado: es con perfecta consistencia, como esta generación sentimental y materialista, no sólo ridiculiza la transustanciación Eucarística, sino que insiste también en que la totalidad de una obra de arte subsiste sólo en sus superficies estéticas, y considera, por ejemplo, que la poesía consiste únicamente en una conjunción de sonidos placenteros e interesantes, más bien que en una secuencia ordenada de sonidos con significados⁶⁵. Desde el mismo punto de vista un hombre se interpreta sólo como un ser psicológico, y no como una imagen divina, y por la misma razón nosotros nos reímos de la «divinidad de los reyes». Que nosotros no admitamos ya un argumento por analogía no representa ningún progreso intelectual; es únicamente un síntoma de que hemos perdido el arte del procedimiento analógico, o, en otras palabras, del procedimiento ritual. El simbolismo⁶⁶ es un cálculo, en el mismo sentido en que una analogía adecuada es una prueba.

En el sacramento eucarístico, bien sea cristiano, mexicano, o hindú, el pan y el vino están «cargados de significado» (Bouquet, *The Real Presence*, p. 77): Dios es un significado. La encantación védica

⁶⁵ La sentimentalidad y el materialismo, si no son sinónimos en todos los respectos, sí coinciden en el sujeto. El hombre en gesta del espíritu, ha devenido «el hombre moderno en busca de una alma» de Jung, que termina descubriendo... el espiritismo y la psicología.

⁶⁶ Webster, «cualquier proceso de razonamiento por medio de símbolos».

(*brahman*) es físicamente un sonido, pero supraauditivamente es *el* Brahman. Para el hombre «primitivo», que era ante todo y principalmente un metafísico, y sólo después un filósofo y un psicólogo, para este hombre que, como los ángeles, tenía menos ideas y usaba menos medios que nosotros, hubiera sido inconcebible que una cosa, ya fuera natural o artificial, pudiera tener sólo una utilidad o un valor, y no también un significado; literalmente, este hombre no podría haber comprendido nuestra distinción entre lo sagrado y lo profano, o entre los valores espirituales y los valores materiales; este hombre no vivía de pan sólo. Jamás se le hubiera ocurrido que pudiera haber una cosa tal como una industria sin arte, o la práctica de un arte que no fuera al mismo tiempo un rito, es decir, una continuación de lo que había sido hecho por Dios en el comienzo. *Per contra*, el hombre moderno es una personalidad desintegrada, ya no es el hijo del cielo y de la tierra, sino enteramente el hijo de la tierra sólo. Es esto lo que nos hace tan difícil entrar en el espíritu del arte cristiano, hindú o budista, donde los valores que se dan por establecidos son espirituales, y donde sólo los medios son físicos y psicológicos. Todo el propósito del ritual es efectuar una translación, no sólo del objeto, sino del hombre mismo, a otro nivel de referencia, no ya periférico, sino central. Consideremos un caso muy simple, en el que, sin embargo, pueden desecharse nuestras ficticias distinciones entre barbarie y civilización. Que el hombre neolítico ya llamaba a sus hachas y puntas de flecha «rayos», se conserva en la memoria del folklore de todo el mundo. Cuando Śaṅkarācārya exclamaba, «Yo he aprendido concentración del hacedor de flechas», bien pudo haber querido decir, «Yo he aprendido a la vista de este hombre, tan completamente olvidado de sí mismo en su atención hacia el bien del trabajo que ha de hacerse, lo que significa “hacer la mente uni-intencionada”». También pudo haber tenido en la mente lo que al artesano iniciado y al arquero iniciado⁶⁷ se

⁶⁷ Ver Coomaraswamy, «El Simbolismo del Tiro con Arco», 1943. Se ha dicho que la última

les había hecho conocer en los Misterios Menores, a saber, que una flecha hecha por manos es, transubstancialmente, la punta de ese rayo con el que el Héroe Solar y Sol de los Hombres hirió al Dragón y apuntaló el cielo y la tierra, creando un ámbito y dispersando la obscuridad literalmente con una *flecha* de luz. No se trata de que haya habido necesidad de que alguien considerara que el objeto hecho por el hombre había «caído del cielo» efectivamente, sino que a la «flecha plumada con las plumas del águila solar y afilada con las encantaciones» se le había hecho ser, no meramente una cosa de madera y hierro, sino, al mismo tiempo, metafísicamente de otro tipo⁶⁸. De la misma manera, el guerrero, también un iniciado, se consideraba a sí mismo, no como un mero hombre, sino también, a imagen del empuñador del dardo, es decir, el Rayo heridor mismo. Igualmente, la espada del cruzado, no era meramente una pieza de hierro o de acero, sino también un fragmento desprendido de la Cruz de Luz; y para él, *in hoc signo vinces*, no tenía exclusivamente un valor práctico, ni sólo un valor «mágico»; herir efectivamente al odiado enemigo, y hacer la luz en la obscuridad, eran la esencia de un único acto. Pertenecía al secreto de la caballería, asiática y europea, realizarse uno mismo como —es decir, metafísicamente, *ser*— un pariente del Sol, un jinete sobre un corcel alado o en un carro de fuego, y ceñido con el rayo mismo. Esto era una imitación de Dios en la semejanza de un «poderoso guerrero».

Podríamos haber ilustrado los mismos principios en conexión con algunas de las otras artes que no fuera la de la guerra; como, por ejemplo, las de la carpintería o el tejido, la agricultura, la caza, o la medicina, o incluso en conexión con juegos tales como las damas —

compañía de arqueros Franceses fue disuelta por Clemenceau, que se oponía a su posesión de un «secreto».

⁶⁸ Para el culto y la transubstanciación de las armas, cf. *Rg Veda Saṁhitā* VI.47 y 75, y *Śatapatha Brāhmaṇa* I.2.4.

donde el peón que alcanza «la otra orilla» deviene un rey coronado y, hasta este día, en la lengua india vernácula, se le llama significativamente un «movedor a voluntad» (*kāmācārin*, que ya en las Upaniṣads, es la designación técnica del hombre liberado en quien se ha cumplido el renacimiento espiritual). Lo mismo es válido para todas las actividades de la vida, interpretadas como un ritual que se lleva a cabo en imitación de lo que se hizo en el comienzo. Por ejemplo, en relación con los actos sexuales, según se interpretan sacrificialmente en los Brāhmaṇas y Upaniṣads, este punto de vista es esencial para una comprensión de las iconografías budistas tántricas y lamaístas, e igualmente de los mitos de Krishna y su representación en el arte; el punto de vista sobrevive en nuestra expresión, «el sacramento del matrimonio». La bivalencia de una imagen que ha sido vivificada ritualmente por la invocación de la Deidad y por el «Don de Ojos» es del mismo tipo. De la misma manera, las reliquias se depositan en un stūpa y se llaman su «vida» (*jīvita*); puesto que el stūpa, como el altar y la iglesia Cristiana, es a la vez una incorporación y la tumba del Dios muriente. Así se provee, en la tierra, de una presencia formal del Buddha enteramente despirado, *Deus absconditus*: la verdadera tumba en la que el Buddha —él mismo un Nāga⁶⁹— vive realmente, es *ab intra*, y está guardada por Nāgas; el culto establece un lazo entre los actos exteriores y la realidad interna, en razón de aquellos que todavía no están «muertos y enterrados en la Divinidad». Ciertamente, nosotros hablamos, aunque solo retóricamente, de la «vida» de una obra de arte; pero esto es sólo

⁶⁹ El Buddha se alude a veces como un Nāga. En *Majjhima Nikāya* I.32, a los *arhats* Mogallāna y Sāriputra se les llama «un par de Grandes Serpientes» (*mahānāgā*); en *Majjhima Nikāya* I.144-145, al Nāga encontrado en el fondo de una colina hormiguero (considerada como un *stūpa*) se le llama una «significación del monje en quien han sido erradicados los flujos sucios»; en *Sutta-Nipāta* 522, «Nāga» se define como el «que no se aferra a nada y está liberado» (*sabatta na sajjati vimutto*). Los paralelos abundan en suelo griego, donde al héroe muerto y deificado, se le representa constantemente como una serpiente dentro de una tumba cónica, y donde el aspecto chtónico de Zeus Meilichios es similarmente ofidiano.

una memoria folklórica, y literalmente una «superstición», de lo que fue una vez una animación deliberada, realizada metafísicamente.

Desde el punto de vista tradicional, el mundo mismo, junto con todas las cosas hechas o actuadas de una manera conformable al modelo cósmico, es una teofanía: una fuente de información válida debido a que él mismo está in-formado. Sólo son feas e inelocuentes aquellas cosas que son informales o deformes (*apratirūpa*). La transubstanciación es la regla: los símbolos, las imágenes, los mitos, las reliquias, y las máscaras son todos igualmente perceptibles a los sentidos, pero son también inteligibles cuando se les «saca de su sentido». En el lenguaje dogmático de la revelación y del procedimiento ritual, este lenguaje general se reduce a una ciencia formulada para los propósitos de la comunicación y de la transmisión. Es necesario que la doctrina se transmita siempre, en razón de aquellos que tienen oídos para oír —«tales almas que son fuertes en visión»; lo que ya no es tan posible es que todo el que tiene un papel en la transmisión sea también un Comprehensor. Y de aquí que haya una adaptación, en los términos del folklore y de los cuentos de hadas, para una transmisión popular; así como una formulación, en las lenguas hieráticas, para la transmisión sacerdotal; y, finalmente, también una transmisión iniciatoria, en los Misterios. Con respecto a todas estas transmisiones, es igualmente verdadero que «Mientras en todas las demás ciencias, las cosas son significadas por palabras, esta ciencia tiene la propiedad de que las cosas significadas por las palabras, tienen también, ellas mismas, una significación... El sentido parabólico está contenido en el literal» (*Sum. Theol.* I.I.10); que «la Escritura, en una y la misma sentencia, a la vez que describe un hecho, revela un misterio» (San Gregorio, *Moralia* XX.1, en Migne, *Series latina*).

Sólo de esta manera puede y debe comprenderse la formalidad de la totalidad del arte y del ritual tradicional, ya sea cristiano, budista, u otro; todo en este arte ha sido un arte aplicado, nunca un arte por el arte; los valores de la utilidad y del significado son anteriores a los del ornamento. Las virtudes estéticas, las adecuadas relaciones de masas, y todo lo demás, sobreviven en las «formas de arte» incluso cuando se ha olvidado su significado; por ejemplo, los valores «literarios» de la Escritura y los valores «musicales» de la liturgia siguen siendo válidos, incluso para el «positivista» (sánscrito *nāstika*)⁷⁰. No hay duda de que nuestras «sensaciones», respecto a las obras de arte, pueden explicarse psicológicamente o incluso químicamente; y aquellos que así lo quieren, pueden permanecer contentos sabiendo lo que desean y como lo desean. Pero el estudioso serio de la historia del arte, cuya empresa es explicar la génesis de las formas y juzgar sus logros, sin referencia a sus preferencias propias, debe saber también lo que el artista tenía intención de hacer, o, en otras palabras, lo que el patrón requería.

Tenemos que admitir que está más allá de la competencia del racionalista, como tal, comprender el arte budista. Por otra parte, estamos lejos de mantener que para comprender uno deba ser un budista en cualquier sentido específico; hay muchísimos budistas profesos y muchísimos cristianos profesos que no tienen la menor idea de lo que es el arte budista o cristiano. Lo que queremos decir es que para comprender uno no debe ser meramente un hombre sensitivo, sino

⁷⁰ *Nāstika*, el «que piensa que “no hay nada más allá de este mundo” *ayaṃ loko nāsti para iti mānī*» (*Kaṭha Upaniṣad* II.6), pues no comprende que «hay no sólo este mundo, sino otro que éste *aitāvad enā anyad asti*» (*R̥g Veda Saṃhitā* X.31.8). Si los budistas mismos han sido considerados a veces como *nāstikas*, esto se ha debido a que *anattā* se ha malinterpretado como significando «no hay ningún Espíritu»; la verdadera posición budista es que, [para el *arahant*], puede decirse que «ya ahora, no hay ningún más (*nāparam*)» de lo «que no es el Espíritu (*anattā; na me so attā*)», de «la vida bajo estas condiciones», (*Saṃyutta Nikāya* III.118). Cf. «Natthika», en Coomaraswamy, «Algunas Palabras Pāli».

también un hombre espiritual; y no meramente un hombre espiritual, sino también un hombre sensitivo. Uno debe haber aprendido que no puede haber un acceso a la realidad haciendo una elección entre la materia y el espíritu, considerados como cosas desemejantes en todos los respectos, sino, más bien, viendo en las cosas materiales y sensibles una semejanza formal de los prototipos espirituales, de los que los sentidos no pueden dar ninguna apercepción directa⁷¹. No es una cuestión de religión versus ciencia, sino de una realidad sobre diferentes niveles de referencia, o mejor, quizás, de diferentes órdenes de realidad, que no son mutuamente excluyentes.

⁷¹ La naturaleza y el uso de las «imágenes», como soportes de contemplación, no se expresa en ninguna parte más brevemente ni mejor que en *República* 510DE («el que usa las formas visibles y habla sobre ellas no está pensando realmente en ellas, sino en esas cosas de las que ellas son la imagen»), un pasaje que puede haber sido la fuente de la fórmula bien conocida de San Basilio de que «el respeto que se rinde a la imagen pasa a su arquetipo» (*De spiritu sancto* [Migne, *Series graeca*, Vol. 32], c.18; cf. Epifanio, Frag. 2).

Samvega: LA CONMOCIÓN ESTÉTICA *

La palabra pāli *saṃvega* se usa a menudo para denotar la conmoción o el maravillamiento que puede sentirse cuando la percepción de una obra de arte deviene una experiencia seria. En otros contextos la raíz *vij*, con o sin el prefijo intensivo *sam*, u otros prefijos tales como *pra*, «adelante», implica un vivo retroceso de algo que se teme o un temblor ante algo que se teme. Por ejemplo, los ríos liberados del Dragón, «se precipitan velozmente hacia afuera» (*pra vivijre*, *Rg Veda Saṃhitā* X.111.9), Tvaṣṭṛ «tiembla» (*vevijyate*) ante la cólera de Indra (*Rg Veda Saṃhitā* I.80.14), los hombres «se estremecen» (*saṃvijante*) ante el rugido de un león (*Atharva Veda Saṃhitā* VIII.7.15), los pájaros «son presas del temor» ante la visión de un halcón (*Atharva Veda Saṃhitā* V.21.6); una mujer «se estremece» (*saṃvijjati*) y muestra agitación (*saṃvegāṃ āpajjati*) ante la visión de su suegro, e igualmente así un monje que olvida al Buddha (*Majjhima Nikāya* I.186); un buen caballo, consciente del látigo, se «inflama y se agita» (*ātāpino saṃvegino*, *Dhammapada* 144); y como un caballo se «corta» con el azote, que el hombre bueno «se conmueva» (*saṃvijjati*) y muestra agitación (*saṃvega*) ante la visión de la enfermedad o de la muerte, y que «en razón de esa agitación, preste estrecha atención, y, a la vez, verifique físicamente la verdad última (*parama-saccam*, su “enseñanza”)⁷² y la penetre prescientemente» (*Aṅguttara Nikāya* II.116). «Yo proclamaré», dice el Buddha, «la causa de mi consternación (*saṃvegāṃ*), que me hizo estremecer (*saṃvijjitaṃ mayā*); fue cuando vi a las gentes debatiéndose

* [Publicado por primera vez en el *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VII (1943), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

⁷² La significación última (*paramārtha-satyam*) en tanto que se distingue (*vijñātam*) de los meros hechos en los que se ejemplifica (ver *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* X.12.5, XIX.6.1; y *Chāndogya Upaniṣad* VII.16.17 con el comentario de Śaṅkarācārya).

como peces cuando las lagunas se secan, cuando presencié la lucha del hombre con el hombre, ante eso sentí temor (u horror)», y así prosiguió «hasta que vi la espina de maldad que envenena los corazones de los hombres» (*Sutta-Nipāta* 935-938)⁷³.

El estímulo emocional de temas penosos, puede evocarse deliberadamente cuando la voluntad o la mente (*citta*) es presa de la pereza, «que la sacuda entonces (*samvejeti*) por una consideración de los Ocho Temas Emocionales» (*aṭṭha-samvega-vatthūni*) (el nacimiento, la vejez, la enfermedad, la muerte, y los sufrimientos que surgen de las otras cuatro maneras); en el estado de aflicción resultante, que «la regocije»⁷⁴ (o la conmueva, *sampahaṅseti*, sánscrito *hr̥ṣ*, “regocije” etc.) con la recordación del Buddha, la Ley Eterna, y la Comuni3n de los Monjes, cuando esté necesitada de tal regocijo» (*Visuddhi Magga* 135). Una aguda comprensi3n de la transitoriedad de la belleza natural puede tener el mismo efecto: en el *Yuvañjaya Jātaka*, el Príncipe de la Corona (*uparājā*), «un día, por la mañana temprano, montó su espléndido carro y salió en todo su gran esplendor a jugar al parque. Vio en las copas de los árboles, en las puntas de las hierbas, en las yemas de las ramas, en cada tela y en cada hilo de araña, y en las puntas de los juncos, gotas de rocío colgando como otros tantos collares de perlas». Entonces se entera por su cochero que eso es lo que los hombres llaman «rocío». Cuando vuelve por la tarde, el rocío se ha desvanecido. El cochero le dice que eso es lo que acontece cuando sale el sol. Cuando el príncipe escucha esto, «se

⁷³ Nosotros también sentimos el horror; pero *no vemos* la espina cuando consideramos el *Guernica* de Picasso, o ¿acaso no hemos deseado la paz, pero no las cosas que trabajan por la paz?. Para la mayor parte de nosotros, nuestro acercamiento «estético» se interpone entre nosotros y el contenido de la obra de arte, de la que sólo nos interesa la superficie.

⁷⁴ El discurso de un predicador instruido está dirigido a convencer (*samādapeti*), inflamar (*samuttejeti*) y contentar (*sampahaṅseti*) a la congregaci3n de los monjes (*Saṃyutta Nikāya* II.280). [*Samvega* es la emoci3n aflictiva por no alcanzar *upekhā*, *Majjhima Nikāya* I.186; *dhamma-samvegam* es «conmovido de recto temor», *Therīgāthā* 211].

conmueve profundamente» (*saṃvegappatto hutvā*), y comprende que «nuestra constitución vital, tales como nosotros somos, es justamente como la de estas gotas de rocío⁷⁵ debo liberarme de la enfermedad, de la vejez y de la muerte; debo despedirme de mis padres y darme a la vida de un monje errante». Y así fue como, «usando como soporte de contemplación una simple gota de rocío (*ussāvabindum eva ārammaṇaṃ katvā*), comprendió que los Tres Modos del Devenir (Conativo, Formal e Informal) son otros tantos fuegos abrasadores... Como la gota de rocío en las hojas de hierba cuando el sol se levanta, tal es la vida de los hombres» (*Jātaka* IV.120-122).

Aquí, es una cosa bella en sí misma la que proporciona el estímulo inicial a la reflexión; pero no es tanto la cosa bella, como la percepción de su evanescencia, lo que induce a la recordación. Por otra parte, la «conmoción» o el «estremecimiento» no implica necesariamente un retroceso de desagrado, sino que puede ser de delectación suprasensual. Por ejemplo, el cultivo de los Siete Factores del Despertar (a la Verdad), acompañado por la noción de la Detención (de las causas viciosas de todas las condiciones patológicas), de los que el séptimo es una Imparcialidad (*upekhā*)⁷⁶ que desemboca en la Liberación (*vossagga* = *avasarga*), «conduce a un gran provecho, a un gran contento, a una gran conmoción (*mahā saṃvega*), y a un gran júbilo» (*Saṃyutta Nikāya* V.134).

⁷⁵ La gota de rocío es aquí, como otros símbolos en otras partes, un «soporte de contemplación» (*dhiyālamba*). Todo el pasaje, con su aguda percepción de la belleza natural y su lección, anticipa el punto de vista que es característico del budismo zen. Para la comparación de la vida a una gota de rocío (*ussāva-bindu*), cf. *Anguttara Nikāya* IV.136-137.

⁷⁶ El *upekkhaka* (*upa* + la raíz *īks*) corresponde al *prekṣaka* (*pra* + raíz *īks*) de *Maitri Upaniṣad* II.7, es decir, el «presenciador» divino e imparcial del drama cuyo escenario es todo el mundo, incluidos nuestros «sí mismos».

En ello hay «mucha intelección radical, conductiva al aspecto de pleno despertar de la delectación» (*pīti*), o «contento (*tutthi*) con el sabor (*rasa*) del soporte de contemplación elegido que ha sido aprehendido»; el cuerpo y la mente están inundados o anegados; pero esta emoción gozosa, subsecuente a la conmoción, es una perturbación que sólo es propia de las primeras fases de la contemplación, y que se rebasa con la ecuanimidad (*Visuddhi Magga* 135-145).

Se nos cuenta que el Hermano Vakkali pasaba sus días contemplando la belleza de la persona del Buddha. Sin embargo, el Buddha quería hacerle comprender que el que ve su cuerpo [del Buddha], no le ve, sino que «sólo el que ve el Dhamma, Me ve»; el Buddha comprende que Vakkali nunca despertará (*na... bujjhissati*) a menos que tenga una conmoción (*samvegan ālabhitva*); y así prohíbe a Vakkali seguirle. Vakkali busca arrojarse desde la cima de una montaña. Para impedir esto, el Buddha se aparece a él en una visión, diciendo, «No temas, ven (*ehi*), y yo te elevaré». A esto, Vakkali se llena de delectación (*pīti*); para alcanzar al Maestro, salta al aire⁷⁷ y, meditando a medida que cae, «desecha la emoción gozosa» y alcanza la meta final del Arahatta antes de descender a tierra a los pies del Buddha (*Dhammapada Atthakathā* IV.118 sig.). Se verá que aquí se presenta claramente la transición desde la conmoción (de la prohibición) a la delectación (de la visión), y desde la delectación a la comprensión. Finalmente, Vakkali ya no está «apegado» a la experiencia visual y más o menos «idólatra»; el soporte

⁷⁷ Sobre la levitación (ligereza), ver Coomaraswamy, *Hinduism and Buddhism*, 1943, nota 269, a lo cual podría agregarse mucho. Otros casos de levitación, ocasionada por la delectación en el Buddha como soporte de contemplación, aparecen en *Visuddhi Magga* 143-144; la misma experiencia capacita al experiente para caminar sobre el agua (*Jātaka* II.111). Una asociación de ideas afines nos lleva a hablar de ser «transportados» de gozo. En San Mateo 14:27-28, las palabras «No temas... Ven» son casi idénticas al pāli *ehi, mā bhayī* en el contexto de *Dhammapada Atthakathā*.

de contemplación estética, no es un fin en sí mismo, sino sólo un indicador, y deviene una trampa si se abusa de él⁷⁸.

Así pues, hasta aquí *saṃvega* es un estado de conmoción, agitación, temor, pavor, pasmo, maravilla, o delectación inducido por una punzante experiencia física o mental. Es un estado de sensación, pero siempre más que una reacción meramente física. La «conmoción» es esencialmente por la aprehensión de las implicaciones de lo que, hablando estrictamente, son sólo las superficies estéticas del fenómeno que, como tal, puede ser agradable o desagradable. La experiencia completa trasciende esta condición de irritabilidad.

Para nosotros, entonces, no será una sorpresa encontrar que somos conmovidos realmente, no sólo en conexión con objetos naturales (tales como la gota de rocío), o con eventos (tales como la muerte), sino también en conexión con obras de arte, y, de hecho, siempre que, o dondequiera que, una percepción (αἴσθησις) conduce a una experiencia seria. Leemos así que «el hombre de conocimiento (*paṇḍito* = *doctor*) no puede ser agitado profundamente (*saṃvijjethēva*, es decir, *saṃvegam*

⁷⁸ «¡Oh, ten cuidado!, no sea que me mal concibas en la forma humana» (Rūmī, *Dīwān*, Oda XXV). Similarmente, el Maestro Eckhart, «Para ellos, su humanidad [de Cristo] es un obstáculo, mientras se aferren a ella con placer mortal»; y «Nunca llega a la verdad que subyace a todo ese hombre que se detiene en el gozo de su símbolo» (ed. Evans, I, 186, 187; cf. p. 194), y San Agustín, «Es mi parecer que los discípulos estaban absorbidos por la forma humana del Señor Cristo, y como hombres estaban sujetos al hombre por una afección humana. Pero él quería de ellos una afección divina, y hacerlos pasar de carnales a espirituales... Por lo tanto les dijo, yo os enviaré un don por el que vosotros seréis hechos espirituales, a saber, el don del Espíritu Santo... Vosotros, en verdad, cesaréis de ser carnales, si la forma de la carne es quitada de vuestros ojos, a fin de que la forma de Dios sea implantada en vuestros corazones» (*Sermo* CCLXX.2). Por supuesto, la «forma» del Buddha que el Buddha quería que Vakkali viera era, más bien que la de la carne, la del Dhamma, «que el que la ve, Me ve» (*Saṃyutta Nikāya* III.120). Las palabras de San Agustín son paralelas a las de *Prema Sāgara*, caps. 48 y 49, donde Śrī Krishna, habiendo partido, envía a Udho a las lecheras de Brindāban con el mensaje de que no piensen más en él como un hombre, sino como Dios, siempre inmediatamente presente en ellas mismas, y jamás ausente.

kareyya) por situaciones que agitan (*saṃvejanīyesu thānesu*). Por ello, un ardiente monje maestro, que pone todas las cosas a la prueba de la presciencia, puede vivir la vida de la paz, y no ensoberbecerse, pero aquel a cuya voluntad le ha sido dado su quietus, alcanza la exhaustión del Mal»: De hecho, hay dos cosas que conducen al bienestar, al contento, y a la continencia espiritual de un monje, a saber, su premisa radical, y «el pasmo que debe sentirse en las situaciones pasmosas» (*Itivuttaka* 30). Vemos por este texto (y por *Saṃyutta Nikāya* V.134, citado arriba) que el «pasma» (*saṃvega*), experimentado bajo las condiciones adecuadas, aunque todavía puede considerarse en algún sentido como una emoción, no es, en modo alguno, meramente una respuesta estética interesada, sino mucho más lo que nosotros llamamos tan torpemente la delectación de una «contemplación estética desinteresada» —una contradicción en los términos, pero «vosotros sabéis lo que quiero decir».

En particular, hay «cuatro lugares admirables donde los miembros creyentes deben conmoverse profundamente (*cattāri kula-puttassa dassanīyāni saṃvejanīyāni thānāni*); son esos cuatro en los que el seglar puede decir “¡aquí nació el Buddha!” “¡aquí alcanzó el Despertar Total, y fue enteramente el Despierto!” “¡aquí puso en movimiento por primera vez la incomparable Rueda de la Ley!” y “¡aquí fue despirado, con la despiración (*nibbāna*) que no deja ningún residuo (de ocasión de devenir)!”... Y vendrán a estos lugares, creyentes, monjes y monjas, y seglares, hombres y mujeres, y dirán así... y aquellos de éstos que mueran en el curso de su peregrinación a tales monumentos (*cetiya*), en serenidad de voluntad (*pasanna-cittā*), serán regenerados después de la muerte en el feliz mundo del cielo» (*Dīgha Nikāya* II.141, 142, cf. *Aṅguttara Nikāya* I.136, II.120).

Como implican las palabras *dassanīya* (*darśanīya*), «bello de ver», «digno de ver», aplicadas comúnmente a las obras de arte visibles (como *śravaṇīya*, «digno de oír» se dice de las obras audibles), y *cetiya*⁷⁹, «monumento», y como también sabemos por la abundante literatura y la evidencia arqueológica, estos cuatro lugares o estaciones sagrados, estaban marcados por monumentos, por ejemplo, la Rueda de la Ley todavía existente, erigida sobre un pilar en el Parque del Ciervo de Benarés, en el sitio de la primera predicación. Además, como también sabemos, estas estaciones de peregrinación, podían ser substituidas por monumentos similares, erigidos en otra parte, o incluso construidos a una escala tan pequeña, como para ser tenidos en una capilla privada, o ser transportados, a fin de ser usados, similarmente, como soportes de contemplación. Así pues, el resultado neto es que los iconos (ya sean «anicónicos», al comienzo, o «antropomórficos», algo más tarde), que sirven como recordadores de los grandes momentos de la vida del Buddha, y que participan de su esencia, han de considerarse como «estaciones», a cuya visión puede y debe experimentarse una «conmoción» o «estremecimiento», ya sea por los monjes o ya sea por los seculares.

Samvega se refiere, entonces, a la experiencia que puede sentirse en la presencia de una obra de arte, cuando nosotros somos sacudidos por ella, como un caballo puede ser sacudido por un látigo. Sin embargo, se asume que, como el buen caballo, nosotros estamos más o menos entrenados, y de aquí que esté implícita una conmoción más que meramente física; el golpe tiene para nosotros un *significado*, y la aprehensión de ese significado, en el que no sobrevive nada de la

⁷⁹ Sobre los diferentes tipos de *cetiya*, y su función como sustitutos para la presencia visible del *Deus absconditus*, ver el *Kālinga-bodhi Jātaka* (*Jātaka* IV.228) y Coomaraswamy, «La Naturaleza del Arte budista».

sensación física, es también una parte de la conmoción. Ciertamente, estas dos fases de la conmoción se sienten normalmente juntas como partes de una experiencia instantánea; pero pueden distinguirse lógicamente, y puesto que no hay nada peculiarmente artístico en la mera sensibilidad que todos los hombres y los animales comparten, lo que nos interesa principalmente es el último aspecto de la conmoción. En una y otra fase, los signos externos de la experiencia pueden ser emocionales, pero aunque los signos pueden ser parecidos, las condiciones que expresan son diferentes. En la primera fase, hay realmente una perturbación, en la segunda hay la experiencia de una paz que no puede describirse como una emoción, en el sentido en que el temor y el amor, o el odio, son emociones. Es por esta razón, por lo que los retóricos indios siempre han vacilado en reconocer la «Paz» (*śānti*) como un «sabor» (*rasa*), en una única categoría con los demás «sabores».

En la profundísima experiencia que puede ser inducida por una obra de arte (u otro recordador), nuestro ser mismo es sacudido (*saṃvijita*) hasta sus raíces. El «Saboreo del Sabor», que ya no es ningún sabor, es, como lo señala el *Sāhitya Darpaṇa*, «el hermano gemelo mismo del saboreo de Dios»; implica, como la palabra «desinteresado» implica, una anonadación de sí mismo —a *semetipsa liquescere*— y es por esta razón, por lo que puede describirse como «temible», aunque nosotros podríamos no querer evitarlo. Por ejemplo, es de esta experiencia que Eric Gill escribe que «Al primer impacto fui tan conmovido por el canto [Gregoriano]... como para quedar casi aterrorizado... Esto era algo vivo... supe infaliblemente que Dios existía y que era un Dios vivo» (*Autobiography*, Londres, 1940, p. 187). Yo mismo he sido completamente disuelto y acabado por la misma música, y tuve la misma experiencia cuando estaba leyendo en voz alta el *Fedón* de Platón. Eso no puede haber sido una emoción «estética», tal como podía haber sido

sentida en la presencia de alguna obra de arte insignificante, sino que representa la conmoción de convicción que sólo puede desencadenar un arte intelectual, la voladura del cuerpo que libera una expresión de la verdad perfecta, y, por lo tanto, convincente. Por otra parte, el realismo en el arte religioso es sólo desagradable, y en absoluto conmovedor; y lo que se llama comúnmente pathos, en el arte, le hace reír a uno. El punto a destacar es que una propensión a ser sobrecogido por la verdad, no tiene nada que ver con la sentimentalidad; es bien sabido que el matemático puede ser sobrecogido de esta manera, cuando encuentra una expresión perfecta que subsume innumerables observaciones separadas. Pero esta conmoción sólo puede sentirse si hemos aprendido a reconocer la verdad cuando la vemos. Consideremos, por ejemplo, las abrumadoras palabras de Plotino, «¿Quieres decir que ellos han visto a Dios y no le recuerdan?. Ah no, es que ellos le ven ahora y siempre. La *memoria* es para aquellos que han olvidado» (Plotino, IV.4.6). Para sentir la fuerza plena de este «rayo» (*vajra*)⁸⁰, uno debe haber tenido al menos un atisbo de lo que está implícito en la doctrina india y platónica de la Recordación⁸¹. En la pregunta, «¿El que hizo al cordero te hizo a ti?» hay una sacudida incomparablemente más fuerte que la que hay en «sólo Dios puede hacer un árbol», lo que podría haberse dicho también de una pulga o de una larva. Con Sócrates, «nosotros no podemos dar el nombre de “arte” a algo irracional» (*Gorgias* 465A); ni con el budista, pensar en

⁸⁰ «El “rayo” es un dicho penetrante que te acierta en el ojo (*vajram pratyakṣaṇiṣṭhuraṃ*)», *Daśarūpa* I.64; cf. Plutarco, *Pericles* 8, κεραυνὸν ἐν γλώσση φέρειν, y el dicho de San Agustín «¡Oh hacha, que hiendes la roca!».

⁸¹ Cf. *Menón* 81C y *Fedro* 248C; *Chāndogya Upaniṣad* VII.26.1 (*ātmanah smarah*); también Coomaraswamy, «Recordación India y Platónica».

[*Addendum*: «No todos los que perciben con los ojos los productos sensibles del arte, son afectados igualmente por el mismo objeto, pero si lo conocen como el retrato exterior de un arquetipo subsistente en la intuición, *sus corazones son sacudidos* (θορυβοῦνται, literalmente “son turbados”) y capturan la memoria de ese Original...» Plotino, II.9.16].

nada sino en obras de arte significantes como «las estaciones donde debe sentirse la conmoción de pasmo».

ARTE Y ESTÉTICA MEDIEVALES

LA TEORÍA MEDIEVAL DE LA BELLEZA*

Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur

Santo Tomás de Aquino

Cada cosa recibe una μοῖρα τοῦ καλοῦ acordeamente a su capacidad.

Plotino, *Enéadas* I.6.6, líneas 32-33

Introducción

El presente artículo es el primero de una serie, con la que se pretende hacer más fácilmente accesibles, a los estudiosos modernos del arte medieval, las fuentes más importantes de la teoría estética correspondiente. El artista medieval es, mucho más que un individuo, el canal a cuyo través encontraba expresión la consciencia unánime de una comunidad orgánica e internacional; en el material que vamos a estudiar, se encontrarán los supuestos básicos de los que dependía su operación. Sin un conocimiento de estos supuestos, que abarcan las causas formal y final de la obra misma, el estudioso debe restringirse necesariamente a una investigación de las causas eficiente y material, es decir, de la técnica y el material; y, aunque es indispensable un conocimiento de éstos para una plena comprensión de la obra en todos sus aspectos accidentales, se requiere algo más para el juicio y la crítica, puesto que el juicio, dentro de la definición medieval, depende de la comparación de la forma efectiva o accidental de la obra, con su forma sustancial o esencial, según ésta preexistía en la mente del artista; pues «la similitud se dice con respecto a la forma» (*Sum. Theol.* I.5.4), y no con respecto a ningún otro objeto diferente y externo, que se supone que ha sido imitado. Sin embargo, estos estudios se han emprendido no sólo para beneficio de los estudiosos profesos del arte cristiano medieval, sino

* [Esta traducción y comentario apareció por primera vez en el *Art Bulletin*, XVII (1935) y XX (1938), bajo el título «Mediaeval Aesthetic». El texto que se da aquí es la revisión de Coomaraswamy para *Figures of Speech or Figures of Thought*, pero se le ha restaurado la valiosa introducción de la primera versión.—ED.]

debido, también, a que la estética escolástica proporciona al estudiante europeo una admirable introducción al arte del oriente, y debido al encanto intrínseco del material mismo. Nadie que haya apreciado alguna vez la consistencia de la teoría escolástica, la finura legal de sus argumentos, o que haya entendido todas las ventajas propias de su precisa terminología técnica, puede querer ignorar nunca los textos patrísticos. La estética medieval no sólo es universalmente aplicable, e incomparablemente clara y satisfactoria, sino que también, al mismo tiempo que trata sobre lo bello, es bella en sí misma.

El estudioso moderno del «arte», puede inclinarse al comienzo a protestar por la combinación de la estética y la teología. Sin embargo, esta combinación pertenece a un punto de vista que no separa la experiencia en compartimentos independientemente auto-subsistentes; y el estudioso que entiende, que de una manera u otra debe familiarizarse con los modos de pensamiento y sensación medievales, haría mejor acomodándose a esto desde el comienzo. La teología es en sí misma un arte del orden más elevado, puesto que su incumbencia es el «ordenamiento de Dios», y, en relación con las obras de arte medievales, ocupa la posición de la causa formal, en cuya ignorancia resulta imposible un juicio del arte que no sea sobre la base de un gusto personal.

Las Traducciones

La doctrina escolástica de la Belleza, se basa fundamentalmente en el breve tratamiento de Dionisio el Areopaguita⁸², en el capítulo del *De divinis nominibus*, titulado «De pulchro et bono». Por lo tanto, comenzaremos con una traducción de este breve texto, hecha, no del griego, sino de la versión latina de Johannes Saracenus, que fue usada por Albertus Magnus en su *Opusculum de pulchro*⁸³ (atribuido a veces a Santo

⁸² Sobre Dionisio, ver Darboy, *St. Denys l'aréopagite* (París, 1932), y C. E. Rolt, *Dionysius the Areopagite*, 2ª ed. (Londres, 1940), con bibliografía.

⁸³ Este texto casi inaccesible, puede consultarse en : (1) P. A. Uccelli, *Notizie storico-critiche circa un commentario inedito di S. Tommaso d'Aquino sopra il libro di S. Dionigi Dei Nomi Divini, La scienza e la fede*, Serie III, Vol. V (Nápoles, 1869), 338-369, donde se discute la autoría, discusión seguida del

Tomás) y por Ulrich de Strassburg en el capítulo de su *Summa de bono*, titulado «De pulchro», cuya traducción forma el segundo texto de la presente serie. Ulrich Engelberti de Strassburg, que murió en 1277, fue él mismo un discípulo de Albertus Magnus⁸⁴. Nuestra traducción, hecha del texto latino editado y publicado por Grabmann⁸⁵, a partir de fuentes manuscritas, se adhiere más estrechamente al original que la excelente traducción alemana de Grabmann. El mismo editor agrega una introducción, una de las mejores exposiciones de estética medieval que haya aparecido hasta ahora⁸⁶.

La doctrina de Platón de lo relativamente bello y de una Belleza absoluta se expone clarísimamente en el *Banquete* 210E-211B:

«Al que ha sido instruido tan altamente en la doctrina del amor (τὰ ἐρωτικά)⁸⁷, al considerar las cosas bellas una tras otra en su orden

texto «De pulchro et bono, ex commentario anecdoto Sancti Thomae Aquinatis in librum Sancti Dionysii De divinis nominibus, cap. 4, lect. 5» (pp. 389-459), y (2) en Sancti Thomae Aquinatis, *Opuscula selecta*, Vol. IV, opusc. XXXI, «De pulchro et bono», ex comm. S. Th. Aq. in lib. S. Dionysii *De Divinis nominibus*, cap. 4, lect. 5 (París, s.a.).

El comentario más corto sobre el mismo texto, también traducido aquí, y debido ciertamente a Santo Tomás, aparece en *Sancti Thomae Aquinatis, Opera omnia* (Parma, 1864), como opusc. VII, cap. 4, lect. 5.

⁸⁴ Cf. Martin Grabmann, «Studien über Ulrich von Strassburg. Bilderwissenschaftlichen Lebens und Strebens aus der Schule Alberts des Grossen», en *Zeit. für kath. Theologie*, XXIX (1905), o en «Mittelalterliches Geistesleben», en *Abhandlungen zur Geschichte der Scholastik und Mystik*, 3 vols. (Munich, 1926).

⁸⁵ Martin Grabmann, «Des Ulrich Engelberti von Strassburg, O. Pr. († 1277) abhandlung De pulchro», en *Sitzb. Bayer. Akad. Wiss., Phil... Klasse* (Munich, 1926), abh. 5.

⁸⁶ A la breve bibliografía que aparece en Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 59, agregar: A. Dyroff, «Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas», *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Supplementband II* (Münster, 1923), 197-219; E. de Bruyne, «Bulletin d'esthétique», *Revue néoscholastique* (agosto, 1933); A. Thiéry, *De la Bonté et de la beauté*, Lovaina, 1897; L. Wencélius, «La philosophie de l'art chez les néo-scholastiques de langue française», *Études d'histoire et de philosophie publiées par la Faculté de Théologie Protestante de l'Université de Strassburg*, n.º 27 (París, 1932); J. Maritain, *Art and Scholasticism* (Nueva York, 1931); J. Huré, *St. Augustin musicien* (París, 1924); W. Hoffmann, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift De arte musica* (Marburgo, 1931).

Entre estas obras, la de Dyroff es probablemente la mejor. Las de Maritain y de Bruyne son algo tendenciosas, y la de Maritain me parece teñida de modernismo. En estas obras se encontrarán más referencias, y no es nuestra intención presente intentar una bibliografía completa. Puede agregarse que en los escritos y obras de Eric Gill se encontrará una correcta aplicación moderna y práctica de la doctrina escolástica referente a la belleza y al trabajo.

⁸⁷ La teoría o ciencia del Amor, en su significación tanto social como espiritual y como introductoria a los «ritos y misterios» más altos (*Banquete*, 210A; cf. 188B), está representada típicamente en la Edad Media (Provenza, Dante, *les fidèles d'amour*, amor cortés), en el Islam (Rūmī y los sufíes en general), y

apropiado, se le revelará repentinamente la maravilla de la naturaleza de la Belleza; y para esto, oh Sócrates, se emprendieron todos estos trabajos anteriores. En primer lugar, esta Belleza es sempiterna, no prospera ni decae, no crece ni mengua; en segundo lugar, no es bella desde un punto de vista y fea desde otro, o bella en una relación y en un lugar y fea en otro momento o en otra relación, de tal manera que es bella para unos y fea para otros... sino Belleza absoluta, siempre existente en uniformidad consigo misma, y tal que, aunque toda la multitud de las cosas bellas participa en ella, ella jamás aumenta ni disminuye, sino que permanece impasible, aunque ellas vienen a ser y pasan... Belleza por sí misma, entera, pura, sin mezcla... divina, y coesencial consigo misma».

Este pasaje es la fuente de Dionisio el Areopaguita sobre lo bello y la Belleza, en *De divinis nominibus*, cap. 4, lect. 5, que es a su vez el tema de los comentarios de Ulrich Engelberti y de Santo Tomás de Aquino. Los tres textos se traducen a continuación.

en la India (Jayadeva, Vidyāpati, Bihārī, etc.). En esta tradición los fenómenos del amor son los símbolos adecuados de la enseñanza iniciática, que hay que distinguir de un «misticismo» meramente erótico.

1. DIONISIO EL AREOPAGUITA

Los santos teólogos alaban lo bueno como lo bello y como Belleza; como delectación y lo delectable; y por cualesquiera otros nombres apropiados que se considere que implican el poder embellecedor, o las cualidades atractivas de la Belleza. Lo bello y la Belleza son indivisible en su causa, que abarca Todo en Uno. En las cosas existentes, éstos están divididos en «participación» y «participantes»; pues nosotros llamamos «bello» a lo que participa en la belleza⁸⁸; y «belleza» a esa participación en el poder embellecedor que es la causa de todo lo que es bello en las cosas.

Pero lo bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza absoluta, porque lo bello que hay en las cosas existentes, según sus diferentes naturalezas, se deriva de ella, y porque ella es la causa de que todas las cosas estén en armonía (*consonantia*), y también de su iluminación (*claritas*); y porque, además, en la semejanza de la luz, envía a todas las cosas las distribuciones embellecedoras de su propia radiación fontal; con lo cual, convoca a todas las cosas hacia sí misma. De aquí que se llame *καλόν*, porque junta a todas las cosas diferentes en un único todo, y *pulchrum*, porque, al mismo tiempo, es bellísima y superbella; siempre existente en uno y el mismo modo, y bella de una y la misma manera; ni creada ni destruida, ni aumentada ni disminuida; no bella en un lugar o en un tiempo y fea en otra parte o en otro tiempo; no bella en una relación y fea en otra; no bella aquí pero no allí, como si pudiera ser bella para algunos y no para otros; sino porque es auto-concordante consigo misma y uniforme consigo misma; y siempre bella; y por así decir la fuente de toda belleza; y en sí misma preeminentemente poseída de belleza. Porque en la naturaleza simple y sobrenatural de todas las cosas bellas, toda belleza y todo lo que es bello ha preexistido uniformemente en su causa.

Es por este [super-] bello por lo que hay bellezas individuales en las cosas existentes cada una según su propio tipo; y todas las alianzas y amistades y compañerismos se deben a lo bello, y todos están unidos por lo bello. Y lo super-bello es el principio de todas las cosas, porque es su causa

⁸⁸ Cf. Coomaraswamy, «Imitación, Expresión, y Participación», notas 36, 38.

eficiente, y porque las mueve a todas ellas, y las mantiene a todas por amor de su propia Belleza. Y es igualmente el fin de todas, porque es su causa final, puesto que todas las cosas se hacen por amor de lo bello⁸⁹; y es igualmente la causa ejemplaria, puesto que todas las cosas están determinadas por ello; y, por consiguiente, lo bueno y lo bello son lo mismo; pues todas las cosas desean lo bello por todas las razones, y no hay nada existente que no participe de lo Bello y de lo Bueno. Y nosotros nos atrevemos a decir que lo no-existente participa también de lo Bello y de lo Bueno; pues entonces, cuando se alaba sobresustancialmente en Dios, por la substracción de todos los atributos, es verdaderamente lo Bello y lo Bueno.

⁸⁹ Esto no debe comprenderse en el sentido de que el artista como tal pretende simplemente hacer «algo» bello, o «crear belleza». La expresión de Dionisio se refiere al fin último desde el punto de vista del patrón (que puede ser, ya sea el artista mismo, no como artista, sino como hombre, o ya sea algún otro hombre, o alguna organización, o la sociedad en general), que espera ser complacido y servido a la vez por el objeto hecho; pues lo que es el fin en una operación, puede estar ordenado a su vez hacia otra cosa como un fin (*Sum Theol.* I-II.13.4), como, por ejemplo «dar placer cuando se ve, o cuando se aprehende» (*ibid.*, I.5.4 y I.27.1 *ad* 3); cf. San Agustín, *Lib. de ver. rel.*, 39: «El herrero hace una pluma de hierro, por una parte para que nosotros escribamos con ella, y, por otra, para que tengamos placer con ella; y en su tipo es al mismo tiempo bella y adaptada a nuestro uso», donde «nosotros» se refiere al hombre como patrón, como en Santo Tomás, *Física*, II.4.8, donde se dice que el «hombre» es el fin general de todas las cosas hechas por arte, las cuales se traen al ser por su causa. El artista puede saber que la cosa hecha bien y verdaderamente (sáns. *sukṛta*) será, y debe ser, bella, pero no puede decirse que trabaja con miras inmediatas a esta belleza, porque siempre trabaja para un fin determinado, mientras que la belleza, como propia e inevitable en *todo* lo que está hecho bien y verdaderamente, representa un fin indeterminado. La misma conclusión se sigue de la consideración de que toda belleza es formal, y de que la forma es la misma cosa que la especie; las cosas son bellas *en su tipo*, y no indefinidamente. La filosofía escolástica nunca se cansa de señalar que todo agente racional, y el artista en particular, trabaja siempre para fines determinados y singulares, y no para fines infinitos y vagos; por ejemplo, *Sum Theol.* I.25.5c, «la sabiduría del hacedor está restringida a un orden definido»; I.7.4, «ningún agente actúa sin finalidad»; II-I.1.2c, «Si el agente no estuviera determinado hacia un efecto particular, no haría una cosa más bien que otra»; I.45.6c, «operando por una palabra concebida en su intelecto (*per verbum in intellectu conceptum*) y movido por la dirección de su voluntad hacia el objeto específico que ha de hacerse»; *Phys.*, II.I.10, afirma también que el arte está determinado hacia fines singulares y que no es infinito, y Santo Tomás, *De coelo et mundo*, II.3.8, afirma que el intelecto se conforma a un orden universal sólo en conexión con una idea particular. Cf. San Buenaventura, *I Sent.*, d. 35, a. unic., q. I, fund. 2: «Todo agente que actúa racionalmente, y no al azar, ni bajo compulsión, preconoce la cosa antes de que ella sea, a saber, en una semejanza, por la cual semejanza, que es la “idea” de la cosa, la cosa es a la vez conocida y traída al ser». Lo que es verdadero de los *factibilia* es verdadero de la misma manera de los *agibilia*; un hombre no lleva a cabo una buena obra *particular* por su belleza, pues *toda* buena obra será bella, sino que hace precisamente *esa* buena obra que la ocasión requiere, en relación con cuya ocasión alguna otra buena obra sería inapropiada (*ineptum*), y por lo tanto inconveniente o fea. De la misma manera, la obra de arte es siempre ocasional, y si no es oportuna, es superflua.

2. ULRICH ENGELBERTI, *De pulchro*⁹⁰

De la misma manera que la forma de una cosa es su «bondad»⁹¹, puesto que todo lo que es perfectible desea la perfección, así también, la belleza de todas las cosas es lo mismo que su excelencia formal, que, como dice Dionisio, es como una luz que brilla en la cosa que ha sido formada; y esto aparece también, en tanto que la materia sujeta a privación de forma, es llamada vil (*turpis*) por los filósofos, y desea la forma de la misma manera que lo feo (*turpe*) desea lo que es bueno y bello. Así pues, lo bello, con otro nombre, es lo «específico», que viene de especie o de forma⁹². Agustín (*De*

⁹⁰ Ver Grabmann, «Das Ulrich Engelberti von Strassburg».

⁹¹ [Esta nota se ha impreso como un apéndice de este capítulo.—ED.]

⁹² Cf. *Sum. Theol.* II-I.18.2c: «La bondad primaria de una cosa natural se deriva de su forma, que le da su especie», y I.39.8c: «La especie o belleza tiene una semejanza a la propiedad del Hijo», a saber, en tanto que Ejemplar. En general, la forma, especie, belleza, y perfección o bondad o verdad de una cosa son coincidentes e indivisibles en ella, aunque en sí mismas no son sinónimas en el sentido de términos intercambiables.

Para el estudiante de estética medieval es absolutamente esencial una comprensión clara de lo que se entiende por «forma» (lat. *forma* = gr. εἶδος). En primer lugar, forma en tanto que coincidente con idea, imagen, especie, similitud, razón, etc., es la causa puramente intelectual o inmaterial de que la cosa sea lo que ella es, así como el medio por el cual ella es conocida; en este sentido, la forma es «el arte en el artista», al que el artista conforma su material y que permanece en él, y esto vale igualmente para el Arquitecto Divino y para el artista humano. Esta forma ejemplaria se llama sustancial o esencial, no porque subsista aparte del intelecto del que depende, sino porque es como una substancia (I.45.5 *ad* 4). La filosofía escolástica siguió a Aristóteles (*Metafísica* IX.8.15) más bien que a Platón, que «sostenía que las ideas existen por sí mismas, y no en el intelecto» (*ibid.*, I.2.15.1 *ad* 1). Los accidentes «propios a la forma», por ejemplo, que la idea del «hombre» es la de un bípedo, son inseparables de la forma tal como subsiste en la mente del artista.

En segundo lugar, frente a la forma esencial o arte en el artista como se ha definido arriba, y constituyendo la causa ejemplaria o formal del devenir de la obra de arte (*artificiatum, opus*, aquello que se hace *per artem*, por arte), está la forma accidental o efectiva de la obra misma, que, al estar formada materialmente (*materialis efficitur*), está determinada no sólo por la idea o arte como causa formal, sino también por las causas eficientes y material; y puesto que éstas introducen factores que no son esenciales a la idea ni se anexan inevitablemente a ella, la forma o apariencia efectiva de la obra de arte se llama su forma accidental. Por consiguiente, el artista conoce la forma esencialmente, y el observador sólo accidentalmente, en la medida en que puede identificar realmente su punto de vista con el del artista de cuyo intelecto depende inmediatamente la cosa hecha.

La distinción entre los dos sentidos en los que se usa la palabra «forma» la establece muy claramente San Buenaventura, *I Sent.* d. 35, a.unic., q.2, opp.1, como sigue: «La forma es doble, o bien es la forma que es la perfección de una cosa, o bien es la forma ejemplaria. En ambos casos se postula una relación; en el segundo caso, una relación con el material que se informa, en el primero, una relación con la [idea] que se ejemplifica efectivamente».

Trinitate VI) dice que Hilario predicaba la especie en la imagen, como la ocasión de la belleza en ella; y llama a lo feo «deforme», a causa de su privación de la forma debida. Justamente a causa de que está presente, mientras la luz formal brilla en lo que está formado o proporcionado, la belleza material subsiste en una armonía de proporción, es decir, de perfección a perfectible⁹³. Y, por consiguiente, Dionisio define la belleza como armonía (*consonantia*) e iluminación (*claritas*).

La filosofía escolástica en general, y cuando no se emplean adjetivos calificativos, emplea la palabra «forma» en el sentido causal y ejemplario; el lenguaje moderno la emplea más a menudo en el otro sentido, como equivalente de figura o apariencia física, aunque se retiene el significado más antiguo cuando hablamos de una forma o molde *según* el cual se moldea o ajusta una cosa. A menudo es imposible comprender qué se entiende por «forma», tal como se usa la palabra por los estetas contemporáneos.

⁹³ La belleza material, perfección o bondad de una cosa se define aquí por la proporción entre la forma esencial (sustancial) y la forma accidental (efectiva), proporción que deviene, en el caso de la manufactura, la proporción entre el arte en el artista y el artefacto; en otras palabras, una cosa participa de la belleza, o es bella, en la medida en que la intención del hacedor se ha realizado en ella. De manera similar, «Se dice que una cosa es perfecta si no carece de nada según el modo de su perfección» (*Sum. Theol.* I.5.5c); o, como lo expresaríamos nosotros, si es enteramente buena en su tipo. Los objetos naturales son siempre bellos en sus diversos tipos porque su hacedor, *Deus vel Natura Naturans*, es infalible; los artefactos son bellos en la medida en que el artífice ha sido capaz de controlar su material. Las cuestiones de gusto o de valor (lo que nos gusta o disgusta, o podemos o no podemos usar) son igualmente irrelevantes en ambos casos.

El problema de la «fidelidad a la naturaleza» como un criterio de juicio en nuestro sentido moderno no se plantea en el arte cristiano. «La verdad está primariamente en el intelecto, y en segundo lugar en las cosas según se relacionan con el intelecto que es su principio» (*Sum. Theol.* I.16.1). La verdad en una obra de arte (*artificiatum*, artefacto) es que esté hecha bien y verdaderamente conformemente al modelo en la mente del artista, y así «se dice que una casa es verdadera cuando expresa la semejanza de la forma en la mente del artista, y se dice que las palabras son verdaderas en la medida en que son signos de la verdad en el intelecto» (*ibid.*). De la misma manera, una obra de arte es llamada «falsa» cuando falta en ella la forma del arte, y se dice que un artista produce una obra «falsa» si ésta no alcanza el nivel de la correcta operación de su arte (I.17.1). En otras palabras, la obra de arte como tal es buena o mala en su tipo, y no puede juzgarse de ninguna otra manera; si ella nos gusta o no, si tenemos un uso para su tipo o no, eso es otra cuestión, irrelevante para un juicio del arte mismo.

El problema de la «fidelidad a la naturaleza», en nuestro sentido, surge tan solo cuando se introduce una confusión por una intrusión del punto de vista científico, empírico y racional. Entonces la obra de arte, que es propiamente un símbolo, se interpreta como si hubiera sido un signo, y se le pide una *semejanza* como la que hay entre el signo y la cosa que se supone que se significa o denota; y escuchamos decir del arte «primitivo» que «eso era antes de que ellos supieran nada de anatomía». La distinción escolástica entre signo y símbolo se hace como sigue: «Mientras que en todas las demás ciencias las cosas se significan con palabras, esta ciencia tiene la propiedad de que las cosas significadas por las palabras tienen a su vez un significado» (*Sum. Theol.* I.1.10). Por «esta ciencia» Santo Tomás entiende, por supuesto, la teología, y las palabras a las que se refiere son las de la escritura; pero la teología y el arte, en principio, son lo mismo; una emplea la imaginación verbal, y el otro una imaginación visual, para comunicar una ideología. El problema de la «fidelidad a la naturaleza», en nuestro sentido, surge entonces siempre que el hábito de la atención cambia de dirección y el interés se concentra en las cosas tal como ellas son

Dios es la «única luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene al mundo (San Juan 1:9)», y esto es por Su Naturaleza; Luz que, como la manera del entendimiento divino, brilla en el terreno de Su Naturaleza, terreno que se predica de Su Naturaleza cuando hablamos de «Dios» concretamente. Pues así, Él mora en una Luz inaccesible; y este terreno de la Naturaleza Divina, no está meramente en armonía con Su Naturaleza, sino que es enteramente lo mismo que Su Naturaleza; Naturaleza que tiene en sí misma Tres Personas coordinadas en una maravillosa armonía, puesto que el Hijo es la imagen del Padre, y el Espíritu Santo el vínculo entre ellos.

Aquí dice que Dios no sólo es perfectamente bello en Sí mismo, como el límite de la belleza, sino más que esto, a saber, que Él es la causa eficiente y ejemplaria y final de toda belleza creada⁹⁴. Causa eficiente: de la misma

en sí mismas y no ya, primariamente, en sus aspectos inteligibles; en otras palabras, cuando hay un cambio del punto de vista especulativo o idealista a un punto de vista racional o realista (el lector debe tener presente que el conocimiento especulativo o «de espejo» significa originalmente, y en todas las tradiciones, un conocimiento cierto e infalible, y que las cosas fenoménicas como tales se consideran ininteligibles y meramente las ocasiones de las reacciones sensoriales tales como también las tienen los animales). El cambio de interés, que puede describirse como una extroversión, tuvo lugar en Europa con el renacimiento; y similarmente en Grecia, a finales del siglo V a. C. Nada del mismo tipo ha tenido lugar nunca en Asia.

Por consiguiente, es evidente que el arte cristiano no puede juzgarse por ningún criterio de gusto o de verosimilitud, sino tan solo en cuanto a si expresa claramente las ideas que son la base formal de toda su constitución, y en qué medida las expresa; y nosotros tampoco podemos llevar a cabo este juicio en la ignorancia de estas ideas. Lo mismo será válido para el arte arcaico, primitivo y oriental en general.

⁹⁴ La cuarta de las causas aristotélicas, a saber, la causa material, se omite aquí necesariamente, pues el dogma cristiano niega que Dios opere como la causa material de nada. La «materia prima» escolástica, lo «no-existente» de Dionisio, no es la omnipotencia infinita (sánscrito *aditi, śakti, mūla-prakṛti*, etc.) de la naturaleza divina, «Natura Naturans, Creatrix Deus», sino una potencialidad que se extiende sólo a las formas naturales o posibilidades de manifestación (*Sum. Theol.* I.7.2 *ad* 3; igualmente, la «Pura potencia tenne la parte ima» de Dante, *Paradiso* XXIX.34). No es la nada absoluta de la Oscuridad Divina, sino la nada relativa (*kha, ākāśa* como quintaesencia) de la que se hizo el mundo (*ex nihilo fit*), y que en el acto de creación toma el lugar de la «causa material». Como tal es remota de Dios (*Sum. Theol.* I.14.2 *ad* 3), que se define como completamente en acto (I.14.2c), aunque «retiene una cierta semejanza con el ser divino» (I.14.2 *ad* 3), a saber, esa «naturaleza por la que el Padre engendra» (I.41.5); cf. San Agustín, *De Trinitate* XIV.9, «a saber, Esa naturaleza que creó todas las otras».

Por otra parte, si no consideramos a Dios como distinto de la Deidad, sino más bien como la unidad de esencia y naturaleza en la Identidad Suprema de los principios conjuntos, será correcto decir que todas las causas están presentes en la Deidad, pues esta naturaleza, a saber, Natura Naturans, Creatrix (cuya manera de operación se imita en el arte, *Sum. Theol.* I.117.1c), es Dios. De la misma manera que la procesión del Hijo, la Palabra, «es desde un principio conjunto vivo (*a principio vivente conjuncto*)» y «se llama propiamente generación y natividad» (I.27.2) y «eso por lo que el Padre engendra en la naturaleza divina» (I.41.5), así también el artista humano opera por «una palabra concebida en su intelecto» (*per verbum in intellectu conceptum*, I.45.6c).

Sólo si se toma la analogía humana demasiado literalmente y se considera la procesión y creación divinas como eventos temporales, la naturaleza divina «recede» aparentemente de la esencia divina y la

manera que la luz del sol, al verter y causar la luz y los colores, es el hacedor de toda belleza física; justamente así, la luz verdadera y primordial, vierte de sí misma toda la luz formal, que es la belleza de todas las cosas⁹⁵. Causa ejemplaria: de la misma manera que la luz física es una en su tipo, que, sin embargo, es el tipo de la belleza que está en todos los colores, que, cuanta más luz tienen más bellos son, y cuya diversidad es ocasionada por la diversidad de las superficies que reciben la luz, y que, de cuanta más luz carecen, tanto más horribles y sin forma son; justamente así, la Luz divina es una única naturaleza, que tiene en sí misma, simple y uniformemente, toda la belleza que está en todas las formas creadas, cuya diversidad depende de los recipientes mismos —y cuya forma, también, está más o menos alejada, en la medida de su semejanza de la Luz intelectual primordial, y obscurecida, en la misma medida; y, por consiguiente, la belleza de las formas no consiste en su diversidad, sino que tiene su causa en la Luz intelectual única, que es omniforme, pues lo omniforme es inteligible por su naturaleza propia; y cuanto más puramente posee esta Luz la forma, tanto más bella y más semejante es a la Luz primordial, de manera que es una imagen de ella o una huella de su semejanza; y cuanto más recede de esta naturaleza y más se la hace entrar dentro de la materia (*materialis efficitur*), tanta menos belleza tiene y tanto menos se asemeja a la Luz primordial. Y causa final, pues todo lo que es perfectible desea la forma, porque la forma es su perfección⁹⁶; y la

potencialidad deviene el «medio» (sáns. *māyā*) enfrentado al «acto»; esto es la ruptura de *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.4.3 («Él dividió su Esencia en dos», *dvedhā apātayaṭ*), la separación del Cielo y de la Tierra en *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.54 (*te vyadravatām*), como en Génesis I, «Dios dividió las aguas superiores de las inferiores». Entonces, si se define a Dios como «todo acto» o «acto puro», y como el Arquitecto Divino en operación, la causa material de las cosas creadas no está en Él. De la misma manera que, en la operación humana, la causa material es externa al artista, y no está en él; y en tanto que la causa material, en su caso, ya está en cierta medida «formada», y no es, como la materia prima, enteramente informal, tratable y pasiva, la causa material a la vez ofrece una cierta resistencia al propósito del artista (la *sorda* de Dante, *Paradiso* I.129) y en alguna medida determina el resultado; al mismo tiempo que, en su disposición a la recepción de otra forma, se asemeja a la materia prima y se presta a la intención del artista, que puede compararse al Arquitecto Divino en la medida en que controla plenamente el material, aunque nunca lo hace completamente.

⁹⁵ Como en *Rg Veda Saṁhitā* V.81.2, donde el Sol Supernal *viśvā rūpāṇi prati muñcate*.

⁹⁶ Aquí no hay implícita ninguna «personificación» de la cosa, pues los «deseos» equivalen a las «necesidades». Cuando decimos que una cosa «quiere» o «necesita» algo para ser perfecta, esto equivale a decir que a la vez carece de ese algo y que requiere ese mismo algo. Un cangrejo, por ejemplo, puede no ser consciente de que ha perdido un miembro, pero en cierto sentido lo sabe, y esto es un tipo de voluntad que resulta en el desarrollo de otro miembro. O si consideramos un objeto inanimado, tal como una mesa

naturaleza de esta perfección está en la forma sólo a modo de semejanza a la Luz increada, a cuya semejanza es la belleza en las cosas creadas; como es evidente por el hecho de que la forma es deseada y porque se tiende hacia ella, debido a que es buena, y también a que es bella; y así la Belleza divina, en sí misma, o en una semejanza de ella, es un fin que atrae toda voluntad. Y por consiguiente, Cicerón, en su *De officiis* [*De inven. rhet.* II.158], identificaba lo bello con lo honesto (*honestum*) cuando decía que «lo bello es eso que tira de nosotros con su poder y nos atrae con su dulzura».

Por consiguiente, la belleza, como dice Dionisio, es realmente lo mismo que la bondad, porque es la verdadera forma de la cosa; pero la belleza y la bondad difieren lógicamente, puesto que la forma, como perfección, es la «bondad» de la cosa; mientras que la forma, como poseedora en sí misma de la luz formal e intelectual, e iluminadora de lo material, o de cualquier cosa que siendo apta para la recepción de la forma es en este sentido material, es la «belleza». Así, como dice San Juan 1:4, «Todas las cosas eran en Dios, vida y luz». Vida, porque siendo perfecciones, dan plenitud de ser; y Luz, porque estando difundidas en lo que es formado, lo embellecen. Así pues, todo lo que es bello es bueno. De donde, si hubiera algo bueno que no es bello, puesto que muchas cosas sensualmente deleitables, por ejemplo, son feas (*turpia*)⁹⁷, esto depende de la falta de alguna bondad específica en ellas; e inversamente, cuando de algo que es bello se dice que es otra cosa que bueno, como en los Proverbios, al final [31:30], «Engañoso es el favor, y vana la belleza», esto es así en la medida que ello deviene la ocasión de pecado⁹⁸.

a la que «le falta» una pata, entonces la «voluntad» correspondiente se atribuye a la materia prima, que es «insaciable de la forma»; *in materia est dispositio ad formam*.

⁹⁷ Como señala San Agustín, *De musica* VI.38, algunas gentes se complacen en los *deformia*, y a estas gentes los griegos les llamaban, en la lengua vernácula, σαπρόφιλοι, o como diríamos nosotros, pervertidos; cf. *Bhagavad Gītā* XVII.10. San Agustín señala en otra parte (*Lib. de ver. rel.* 59) que aunque las cosas que nos complacen lo hacen porque son bellas, lo inverso, es decir, que las cosas son bellas porque nos complacen, no es cierto.

⁹⁸ El problema de la belleza siniestra planteado en Proverbios 31.30 se examina mejor en el *Opusculum de pulchro* (de Alberto Magno), donde se indica que lo bello nunca está separado de lo bueno cuando se consideran cosas del mismo tipo, «por ejemplo, la belleza del cuerpo nunca está separada del bien del cuerpo, ni la belleza del alma del bien del alma; de modo que cuando a la belleza se la llama así vana, lo que se entiende es la belleza del cuerpo desde el punto de vista del bien del alma». En ninguna parte se argumenta que la belleza del cuerpo pueda ser una cosa mala en sí misma; la belleza corporal se

Debido a que hay formas sustanciales y formas accidentales, amén de la Belleza increada, la belleza es doble, a saber, esencial o accidental. Y cada una de estas bellezas es doble también. Pues la belleza esencial es espiritual —el alma, por ejemplo, es una belleza etérea— o intelectual, como en el caso de la belleza de un ángel; o física, pues la belleza del material es su naturaleza o forma natural. De la misma manera, la forma accidental es espiritual —puesto que la ciencia, la gracia, y las virtudes son la belleza del alma, y la ignorancia y los pecados sus deformidades— o física, como la describe San Agustín, *De civitate Dei* XXII, cuando dice, «La belleza es la armonía de las partes junto con una cierta suavidad de color»⁹⁹.

Debido también a que todo lo que se hace por el arte divino tiene una cierta especie según la cual ello es formado, como dice San Agustín, *De Trinitate* VI, de ello se sigue que lo bello, como lo bueno, es sinónimo de ser en el sujeto, y considerado esencialmente le añade a éste el antedicho carácter de ser formal¹⁰⁰.

entiende más bien como el signo externo de un bienestar o salud interior y constitucional. El que esta belleza y salud, aunque un gran bien en sí misma, pueda llamarse también vana desde otro punto de vista será evidente para todos; por ejemplo, si un hombre está tan apegado al bienestar del cuerpo que no arriesga su vida por una causa buena. Puede verse en San Agustín cuan poco concibe la filosofía cristiana la belleza natural como algo siniestro en sí mismo; San Agustín dice que lo bello se encuentra en todas partes y en todo, «por ejemplo en un gallo de pelea» (*De ordine* I.25; elige el gallo de pelea como algo en cierto modo despreciable desde su propio punto de vista), y que esta belleza en las criaturas es la voz de Dios, que las hizo (*confessio ejus in terra et coelo, Enarratio in psalmum*, CXLVIII), un punto de vista que es inseparable también del concepto del mundo como una teofanía (como en Erígena) y de la doctrina de los *vestigium pedis* (como en Buenaventura). Por otra parte, estar apegado a las formas como son en sí mismas es precisamente lo que se entiende por «idolatría», y como dice Eckhart (Ed. Evans, I, 259), «para encontrar a la naturaleza misma, todas sus formas deben ser destruidas, y ello tanto más cuanto más cerca esté la cosa de hecho»; cf. Jāmī: «Si temes beber vino del jarro de la Forma, no podrás apurar el trago del Ideal. Pero ¡ten cuidado! No te entretengas en la Forma: esfuérate más bien con toda rapidez en atravesar el puente».

Pues «hay muchas cosas que son bellas para el ojo (de la carne) que difícilmente sería correcto llamar honestas» (*honestus*, San Agustín, QQ. LXXXIII.30; cf. Platón, *Leyes* 728D, donde debemos honrar «la bondad por encima de la belleza»). Es de esta misma manera como nosotros no elegimos para trabajar con ella la cosa más bella, sino *la mejor para nuestro propósito* (*Sum. Theol.* I.91.3).

⁹⁹ Pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris; cf. Cicerón, Disputaciones Tuscultas IV.31, Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate.

¹⁰⁰ «Formal» es aquí equivalente a ejemplario e imitable; cf. San Buenaventura, *I. Sent.* d. 36, a. 2, q. 2 *ad I*: «Idea no denota la esencia como tal, sino la esencia en tanto que es imitable», y *Sum. Theol.* I.15.2: «Es porque Dios conoce Su esencia como imitable por esta o aquella criatura, por lo que Él la conoce como la razón e idea particular de esa criatura». En este sentido, la «esencia imitable» es lo

Abundando en lo que se ha dicho arriba, que la belleza requiere proporción entre el material y la forma, esta proporción existe en las cosas como una cuádruple armonía (*consonantia*)¹⁰¹, a saber 1ª) en la armonía de la predisposición a recibir forma; 2ª) en una armonía entre masa y forma natural —pues como lo expresó el Filósofo [Aristóteles], *De anima* II, «la naturaleza de todos los compuestos es su fin último y la medida de su tamaño y crecimiento»; 3ª) en la armonía del número de las partes del material con el número de las potencialidades en la forma, que concierne a las cosas inanimadas; y 4ª) en la armonía de las partes medidas entre sí mismas y de acuerdo con el todo. Por consiguiente, en tales cuerpos, son necesarias todas estas cosas para la belleza perfecta y esencial. Según la primera, un hombre cuya constitución es más semejante a la del Cielo es de un buen hábito corporal, y es esencialmente más bello que un hombre melancólico o de constitución enfermiza en cualquier otro sentido. Según la segunda, el Filósofo [Aristóteles], *Ética a Nicómaco* IV, dice que la belleza reside en las cosas de una estatura plena¹⁰², y que las cosas pequeñas, aunque pueden ser elegantes y simétricas, no pueden llamarse bellas. Por consiguiente, vemos que la elegancia y la belleza difieren cualitativamente, pues la belleza agrega a la elegancia una avenencia de la masa con el carácter de la forma, forma que no tiene la perfección de su virtud a no ser

mismo que la «naturaleza» («Natura naturans, Creatrix, Deus») en el importantísimo pasaje, «ars imitatur naturam in sua operatione», *Sum. Theol.* I.117.1.

¹⁰¹ En mi *Transformation of Nature in Art*, 1934, interpreté *consonantia* demasiado estrechamente, como significando sólo «la correspondencia entre los elementos formales y pictóricos en la obra de arte», o lo que Ulrich llama la «proporción entre el material y la forma». Sin embargo, *Consonantia* incluye todo lo que entendemos por «orden», y es el requerimiento de esta armonía lo que subyace a todo el interés que se ha sentido por los «cánones de proporción» (sáns. *tālamāna*).

¹⁰² *In magno corpore*, lit. «en un cuerpo grande». Sea lo que fuere lo que Aristóteles pueda haber querido decir, la estética escolástica no afirma de ningún modo que sólo las cosas grandes puedan ser bellas como tales. La cuestión es más bien que para la belleza es esencial el tamaño debido; si una cosa está por debajo de tamaño, carece del elemento de estatura debida que es propio de la especie; una cosa enanecida puede ser elegante (*formosus*), pero no verdaderamente bella (*pulcher*), ni tener plenamente el ser (*esse habens*), ni ser enteramente buena (*bonus*), porque la idiosincrasia de la especie no está plenamente realizada en ella. De la misma manera, todo lo que está por encima de tamaño en su tipo no puede llamarse bello. En otras palabras, una definición de la belleza como formal implica también la «escala».

En otra parte, Santo Tomás de Aquino sustituye *magnitudo* por *integritas* (ver *Sum. Theol.*, ed. de Turín, 1932, p. 266, nota 1), y dice que la obra es imperfecta *nisi sit proportionata magnitudo*, a menos que tenga el tamaño debido; [cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV.3.5]. Tal vez deberíamos entender *magnitudo* como un tipo de «magnificencia», o incluso como una cualidad «monumental». Ver nota 46.

en una suma de material debida. Según la tercera, todo lo que falta en un miembro no es bello, sino que es defectivo y una deformidad, y lo es tanto más cuanto más noble es esa parte de la que hay privación, de modo que la falta de un órgano facial es una deformidad mayor que la falta de una mano o de un dedo. Según la cuarta, las partes monstruosas no son perfectamente bellas; por ejemplo, si la cabeza es desproporcionada porque es demasiado grande o demasiado pequeña en relación con los otros miembros y con la masa de todo el cuerpo¹⁰³. Es más bien la simetría (*commensuratio*) lo que hace a las cosas bellas.

¹⁰³ Esta cuarta condición de la *consonantia* afirma nuevamente la normalidad de la belleza: un exceso de una sola virtud es una falta en la naturaleza o el arte porque disminuye la unidad del conjunto. Toda peculiaridad, tanto si gusta como si no, disminuye la belleza; por ejemplo, una tez tan maravillosa que desluzca a todas las demás cualidades, o cualesquiera fechas o marcas del estilo particular de una obra de arte. La peculiaridad, aunque pueda ser un cierto tipo de bien, y es inevitable «bajo el sol», implica una contracción de la belleza simple y absolutamente; y nosotros reconocemos esto cuando hablamos de ciertas obras de arte como «universales», entendiendo que tienen un valor siempre para todo tipo de hombres. Santo Tomás, en su comentario sobre Dionisio, *De div. nom.* IV, observa que «el segundo defecto de lo [relativamente] bello es que todas las criaturas tienen una belleza algo particularizada, al igual que tienen una naturaleza particularizada».

Debemos observar que la idiosincrasia en la obra de arte es de dos tipos: (1) esencial, como la de la especie, que está determinada por las causas formal y final, y (2) accidental, dependiente de las causas eficiente y material. La idiosincrasia esencial, que representa el bien perfecto de la especie, no es una «privación como mal», y puede considerarse como un defecto sólo porque es una belleza menor cuando se la compara con la del universo como un todo. La idiosincrasia accidental no es un defecto cuando el accidente «es propio de la especie», como cuando el retrato de un hombre de color se colorea como corresponde, o como el retrato en piedra difiere del retrato en metal. La idiosincrasia accidental, debida al material sólo será un defecto cuando los efectos propios de un material se buscan en otro, o si se recurre a un sustituto inferior del material que se requiere efectivamente. La idiosincrasia accidental, debida a la causa eficiente, la representa el «estilo», a saber, eso que revela la mano de un artista, una raza o un período determinados: como dice Leonardo, debido a que *il pittore pinge se stesso*, se requiere que el artista sea un hombre sano y normal, pues si no lo es, la obra incorporará algo del propio defecto del artista; y de la misma manera, habrá defecto en el producto si las herramientas están en mal estado o están mal elegidas o si se usan mal: un hacha sin filo, por ejemplo, no producirá un corte limpio. La idiosincrasia esencial, debida a la causa final, es responsabilidad del encargo del patrón al artista (sin olvidar que el patrón y el artista *pueden* ser la misma persona), o de que esto implique un defecto, siempre que el mal gusto imponga al artista una desviación de la *certas vias operandi* de su arte (el buen gusto es simplemente ese gusto que encuentra satisfacción en la correcta operación del artista): habrá defecto, por ejemplo, si el patrón exige en el plano de una casa algo agradable para él en particular pero contrario al arte (en tales casos, a menudo se expresa un sano juicio popular llamando al edificio la «locura» de fulano), o si exige una efigie de sí mismo que no le represente meramente como un tipo funcional (p. ej., como caballero, médico o ingeniero) sino como un individuo y una personalidad que ha de ser adulada.

La expresión individual, la huella de las pasiones buenas o malas, es lo mismo que la expresión característica; la novela o la pintura psicológicas se ocupan del «carácter» en este sentido, la épica tan sólo de *tipos* de carácter. Lo que nos afecta en el arte monumental, sea cual sea su tema inmediato, no es nada particular o individual, sino sólo el poder de una *presencia* numinosa. Los hechos del arte medieval están de acuerdo con esta tesis. En el arte bizantino y antes del final del siglo XIII, así como en el arte

Como dice Dionisio, será también una sentencia verdadera declarar que incluso lo no-existente participa de la belleza; no, ciertamente, porque sea enteramente no-existente, pues lo que no es nada no es bello, sino no-existente sólo porque no está en acto sino *in potentia*, como en el caso de la materia, que tiene en sí misma la esencia de la forma en una manera de ser imperfecta o no-existente, lo cual es privación en su sentido de mal¹⁰⁴. Pues

«primitivo» en general, la peculiaridad del artista individual elude al estudioso; la obra muestra invariablemente «respeto por el material», que se usa apropiadamente; sólo después del siglo XIII la efigie asume un carácter individual, deviniendo un retrato en el sentido psicológico moderno. Cf. «The Traditional Conception of Ideal Portraiture», en Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943.

¹⁰⁴ La doctrina ortodoxa mantiene que Dios está completamente en acto, y que no hay en Él ninguna potencialidad. En todo caso, será correcto decir que Él no procede desde la potencialidad al acto según la manera de las criaturas, que, al estar en el tiempo, están necesariamente parte en potencialidad y parte en acto. Será también correcto decir que Dios está enteramente en acto, si el nombre se toma «concretamente», es decir, en distinción lógica de la Deidad. Pero pensamos que la exégesis de Dionisio por Alberto Magno (o Santo Tomás) en el *Opusculum de pulchro*, y por Ulrich, como arriba, es incompleta en esta cuestión de la belleza de lo no-existente. Dionisio afirma realmente la belleza de la Oscuridad Divina, o el Rayo Oscuro, como de ninguna manera menor que la de la Luz Divina, puesto que distingue entre la belleza de la Deidad y la de Dios, aunque sólo lógicamente pero no realmente. Desde el punto de vista metafísico, la Oscuridad Divina es una oscuridad tan real como la Luz Divina es una luz, y no debe explicarse meramente como un exceso de luz. Cf. Dionisio, *De div. nom.* VII: «No viendo la oscuridad de otro modo excepto a través de la luz», lo que también implica la inversa; y sería razonable parafrasear las palabras de Ulrich como sigue: «Pues si no hubiera Oscuridad, sólo habría la belleza inteligible de la Luz», etc. Cf. también Maestro Eckhart, ed. Evans, I.369: «La Oscuridad sin moción que nadie conoce salvo Él, en quien ella reina. Lo primero que surge en ella es la Luz». Cf. también Boehme: «Y la profundidad de la oscuridad es tan grande como la habitación de la luz; y ellas no están distantes una de la otra, sino juntas una en otra, y ninguna de ellas tiene principio ni fin». La Belleza de la Oscuridad Divina se afirma también en otras tradiciones, cf. los nombres de Kṛṣṇa y Kālī y la iconografía correspondiente; y como lo expresa *Maitri Upaniṣad* V.2: «La parte de Él que está caracterizada por la Oscuridad, (*tamas*). ...es este Rudra»; en *Ṛg Veda Saṁhitā* III.55.7, donde se dice que Agni «procede el primero mientras sigue morando en Su terreno», este «terreno» es también la Oscuridad, como en X.55.5, «Tú permaneces en la Oscuridad» (es decir, *ab intra*). La conjunción de estos «opuestos» (*chāyā-tāpau*, «luz y sombra», *Kaṭha Upaniṣad* III.I y VI.5; *amṛta* y *mṛtyu*, «vida y muerte», *Ṛg Veda Saṁhitā* X.121.2) en Él, en tanto que la Identidad Suprema, no implica más composición que el *principium conjunctum* de Santo Tomás, *Sum. Theol.* I.27.2c, como se cita arriba.

Todas estas consideraciones, que a primera vista parecen pertenecer más a la teología que a la estética, tienen una incidencia inmediata sobre la representación medieval de la majestad y la cólera de Dios, tal como se manifiesta, por ejemplo, en el Día del Juicio, al que el propio Ulrich se refiere al final de su tratado. Cuando consideramos las representaciones del Juicio Final, es necesario tener presente que Dios se consideraba aquí no menos bello en Su cólera que en otras partes en Su amor, y que las representaciones de los condenados y de los bienaventurados, en el arte y en tanto que representaciones, se consideraban como igualmente bellas; como dice Santo Tomás (*Sum. Theol.* I.39.8), «se dice que una imagen es bella si representa perfectamente incluso una cosa fea», y esto está de acuerdo con la inversa (implícita) de la afirmación de San Agustín de que las cosas no son bellas meramente porque nos gustan. La *Sum. Theol.* III.94.1 *ad 2* y III.95.5c, dice también: «Aunque la belleza de la cosa vista conduce a la

en una naturaleza buena esto es pecado en acto o en el agente; o ello tiene una naturaleza buena suya propia, como cuando se acepta activamente un castigo justo, o como cuando se soporta pasiva y pacientemente un castigo injusto. Así pues, en el primer modo (es decir, como potencialidad), el mal, tomado en relación al sujeto, es bello; ciertamente, es una deformidad en sí mismo, pero lo es accidentalmente, cuando se contrasta con el bien; es la ocasión de belleza, bondad, y virtud, no porque sea éstas realmente, sino porque conduce a su manifestación. De donde que San Agustín diga, *Enchiridión*, c. II, «Es en razón de la belleza de las cosas buenas, por lo que Dios permitió que se hiciera el mal». Pues si no hubiera ningún mal, habría sólo la belleza absoluta del bien; pero cuando hay mal, entonces se anexa una belleza relativa del bien, de manera que, por contraste con el mal opuesto, la naturaleza del bien brilla más claramente. Tomando el mal en el segundo y el tercer modo (es decir, como castigo), el mal es bello en sí mismo porque es justo y bueno, aunque es una deformidad porque es un mal. Pero, puesto que nada es enteramente sin una naturaleza buena, sino que al mal se le llama más bien un bien imperfecto, ninguna entidad es así enteramente sin la cualidad de la belleza, sino que a lo que en la belleza es imperfectamente bello se lo llama «feo» (*turpe*). Pero esta imperfección es absoluta, y esto es cuando en una cosa falta algo que le es natural, de manera que todo lo que es corrupto o sucio es «feo»; o relativa, y esto es cuando en una cosa falta la belleza de algo más noble que ella misma a lo cual se compara, como si se esforzara en imitar a esa cosa, dando por hecho que ella tenga algo de la misma naturaleza, como cuando San Agustín, *De natura boni contra Manicheos*, c. 22, dice que «En la forma de un hombre, la belleza es mayor, y en comparación con la cual la belleza de un mono se llama deformidad»¹⁰⁵.

perfección de la visión, puede haber deformidad de la cosa vista sin imperfección de la visión; porque las imágenes de las cosas, por las que el alma conoce los contrarios, no son en sí mismas contrarias», y, «Nosotros nos deleitamos al conocer cosas malas, aunque las cosas malas mismas no nos deleitan», como en *Kaṭha Upaniṣad* V.II: «De la misma manera que el Sol, el ojo del universo, no es contaminado por los defectos de las cosas vistas exteriormente, así tampoco el Sí mismo Interior de todos los seres se contamina por el mal del mundo, mal que es exterior a él»; [cf. *Mathnawī* II.2535, 2542; III.1372]. Al afirmar que la belleza de la obra de arte no depende de la belleza del tema, la estética medieval y la moderna se encuentran en un terreno común.

¹⁰⁵ Aquí está implícita la asunción de que el mono y el hombre tienen algo en común, puesto que ambos son animales; y además, que el mono es un aspirante a hombre, puesto que se considera que el hombre es el animal más perfecto, y puesto que todas las cosas tienden a su perfección última.

San Agustín, en el Libro de las Cuestiones [*De diversibus quaestionibus*] LXXXIII [q.30], dice también que lo honesto (*honestum*) es una belleza inteligible, o lo que nosotros llamamos propiamente una belleza espiritual, y dice también allí que las bellezas visibles se llaman también valores, pero menos propiamente. De donde parece que lo bello y lo honesto son lo mismo; y esto está de acuerdo con la definición de ambos dada por Cicerón (como se ha citado arriba). Pero hay que comprender que, justamente como nos referimos a lo feo (*turpe*) de dos modos, ya sea generalmente con respecto a cualquier defecto deformante, o ya sea alternativamente con respecto a un defecto voluntario y culpable, así también nos referimos a lo honesto de dos modos, ya sea generalmente con respecto a todo lo que está adornado (*decoratum*) por una participación en algo divino, o ya sea particularmente con respecto a todo lo que perfecciona el adorno (*decor*, sánscrito *alamkāra*) de la criatura racional¹⁰⁶. Según el primer modo, lo honesto es sinónimo de lo bueno y de lo bello; pero hay una triple distinción, porque la bondad de una cosa es su perfección, la belleza de una cosa es la gracia de su formalidad, y lo honesto pertenece a cualquier cosa cuando se compara con otra, de manera que place y deleita al espectador, ya sea intelectualmente, o ya sea sensiblemente. Pues eso es lo que significa la definición de Cicerón, «nos atrae por su poder, etc.». Lo que hay que comprender es una cuestión de propiedad (*aptitudo*), pues todos los términos de una definición indican lo que es propio (de la cosa definida). En el segundo modo lo honesto no es sinónimo de lo bueno, sino que es una división de lo bueno cuando lo bueno se divide en lo honesto, lo útil y lo deleitable. Y de la misma manera es una parte de lo bello y no sinónimo de ello, sino de tal modo que lo que

Psicológicamente, puede reconocerse una cierta analogía en la moderna teoría de la evolución, que es antropocéntrica en el mismo sentido. La comparación entre el mono y el hombre (que deriva de Platón, *Hippias Mayor* 289A) no puede hacerse en rigor salvo, como lo hace San Agustín, relativamente; pues las cosas sólo son bellas o buenas en su tipo, y si dos cosas son igualmente bellas en su tipo no podemos decir que una es más bella o buena que la otra de una manera absoluta, pues todos los tipos como tales son igualmente buenos y bellos, es decir, en sus razones eternas, aunque hay jerarquía *ab extra*, en *ordo per esse*. Las cosas como son en Dios, a saber, en tipo o especie inteligible, son todas la misma, y sólo pueden jerarquizarse cuando se ejemplifican.

¹⁰⁶ La «honestidad» (honestas) puede predicarse *secundum quod* (aliquid) *habet spiritualement decorem*... *Dicitur enim aliquid honestum*... *inquantum habet quemdam decorem ex ordinatione rationis*. *Delectabile autem propter se appetitur appetitu sensitivo* (*Sum. Theol.* II-II.145.3 y 4).

es honesto, a saber, la gracia y las virtudes, es una belleza accidental en la criatura racional o intelectual. Isidoro dice igualmente en *De summo bono*, «El adorno de las cosas consiste en lo que es bello y apropiado (*pulcher et aptus*)», y, así se diferencian estas tres cosas, a saber, adorno, belleza, y propiedad. Pues todo lo que adecenta (*decens*) a una cosa se llama adorno (*decor*), ya sea que esté en la cosa misma o ya sea que se adapte externamente a ella, como los ornamentos del vestido y las joyas y demás. Por consiguiente, el adorno es común a lo bello y a lo apropiado. Y estos dos, según Isidoro, difieren como absoluto y relativo, debido a que todo lo que se ordena a la ornamentación de otra cosa es apropiado a ella, como los vestidos y ornamentos a los cuerpos, y la gracia y las virtudes a las substancias espirituales; pero lo que es su propio adorno se llama bello, como en el caso de un hombre, o un ángel, u otra criatura semejante.

De manera que la belleza en las criaturas es por modo de ser una causa formal en relación a la materia, o en relación a lo que es formado y que en este respecto corresponde a la materia. Por estas consideraciones es llanamente evidente, como dice Dionisio, que la luz es antes que la belleza, puesto que es su causa. Pues como la luz física es la causa de la belleza de todos los colores, así la Luz Formal lo es de la belleza de todas las formas¹⁰⁷. Pero la categoría de lo deleitable coincide con ambas porque, además de ser hecho visible, lo bello es lo que es deseado por todos, y por ello mismo también amado, pues, como dice San Agustín, *De civitate Dei* [XIV.7], el deseo de una cosa que no se posee, y el amor de una cosa poseída son lo mismo¹⁰⁸, y puesto que el deseo de esta clase tiene

¹⁰⁷ Ulrich presupone naturalmente en el lector una familiaridad con la doctrina fundamental del ejemplarismo, sin la que sería imposible entender el significado de la «luz formal». Los que no estén versados en la doctrina del ejemplarismo pueden consultar J. M. Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure* (París, 1929). La doctrina de la inherencia de lo múltiple en el uno es común a toda la enseñanza tradicional; puede resumirse brevemente en las expresiones del Maestro Eckhart, «la forma única que es la forma de muchas cosas diferentes» (sánscrito *viśvam ekam*) y la «luz porta-imagen» (sánscrito *jyotir viśvarūpam*); cf. San Buenaventura, *I Sent.*, d. 35, a. unic. q. 2 *ad* 2, «Puede aducirse una suerte de ilustración en la luz, que es una numéricamente pero da expresión a muchos y variados tipos de color».

¹⁰⁸ Ulrich cita erróneamente a San Agustín (a quien también cita Santo Tomás, *Sum. Theol.* II-I.25.2); lo que dice San Agustín es que «el amor que anhela poseer el objeto amado es deseo; pero tenerlo y saborearlo, es gozo», y el Maestro Eckhart, ed. Evans, I, 82, prosigue diciendo: «Nosotros deseamos una cosa mientras todavía no la poseemos. Cuando la tenemos, la amamos, y el deseo entonces desaparece». La mayor profundidad de la comprensión de San Agustín y del Maestro Eckhart es evidente. San Agustín

necesariamente un objeto de su propio tipo, el deseo natural por lo que es bueno y bello es por lo bueno como tal y por lo bello en la medida en que ello es lo mismo que lo bueno, como dice Dionisio, que usa este argumento para probar que lo bueno y lo bello son lo mismo.

Sin embargo, Dionisio propone muchas características de la Belleza divina, y dice que la belleza y lo bello no están divididos en participante y participado en Dios, como es el caso en las criaturas, sino que son enteramente lo mismo en Él. También dice que la Belleza es la causa eficiente de toda belleza, «en la semejanza de la luz que toca a todo», junto con la idiosincrasia, «las distribuciones embellecedoras de su propia radiación fontal», y esto se aplica a Él en modo de belleza porque Dios es, de esta manera, la causa eficiente, y en la operación causal derrama las perfecciones. Así, la bondad viene de la Bondad, la belleza de la Belleza, la sabiduría de la Sabiduría, y así sucesivamente. Por otra parte, «convoca a todas las cosas hacia sí misma», del mismo modo que lo que es deseable evoca el deseo, y como el nombre griego para la belleza lo muestra. Pues *καλός*, que significa «bueno», y *καλός*, que significa «bello», están tomados de *καλο*, que es «llamar» o «gritar»¹⁰⁹; no meramente que Dios llamara a todas las cosas al ser desde la nada cuando Él habló y ellas fueron hechas [Salmo 149.5], sino también porque al ser bello y bueno Él es el fin que convoca a todos los deseos hacia Sí mismo, y por la convocación y el deseo mueve a todas las cosas hacia este fin en todo lo que ellas hacen, y así Él tiene a todas las cosas juntas en la participación de Sí mismo por el amor de Su propia Belleza. Nuevamente, en todas las cosas Él junta todas las cosas que son suyas porque en Su modo de Belleza Él vierte toda forma, como la luz une todas las partes de una cosa compuesta en su propio ser, y Dionisio dice lo mismo. De la misma manera que la ignorancia es divisiva

dice también, *De Trinitate* X.10: «Nosotros saboreamos lo que tenemos cuando la voluntad deleitada reposa en ello», y esta proposición, como tantas otras en la filosofía escolástica, es igualmente válida desde los puntos de vista teológico y estético, que en último análisis son inseparables: cf. la noción india del «saboreo de *rasa*» (es decir, la «experiencia estética») como «connatural con el saboreo del Brahman» (*Sāhitya Darpaṇa* III.2-3, donde *sahodaraḥ* es equivalente a *ex uno fonte*).

¹⁰⁹ Esta etimología se deriva finalmente de Platón *Crátilo* 416c: «Haber llamado (τό καλέσασθαι) a las cosas útiles es lo mismo que hablar de lo bello (τό καλόν)». Después, a través de Plotino, Hermes, Proclo y Dionisio, llega Ulrich. Naturalmente, se trata de una etimología hermenéutica más que científica.

de las cosas errantes (*ignorantia divisiva est errantium*)¹¹⁰, así la presencia de la Luz Inteligible junta y une todas las cosas que ilumina. Además, «ella no es creada ni destruida», ya esté en acto o en potencialidad, puesto que es bella esencialmente y no por participación. Pues ni tales cosas son hechas, ni siendo de una tal naturaleza están sujetas a corrupción. A la Belleza no se le hace ser bella, ni puede hacerse de otro modo que bella. Así pues, «no puede haber aumento ni disminución de la Belleza» ya sea en acto o en potencialidad, puesto que siendo ella el límite de la belleza no puede ser aumentada, y puesto que no teniendo ningún opuesto no puede ser disminuida. «Ni es bella en alguna parte de su esencia y fea en otra» como lo son todas las bellezas que dependen de una causa; que son bellas en proporción a su semejanza a lo Bello primordial, pero que, en la medida de su imperfección cuando se comparan con ello, y en la medida en que son semejantes a lo que es nada, son feas; lo cual no puede ser en Aquel Cuya esencia es la Belleza, y así es posible que lo bello sea feo, pero ciertamente no es posible que la Belleza sea fea. «Ni es bella en un lugar y no en otro», como es el caso de esas cosas diferentes y creadas que eran naturalmente deformes cuanto «la tierra era sin forma y vacía» (Génesis I:2), y que después fueron formadas cuando el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas fomentando (*fovens*)¹¹¹ y formando todas las cosas; y así toman su belleza de otro, y sin ese otro no podrían ser bellas, pues como dice Avicena (*Metafísica*), todo lo que recibe algo de otro puede también no recibirlo de ese otro. Pero no hay nada de esta suerte en la Primera Causa de la belleza, que tiene su belleza de sí misma; en esto no se trata de una belleza posible, sino de una necesidad inevitable o infalible. «Ni es bella en una relación y fea en otra», según la manera de las criaturas, cada una de las cuales es comparativamente fea; pues lo menos elegante es feo cuando

¹¹⁰ *Ignorantia* = sáns. *avidyā*, «conocimiento de», conocimiento objetivo, empírico, relativo. Cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.4.19, «Sólo con el Intelecto (*manasā*) puede verse que “No hay ninguna pluralidad en Él”»; y *Kaṭha Upaniṣad* IV.14, «De la misma manera que el agua llovida sobre una elevada cima corre aquí y allá (*vidhāvati = errat*) entre las colinas, así el que ve los principios en la multiplicidad (*dharmāṇy pṛthak paśyam*) va tras de ellos (*anudhāvati = vagatur*)». El *errantium* de Ulrich = sánscrito *samsārasya*.

¹¹¹ *Fovere* = sánscrito *tap*. Cf. *Aitareya Āraṇyaka* II.4.3, «Él fomentó (*abhyatapata*) las Aguas, y de las Aguas que fueron fomentadas (*abhītapātābhyah*) nació una forma (*mūrtiḥ*)»; *Aitareya Āraṇyaka* II.2.1, «El que fomenta (*tapati*) es el Spiritus (*prāṇah*); y *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.54, donde «El que fomenta allí» es el Sol Supernal, *Āditya*; también *Atharva Veda Samhitā* X.7.32, «que procede como un incandescente (*tapasi*) sobre la faz (lit. *pṛsthē*, “espalda”) de las Aguas».

se compara a lo que es más bello, y lo que más bello es feo cuando se compara con la Belleza Increada. Como en Job 4:18, «He aquí que los mismos que le sirven no son estables, y en sus ángeles halló torcimiento», donde está comparándolos con Dios. Por lo cual está establecido: Ningún hombre puede ser justificado si se compara con Dios. Similarmente, Job 15:15, «Mira, como entre sus mismos santos ninguno hay inmutable, y ni los cielos son limpios en su presencia». Por consiguiente, sólo Él es el Bellísimo simplemente, y no tiene ninguna deformidad relativa. Nuevamente, Él «no es bello en un lugar y no en otro», como lo es lo bello que está en algunas cosas y no en otras, como si Él tuviera la Belleza ejemplaria para algunas cosas y para otras no las tuviera; sino que, siendo Él de belleza perfecta, Él tiene simple y singularmente en Sí mismo la totalidad de la Belleza sin ninguna deducción de ella.

Y como además de la bondad en la cual subsiste la bondad de las cosas individuales, hay una cierta bondad del universo, así también, además de la belleza de las cosas individuales, hay una belleza de la totalidad del universo, belleza que resulta de la integración de todo lo que es bello de manera de hacer un mundo bellísimo, en el que la criatura puede participar de la Belleza más alta y divina; y en cuanto a estas cosas, se dice en Génesis 2:1 «Fueron pues acabados (*perfecti*) los cielos y la tierra», lo que hay que entender como refiriéndose a la bondad de todo su adorno (*ornatus*), es decir, de su belleza¹¹². Y puesto que no puede haber una

¹¹² La doctrina de que la belleza de la integralidad del universo es mayor que la de cualquiera de sus partes está extensamente desarrollada en la escolástica cristiana, así como en la filosofía oriental; esperamos poder ofrecer dentro de poco una traducción del *De tribus diebus* c.4-13 de Hugo de San Víctor, donde trata de la belleza del mundo como un todo y en sus partes, combinando los puntos de vista estético y teológico [Coomaraswamy parece que nunca realizó este proyecto.—ED.]. En cuanto al Génesis 2:1, San Agustín (*Confesiones* XIII.28) subraya el concepto de la mayor belleza del todo cuando dice: «Tú contemplaste todo cuanto hiciste, y viste que no sólo era Bueno, sino también Muy Bueno, al estar ahora todo junto». Esta belleza de la totalidad del universo, a saber, de todo lo que ha sido, es, o será en todas partes, la de la «imagen del mundo» tal como Dios la ve, y tal como puede ser vista por otros en el espejo eterno del intelecto divino, según su capacidad; como dice San Agustín (*De civ. Dei* XII.29) con referencia al entendimiento angélico (sánscrito *adhidaivata, parokṣa*): «El espejo eterno conduce las mentes de los que miran en él a un conocimiento de todas las cosas, y mejor que de cualquier otro modo». La «satisfacción» divina, expresada en las palabras del Génesis «y vio que era muy bueno», representa la perfección de la experiencia «estética», como también en el *Svātma-nirūpāṇa* 95 de Śaṅkarācārya; «La Esencia Última, al contemplar la imagen del mundo pintada por la Esencia en el vasto lienzo de la Esencia, tiene una gran delectación en ello», que ratifica el *Siddhāntamuktāvalī*, p. 181: «Yo contemplo el mundo como una imagen, yo veo la Esencia»; todo esto corresponde al concepto védico del Sol Supernal

belleza más perfecta que lo universalmente perfecto, a no ser la Belleza superperfecta de Dios que está en Dios sólo, es cierto, como dice Cicerón, *De natura Deorum* [II:87], que «todas las partes del mundo están constituidas de tal manera que no podrían ser mejores para el uso ni más bellas en su tipo». Pero esto debe comprenderse según la distinción hecha arriba¹¹³, donde se mostró de qué manera el universo puede ser más bueno o menos bueno. Pues de la misma manera puede ser más bello o menos bello. Porque desde que todo lo que es deforme, o bien tiene alguna belleza en ello, como en el caso de las monstruosidades o del mal penal, o bien, alternativamente, eleva la belleza de su opuesto a un grado más alto, como en el caso del defecto natural o del pecado moral, es claro que las deformidades mismas tienen su fuente en la belleza del universo, a saber, en la medida en que son bellas esencial o accidentalmente, o por el contrario no se originan en ella, a saber, en la medida en que son privaciones de belleza. De donde se sigue que la belleza del universo no

como el «ojo» de Varuṇa con el que Él «contempla todo el universo» (*viśvam abhicaṣṭe, Rg Veda Saṁhitā* I.164.44, cf. VII.61.1), y en el budismo a la designación del Buddha como «el ojo del mundo, *cakkhum loke*». Todo el desprecio del mundo que se ha atribuido al cristianismo y al Vedānta no se dirige contra el mundo como se ve en su perfección, *sub specie aeternitatis*, y en el espejo del intelecto especulativo, sino contra una visión empírica del mundo en tanto que hecho de partes independientemente autosubsistentes a las que atribuimos una bondad o maldad intrínseca, basada sobre nuestro propio gusto o disgusto, los «dos salteadores» de *Bhagavad Gītā* III.34 (cf. V.20, VI.32). «De nada sirve enojarse con las cosas» (Eurípides, *Bell.* fr. 289). «Son muchas las injusticias que cometemos cuando damos un valor absoluto» a los contrarios, dolor y placer, muerte y vida, sobre los que no tenemos ningún control, y «actúa claramente de modo impío quien él mismo no es neutral (ἐπίσῆς) hacia ellos» (Marco Aurelio VI.41, IX.I). Pues «no hay ningún mal en las cosas, sino sólo en el mal uso que el pecador hace de ellas». (San Agustín, *De doctrina Christiana* III.12): imparcialidad, apatía, ataraxia, paciencia, *upekṣā, sama-dṛṣṭi*, éstos son los prerequisites indispensables para una actividad verdadera; las presuntas acciones que están «económicamente» determinadas por los gustos y disgustos no son realmente actos, sino sólo una reacción o un conductivismo pasivo y patético.

Si ignoramos la apreciación de la belleza del mundo, que es una doctrina fundamental en la filosofía escolástica, correremos un gran peligro de interpretar mal todo el «espíritu» del arte gótico. Es cierto que el arte cristiano es todo menos «naturalista» en nuestro sentido moderno e idólatra (cf. la protesta de Blake, cuando dice «temer que Wordsworth esté enamorado de la naturaleza»); pero, a pesar de toda su abstracción, o, en otras palabras, de su intelectualidad, está saturado de un sentido de la belleza formal que es propia a todas las cosas en su tipo y que coincide con su vida natural; y a menos que reconozcamos que *este* naturalismo es enteramente consistente con lo que se afirma explícitamente en la filosofía subyacente, tenemos muchas probabilidades de cometer el error romántico de suponer que todo lo que en el arte gótico parece haber sido tomado directamente de la naturaleza o ser «fiel a la naturaleza» representa una interpolación de la experiencia profana; en otras palabras, corremos el riesgo del ver en el arte un conflicto interno que le es completamente ajeno y que en realidad nos pertenece sólo a nosotros mismos.

¹¹³ A saber, en el capítulo precedente de la *Summa de bono* que trata de lo «Bueno del Universo».

puede ser aumentada ni disminuida; porque lo que se disminuye en una parte se aumenta en otra, ya sea intensivamente, cuando se ve que los bienes son los más bellos cuando se contrastan con sus males opuestos, o ya sea extensivamente, por cuanto la corrupción de una cosa es la generación de otra, y la deformidad de la culpa se repara por la belleza de la justicia en la pena del castigo¹¹⁴. Hay también algunas otras cosas que no dependen de la belleza natural del universo, pues no se derivan de esta belleza natural esencialmente, ni son accidentes de esta belleza natural surgidos de los principios esenciales del universo, y sin embargo derraman abundantemente una belleza sobrenatural en el universo, como en el caso de los dones de gracias, la encarnación del Hijo de Dios, la renovación del mundo, la glorificación de los santos, el castigo de los condenados, y en general todo lo que es milagroso. Pues la gracia es una semejanza sobrenatural de la Belleza divina. Y a través de la encarnación toda criatura participa realmente en la esencia de la Belleza divina, por una unión natural y personal con ella, antes de la cual las criaturas participaban en ella sólo por similitud; pues como dice Gregorio [*Hom. XX in Evangelia*, n.7, ver Migne, *Series latina*], «El hombre es en una manera todas las criaturas»¹¹⁵. Además, por la renovación del mundo y la glorificación de los santos el universo está adornado en todas sus partes esenciales con una nueva gloria; y por el castigo de los malvados y el orden de la divina providencia, se derrama en el mundo el otro adorno de la justicia, que ahora sólo se ve obscuramente; y en los milagros, todos los poderes pasivos de la criatura se reducen a acto —y todo acto es la «belleza» de su potencialidad.

¹¹⁴ Cf. nuestra «justicia poética». Puede observarse que la Belleza como causa eficiente de todas las bellezas específicas puede compararse al concepto científico de la Energía como manifestada en una diversidad de fuerzas; la noción de una conservación de la Belleza correspondería a la de la conservación de la Energía. Pero no hay que perder de vista que éstas son analogías en diferentes niveles de referencia.

¹¹⁵ Tal como dice el Maestro Eckhart (ed. Evans, I.380), en este sentido «las criaturas nunca descansan hasta que han entrado en la naturaleza humana; en ella alcanzan su forma original, a saber, Dios». Puesto que el intelecto es conformable a todo lo que es cognoscible, «eleva todas las cosas a Dios», de modo que «sólo yo saco a todas las cosas de su sentido y las hago una en mí» (I, 87 y 380). Y esto es precisamente lo que hace el artista, cuyo primer gesto (*actus primus*, Santo Tomás, *De coelo et mundo* II.4 y 5) es un acto interior y contemplativo (sánscrito *dhyāna*) en el que el intelecto considera la cosa, no como la conocen los sentidos, ni con respecto a su valor, sino como una forma o especie inteligible; cuya semejanza, después (*actus secundus*), procede a incorporar en el material, «pues la similitud es con respecto a la forma» (*Sum. Theol.* I.5.4).

3. SANTO TOMÁS DE AQUINO

«Sobre lo Bello Divino, y cómo se atribuye a Dios»¹¹⁶

«Este bien es alabado por los santos teólogos como lo bello y como belleza; y como amor y lo amable». Después de tratar de la luz, Dionisio trata ahora de lo bello, para cuya comprensión la luz es un requisito. En conexión con esto, primero establece que lo bello se atribuye a Dios, y en segundo lugar, muestra de qué manera se atribuye a Él diciendo: «Lo bello y la belleza son indivisibles en su causa, que abarca Todo en Uno».

Por consiguiente, en primer lugar dice que este «bien» supersustancial, que es Dios, «es alabado por los santos teólogos» en la Sagrada Escritura: «como lo bello» [como en] el Cantar de los Cantares 1:15 «¡Qué bella eres, amada mía!», y «como belleza», [como en] el Salmo 95:6, «Alabanza y belleza están ante Él», y «como amor», [como en] San Juan 4:16, «Dios es amor», y «como amable», según el texto del Cantar de los Cantares, «y por cualesquiera otros nombres convenientes» de Dios que sean propios a la belleza, ya sea en su aspecto causal, y esto es con referencia a «lo bello y a la belleza», o ya sea en tanto que la belleza es agradable, y esto es con referencia al «amor y lo amable». De aquí que al decir: «Lo bello y la belleza son indivisibles en su causa, que abarca Todo en Uno», muestra cómo ello se atribuye a Dios; y aquí hace tres cosas. Primero, establece que lo bello y la belleza se atribuyen diferentemente a Dios y a las criaturas; segundo, establece cómo la belleza se atribuye a las criaturas, diciendo: «En las cosas existentes, lo bello y la belleza se distinguen como participaciones y participantes, pues nosotros llamamos bello a lo que participa en la belleza, y belleza a la participación del poder embellecedor que es la causa de todo lo que es bello en las cosas»¹¹⁷; tercero, establece

¹¹⁶ Santo Tomás, *Sancti Thomae Aquinatis, Opera omnia* (Parma, 1864), opusc. VII, c. 4, lect. 5.

¹¹⁷ La cosa bella es un participante, de la misma manera que «todos los seres no son su propio ser aparte de Dios, sino seres por participación» (Santo Tomás, *Sum. Theol.* I.44.1), y de la misma manera que «la creación es la emanación de todos los seres desde el Ser Universal» (*ibid.*, 45.4 ad I).

cómo la belleza se atribuye a Dios, diciendo que lo «bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza absoluta».

De aquí que diga, primero, que en la primera causa, es decir, en Dios, lo bello y la belleza no están divididos como si en Él lo bello fuera una cosa, y la belleza otra. La razón es que la Primera Causa, debido a su simplicidad y perfección, abarca por sí misma «Todo», es decir, todas las cosas, «en Uno»¹¹⁸. De aquí que, aunque en las criaturas lo bello y la belleza difieren, sin embargo Dios abarca en Sí mismo ambos, en unidad, e identidad.

Seguidamente, cuando dice «En las cosas existentes, lo bello y la belleza se distinguen,...» muestra cómo han de atribuirse a las criaturas, diciendo que en las cosas existentes lo bello y la belleza se distinguen como «participaciones» y «participantes», pues lo bello es lo que participa en la belleza, y la belleza es la participación de la Causa Primera, que hace bellas a todas las cosas. La belleza de la criatura no es nada más que una semejanza (*similitudo*) de la belleza divina en la que participan las cosas¹¹⁹.

Seguidamente, cuando dice «Pero lo bello suprasustancial se llama acertadamente Belleza, porque lo bello que hay en las cosas existentes, según sus diferentes naturalezas, se deriva de ello», muestra como los antedichos [lo bello y la Belleza] se atribuyen a Dios: primero, cómo se Le atribuye la Belleza, y segundo, cómo se Le atribuye lo bello. Lo «bello», porque Él es al mismo tiempo bellísimo, y suprabello. Por consiguiente,

¹¹⁸ Para la convergencia de todas las bellezas particulares en el servicio divino, cf. *Chāndogya Upaniṣad* IV.15.2; [también Platón, *Fedón* 100D; *República* 476D].

¹¹⁹ Aquí el concepto de participación está calificado por la afirmación de que el modo de participación es por semejanza. El que la palabra «ser» (*essentia*) se use con respecto al ser de las cosas en sí mismas y también de su ser principalmente en Dios, y por consiguiente como Dios, no implica que su ser en sí mismas, como realidades en la naturaleza, sea una *fracción* de Su ser; y de la misma manera su belleza (que, como *integritas sive perfectio*, es la medida de su ser) no es una fracción de la Belleza Universal, sino un reflejo o una semejanza (*similitudo*, sánscrito *pratibimba*, *pratimāna*, etc.) de ella; [cf. *Sum. Theol.* I.4.3]. La semejanza es de distintos tipos: (1) de naturaleza, y se llama «semejanza de univocación o participación» con referencia a esta naturaleza, como en el caso del Padre y el Hijo; (2) de imitación, o participación por analogía; y (3) ejemplaria o expresiva. La participación de la criatura en el ser y la belleza divinos es hasta cierto punto del segundo tipo, y principalmente del tercero. Las distinciones que se hacen aquí son las de San Buenaventura; para referencias, ver Bissen, *L'Exemplarisme divin selon Saint Bonaventure*, pp. 23 ss., y para el ejemplarismo en general, Coomaraswamy, «Vedic Exemplarism».

primero dice que Dios, que es «lo bello suprasustancial, es llamado Belleza», y, por esta razón, dice, en segundo lugar, que Él la otorga a todos los seres creados «acordemente a su idiosincrasia». Pues la belleza del espíritu y la belleza del cuerpo son diferentes, y además las bellezas de los cuerpos diferentes son diferentes. Y en qué consiste la esencia de su belleza, lo muestra cuando prosigue diciendo que Dios transmite la belleza a todas las cosas porque Él es la «causa de la armonía y de la claridad» (*causa consonantiae et claritatis*). Pues así es como nosotros llamamos a un hombre bello en razón de la adecuada proporción de sus miembros en tamaño y ubicación y cuando tiene un color claro y brillante (*propter decentem proportionem membrorum in quantitate et situ, et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem*). De aquí que, al aplicar el mismo principio proporcionalmente en otros seres, vemos que cualquiera de ellos se llama bello en la medida en que tiene su propia lucidez genérica (*claritatem sui generis*), espiritual o corporalmente según sea el caso, y en la medida en que está constituido con la debida proporción.

Cómo Dios es la causa de esta lucidez, lo muestra diciendo que Dios envía a cada criatura, junto con un cierto fulgor (*quodam fulgore*)¹²⁰, una distribución de Su «irradiación» (*radii*) luminosa, que es la fuente de toda luz; y estas fulgurantes «distribuciones (*traditiones*) han de comprenderse como una participación de la semejanza; y estas distribuciones son embellecedoras», es decir, son los hacedores de la belleza que hay en las cosas.

Además, explica la otra parte, a saber, que Dios es la causa de la «armonía» (*consonantia*) que hay en las cosas. Pero esta armonía en las cosas es de dos tipos. El primero concierne al orden de las criaturas hacia Dios, y alude a esto cuando dice que Dios es la causa de la armonía «porque ella convoca a todas las cosas hacia sí misma», puesto que Él (o ella) vuelve a todas las cosas hacia Sí mismo (o hacia sí misma), en tanto que su fin, como se dijo más arriba; por consiguiente, en griego, la belleza se llama *καλός*, que se deriva del [verbo *καλέω*, que significa] «convocar». Y el segundo, la armonía está en las criaturas según ellas están

¹²⁰ *Fulgor* corresponde al sánscrito *tejas*.

ordenadas entre sí; y alude a esto cuando dice que [la belleza] junta todo en todo para que sea uno y lo mismo. Lo cual puede comprenderse en el sentido de los platónicos, a saber, que las cosas más altas están en las más bajas por participación, y las más bajas en las más altas eminentemente (*per excellentiam quandam*)¹²¹, y así todas las cosas están en todas. Y puesto que todas las cosas se encuentran así en todas según un cierto orden, de ello se sigue que todas están ordenadas a un único y mismo fin último¹²².

¹²¹ Las cosas más bajas y más altas difieren en naturaleza, como, por ejemplo, una efigie en piedra difiere de un hombre en la carne. Las más altas están contenidas en las más bajas formalmente, o, como se expresa aquí, «por participación»; la «forma» del hombre vivo, por ejemplo, está en la efigie en tanto que causa formal o modelo; o como el Alma en el cuerpo, o el «espíritu» en la «letra». Y, *viceversa*, las más bajas están en las más altas «más excelentemente»; la forma de la efigie, por ejemplo, está viva en el hombre.

¹²² El «fin» de una cosa es aquello hacia lo que tiende su movimiento, en el que este movimiento acaba, lo que puede ilustrarse simplemente con el caso de la flecha y su blanco; y como ya hemos visto, todo pecado, incluido el «pecado artístico», consiste en una «desviación del orden hacia el fin». Aquí se nos dice que la belleza de Dios es eso por lo que nosotros somos atraídos hacia Él, como el fin último del hombre; y, puesto que Dionisio afirma la coincidencia del amor y la belleza, puede verse aquí una ilustración de la frase del Maestro Eckhart según la cual nosotros deseamos una cosa mientras todavía no la poseemos, pero cuando la poseemos, la amamos, o, como lo expresa San Agustín, la saboreamos. El deseo y la atracción implican la búsqueda, el amor y la saboreación, el reposo; ver también la nota siguiente.

La superioridad de la contemplación, que es perfecta en el *raptus* (sánscrito *samādhi*), sobre la acción se da por asumida; lo cual es, en efecto, el punto de vista ortodoxo, consistentemente mantenido en la tradición universal y en modo alguno sólo (como se asume a veces), en Oriente, por mucho que pueda haber sido oscurecido por las tendencias moralistas de la moderna filosofía religiosa europea. El tratamiento escolástico de la «belleza» como un nombre esencial de Dios es exactamente paralelo al de la retórica hindú, en la que la «experiencia estética» (*rasāsvādāna*, lit. «el saboreo del sabor») se llama el gemelo mismo del «saboreo de Dios» (*brahmāsvādāna*). Aquí hay implícita una clara distinción entre la experiencia contemplativa y el placer estético; el «saboreo» no es una «cuestión de gusto» (sánscrito *at lagnam hrd*, «lo que se adhiere al corazón»). De la misma manera que «con el encuentro de Dios, todo progreso acaba» (Maestro Eckhart), así también en la experiencia contemplativa perfecta la operación del poder atractivo de la belleza —el placer estético como algo distinto del «raptus» de la contemplación desinteresada— toca a su fin. Si posteriormente prosigue la acción, cuanto el contemplativo retorna al plano de la conducta, como ello es inevitable, esto no añadirá ni quitará nada al «valor» superior de la experiencia contemplativa. Por otra parte, la acción misma será realmente, aunque no necesariamente de una manera perceptible, de otro tipo que la de antes, porque ahora es una manifestación, más bien que una acción motivada; en otras palabras, mientras que anteriormente el individuo puede haber actuado o haberse esforzado en actuar de acuerdo con un concepto del «deber» (o, dicho de un modo más técnico, «prudentemente»), y por decirlo así, contra sí mismo, ahora actuará espontáneamente (sánscrito *sahaja*) y, por decirlo así, de sí mismo (o, como lo expresó tan espléndidamente Santo Tomás, «la causa perfecta actúa por amor de lo que tiene», y Maestro Eckhart, «voluntariamente, pero no desde la voluntad»); es en este sentido como «Jesús era toda virtud, porque actuaba desde el impulso y no desde las reglas» (Blake). Apenas es necesario decir que la confianza en sí mismo del «genio» está muy lejos de la «espontaneidad» a que nos referimos aquí; nuestra espontaneidad es más bien la del trabajador que está «en plena posesión de su arte», lo que puede ser o no el caso del «genio».

Seguidamente, cuando habla de «lo bello como al mismo tiempo bellísimo y superbello, superexistente en un único y el mismo modo», muestra cómo lo bello se predica de Dios. Y en primer lugar muestra que se predica por exceso; y en segundo lugar que se dice con respecto a la causalidad: «Es por este bello por lo que hay bellezas individuales en las cosas existentes cada una según su propia manera». En cuanto a la primera proposición hace dos cosas. Primero, establece el hecho del exceso; segundo, lo explica «como superexistente en uno y el mismo modo». Ahora bien, hay dos tipos de exceso: uno dentro de un género, y éste se indica por el comparativo y el superlativo; el otro, fuera del género, y éste se indica por la adición de la preposición *super*. Por ejemplo, si decimos que un fuego excede en calor por un exceso dentro del género, eso es lo mismo que decir que es muy caliente; pero el sol excede por un exceso fuera del género, de donde que nosotros digamos, no que es muy caliente, sino que es supercaliente, porque el calor no está en él de la misma manera, sino eminentemente. Y visto que este doble exceso no se encuentra simultáneamente en las cosas causadas, decimos, sin embargo, que Dios es a la vez bello y superbello; no como si Él estuviera en algún género, sino porque todas las cosas que están en un género se atribuyen a Él.

Entonces, cuando dice «y superexistente», explica lo que había dicho. Primero, explica por qué Dios es llamado bellísimo, y segundo, por qué Él

Estas consideraciones se encontrarán valiosas por el estudioso del lúcido volumen de T. V. Smith, *Beyond Conscience* (Nueva York y Londres, 1934), en el que habla de «la riqueza del modelo estético proporcionado por la consciencia a la comprensión» y sugiere que «el último impulso obligado de la conciencia imperativa sería [es decir, debería ser] legislarse a sí misma dentro de un objeto permanente para el sí mismo contemplativo» (p. 355). Sólo desde el punto de vista sentimental moderno (en el que se exalta la voluntad a expensas del intelecto) podría parecer «chocante» tal afirmación de la superioridad de la contemplación «estética». Si nosotros huimos ahora de la doctrina de la superioridad de la contemplación, es principalmente por dos razones, ambas dependientes de la falacia sentimental: primero porque, en oposición a la doctrina tradicional de que la belleza es afín primariamente a la cognición, nosotros consideramos ahora la contemplación estética meramente como un tipo de emoción elevada; y, segundo, a causa de la aceptación general de esa monstruosa perversión de la verdad según la cual se argumenta que, debido a su mayor sensibilidad, hay que conceder una licencia moral al artista, *en tanto que hombre*, mayor que la concedida a los demás hombres. Aunque sólo sea porque hasta cierto punto el pintor siempre se pinta a sí mismo, «no basta con ser pintor, un grande y hábil maestro; creo que, además, hay que llevar una vida intachable, ser, si es posible, un santo, para que el Espíritu Santo pueda inspirar el entendimiento de uno» (Miguel Ángel, citado en A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1940, p. 71. [Cf. San Agustín, *De ordine* 2.XIX.50]).

es llamado superbello, diciendo «y por así decir la fuente de todo lo bello, y en sí mismo preeminentemente poseído de belleza». Pues, de la misma manera que una cosa se llama tanto más blanca cuanto menos mezclada está con lo negro, así también una cosa se llama tanto más bella cuanto más lejos está de todo defecto de belleza. Hay dos tipos de defecto de la belleza en las criaturas: primero, hay cosas que tienen una belleza cambiante, como puede verse en las cosas corruptibles. Este defecto lo excluye de Dios diciendo, primero, que Dios es siempre bello según uno y el mismo modo, y así toda alteración de la belleza está excluida. Y además, no hay generación ni corrupción de la belleza en Él, ni oscurecimiento, ni crecimiento ni decrecimiento, tal como se ve en las cosas corporales. El segundo defecto de la belleza es que todas las criaturas tienen una belleza que es de alguna manera una naturaleza [individual] particularizada. Este defecto lo excluye de Dios en lo que concierne a todo tipo de particularización, diciendo que Dios no es bello en una parte y feo en otra como a veces acontece en las cosas particulares; ni bello en un tiempo y no en otro, como acontece en las cosas cuya belleza está en el tiempo: ni tampoco Él es bello en relación con uno y no con otro, como acontece en todas las cosas que están ordenadas a un uso o fin determinado —pues si se aplican a otro uso o fin, su armonía (*consonantia*), y por lo tanto su belleza, ya no se mantiene; ni tampoco Él es bello en un lugar y no en otro, como acontece en algunas cosas debido a que a algunos les parecen bellas y a otros no. Dios es bello para todo y simplemente.

Y de todas estas premisas da la razón cuando agrega que Él es bello «en Sí mismo», negando con ello que Él sea bello en una única parte sólo, y en un único tiempo sólo, pues lo que pertenece a una cosa en sí misma y primordialmente, pertenece a toda ella y siempre y por todas partes. Además, Dios es bello en Sí mismo, no en relación a una cosa determinada. Y de aquí que no puede decirse que Él es bello en relación a esto, pero no en relación a eso; ni bello para estas personas, y no para aquellas. Él es siempre y uniformemente bello; con lo cual el primer defecto de la belleza está excluido.

Seguidamente, cuando dice «y porque es en Sí mismo preeminentemente poseído de belleza», la fuente de todo lo bello, muestra

por qué razón Dios es llamado superbello, a saber, porque Él posee en Sí mismo supremamente y antes de todo otro la fuente de toda belleza. Pues en ésta, la naturaleza simple y sobrenatural de todas las cosas bellas que derivan de ella, preexiste toda belleza y todo lo bello, no, ciertamente, separadamente, sino «uniformalmente», según el modo en el que muchos efectos preexisten en una única causa. Entonces, cuando dice: «Es por este bello por lo que hay ser (*esse*) en todas las cosas existentes y por lo que las cosas individuales son bellas cada una en su propio modo», muestra cómo lo bello se predica de Dios como causa. Primero, postula esta causalidad de lo bello; segundo, la explica, diciendo, «y es el principio de todas las cosas». Por consiguiente, dice primero que de este bello procede «el ser en todas las cosas existentes». Pues la claridad (*claritas*) es indispensable para la belleza, como se dijo; y toda forma por la que algo tiene ser, es una cierta participación de la claridad divina, y esto es lo que agrega, «que las cosas individuales son bellas cada una en su propio modo», es decir, según su propia forma. Por lo tanto es evidente que es de la belleza divina de donde se deriva el ser de todas las cosas (*ex divina pulchritudine esse omnium derivatur*). Además, se ha dicho igualmente, que la armonía es indispensable para la belleza; por consiguiente, todo lo que es propio de algún modo a la armonía procede de la belleza divina; y agrega que todos los «acuerdos» (*concordiae*) de las criaturas racionales en el reino del intelecto se deben al bien divino —pues están de acuerdo quienes consienten a la misma proposición; y también las «amistades» (*amicitiae*) en el reino de los afectos: y los «compañerismos» (*communiones*) en el reino de la acción o con respecto a cualquier asunto externo; y en general, todo lazo de unión que pueda haber entre todas las criaturas es en virtud de lo bello.

Entonces, cuando dice, «y es el principio de todas las cosas bellas», explica lo que había dicho sobre la causalidad de lo bello. Primero, sobre la naturaleza del causar; y segundo, sobre la variedad de las causas, diciendo: «Este único bueno y bello es la única causa de todas las diversas bellezas y bienes». En cuanto a lo primero, hace dos cosas. En primer lugar, da la razón por la que lo bello se llama una causa; y en segundo lugar, saca un corolario de sus afirmaciones, diciendo, «por consiguiente, lo bueno y lo bello son lo mismo». Por lo tanto, dice primero, que lo bello «es el

principio de todas las cosas porque es su causa eficiente», puesto que les da el ser, y su causa «motriz», y su causa «mantenedora», es decir, puesto que preserva «todas las cosas», pues es evidente que éstas tres pertenecen a la categoría de la causa eficiente, cuya función es dar ser, mover, y preservar.

Pero algunas causas eficientes actúan por su deseo del fin, y esto pertenece a una causa imperfecta que todavía no posee lo que desea. Por otra parte, la causa perfecta actúa por el amor de lo que tiene; de aquí que dice que lo bello, que es Dios, es la causa eficiente, motriz, y mantenadora «por amor de su propia belleza». Pues, ya que Él posee Su propia belleza, desea que se multiplique tanto como sea posible, a saber, por la comunicación de su semejanza¹²³. Entonces dice que lo bello, que es Dios,

¹²³ Todo esto tiene una incidencia directa sobre nuestras nociones de apreciación «estética». Todo amor, delectación, satisfacción y reposo en (contraste con el deseo de) algo, implica una posesión (*delectatio autem vel amor est complementum appetitus*, Witelo, *Liber de intelligentiis*, XVIII); es de otra manera, «en una causa imperfecta que no está todavía en posesión de lo que desea, donde amor significa «deseo» (*appetitus naturalis vel amor*, *Sum. Theol.* I.60.I). Ver también San Agustín y Maestro Eckhart como se citan en la nota 27.

La delectación o satisfacción puede ser estética (sensible) o intelectual (racional). Sólo la última pertenece a la «vida», cuya naturaleza es ser en acto; las satisfacciones sentidas por los sentidos no son un acto, sino un hábito o pasión (Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII, XIX): la obra de arte entonces sólo pertenece a nuestra «vida» cuando se ha *comprendido* y no cuando sólo se ha *sentido*.

La delectación o satisfacción que pertenece a la vida de la mente surge «por la unión del poder activo con la forma ejemplaria hacia la que está ordenado» (Witelo, *Liber de intelligentiis* XVIII). El placer sentido por el artista es de este tipo; la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse está «viva» en él y es una parte de su «vida» (*omnes res... in artifice creato dicuntur vivere*, San Buenaventura, *I Sent.* d. 36, a. 2, q. 1 *ad* 4) en tanto que la forma de su intelecto, con el que se identifica (Dante, *Convito*, Canzone IV.III.53 y 54, y IV.10.10-11; Plotino, IV.4.2.; Filón, *De opificio mundi* 20). Cf. Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 46. Con respecto a esta identificación intelectual con la forma de la cosa que ha de hacerse, implícita en el *actus primus*, o acto de contemplación libre, el artista «mismo» deviene (espiritualmente) la causa formal; en el *actus secundus*, o acto de operación servil, el artista «mismo» deviene (psico-físicamente) un instrumento, o causa eficiente. Bajo estas condiciones, «el placer perfecciona la operación» (*Sum. Theol.* II-I.33.4c).

Análoga a la satisfacción providencial del artista en posesión de la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse es la subsecuente delectación del espectador en la cosa que se ha hecho (en tanto que distinta de su placer en el uso de ella). Esta segunda delectación y «delectación refleja» (*delectatio reflexa*, Witelo, *Liber de intelligentiis* XX) es lo que entendemos realmente por la de una «contemplación estética desinteresada», aunque ésta es una frase poco afortunada porque «estética desinteresada» es una contradicción en los términos. De hecho, de la misma manera que la anterior delectación en una cosa que todavía no se había hecho, la delectación refleja no es una sensación, sino que es igualmente una «vida del intelecto» (*vita cognoscitiva*), dependiente de «la unión del poder activo con la forma ejemplaria hacia la cual está ordenado» (*ibid.*, XVIII): «ordenado», y «ocasionado», ahora por la visión de la cosa que se ha hecho, y no, como antes, por la necesidad de hacerla.

es «el fin de todas las cosas, porque es su causa final». Pues todas las cosas se hacen de manera que imiten algo la Belleza divina. Tercero, es la causa ejemplaria [es decir, formal]; pues todas las cosas se distinguen según lo bello divino, y el signo de esto es que nadie se toma el trabajo de hacer una imagen o una representación excepto por amor de lo bello¹²⁴.

Entonces, al decir que «lo bueno y lo bello son lo mismo», saca un corolario de lo dicho anteriormente, diciendo que puesto que lo bello es de tantas maneras la causa del ser, por consiguiente, «lo bueno y lo bello son lo mismo», pues todas las cosas desean lo bello y lo bueno como una causa en todas estas maneras, y porque no hay «nada que no participe en lo bello y en lo bueno», pues todo es bello y bueno con respecto a su propia forma.

Con esta segunda identificación de un intelecto con su objeto, y la consecuente delectación o satisfacción, el artefacto, que en sí mismo es una materia muerta, llega a estar «vivo» en el espectador como lo estaba en el artista; y una vez más puede decirse que el amor de la cosa deviene un amor del (verdadero) sí mismo de uno. En este sentido, ciertamente, «no es por amor de las cosas mismas, sino por amor del Sí mismo, por lo que todas las cosas son queridas» (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* IV.5).

Ambas delectaciones o satisfacciones (*delectatio et delectatio reflexa*) son propias de Dios en tanto que el Artífice y Espectador Divino, pero en Él no como actos de ser sucesivos, pues Él es a la vez artista y patrón.

El «amor de Su propia belleza» se explica más arriba como la razón de una multiplicación de similitudes, pues de la misma manera que pertenece a la naturaleza de la luz revelarse a sí misma por una irradiación, así también «la perfección del poder activo consiste en una multiplicación de sí mismo» (Witelo, *Liber de intelligentiis* XXXI); sólo cuando la luz (*lux*) deviene una iluminación (*lumen*), efectiva como *color* (San Buenaventura, *I Sent.*, d. 17, p. 1, a. uniq., q. 1), está en «acto». En otras palabras, de la posesión de un arte se sigue naturalmente la operación del artista. Esta operación, dado el acto de identificación como lo postulan Dante y otros, es una auto-expresión, es decir, una expresión de eso que puede considerarse como la forma ejemplaria de la cosa que ha de hacerse, o como la forma asumida por el intelecto del artista; no es, por supuesto, una auto-expresión en el sentido de una exhibición de la personalidad del artista. En esta distinción reside la explicación del anonimato característico del artista medieval como individuo —*Non tamen est multum curandum de causa efficiente* (el artista, fulano por nombre o familia), *cum non quis dicat, sed quid dicatur, sit attendendum!*—.

¹²⁴ Las expresiones de este tipo no pueden tergiversarse de manera que signifiquen que la «Belleza», indefinida y absolutamente, es la causa final de los esfuerzos del artista. Que las cosas «se distinguen» significa que lo hacen cada una en su tipo y entre sí; «tomarse el trabajo» de hacer algo es hacer todo lo posible para incorporar su «forma» en el material, y eso es lo mismo que hacerlo tan bello como uno puede. El artista trabaja siempre por el bien de la obra que ha de hacerse, «con la intención de dar a su obra la mejor disposición», etc. (*Sum. Theol.* I.91.3c); en otras palabras, con miras a la perfección de la obra, y la perfección implica casi literalmente «hecho bien y verdaderamente». La belleza que, en las palabras de nuestro texto, «agrega al bien un ordenamiento hacia la facultad cognoscitiva» es la apariencia de esta perfección, por la que uno es atraído hacia ella. El fin del artista no es hacer algo bello, sino algo que será bello sólo porque es perfecto. La belleza, en esta filosofía, es el poder atractivo de la perfección.

Además, podemos decir sin temor que «lo no-existente», es decir, la materia prima, «participa en lo bello y en lo bueno», puesto que el ser no-existente primordial (*ens primun no existens*, sánscrito *asat*) tiene una cierta semejanza a lo bello y lo bueno divinos. Pues lo bello y lo bueno se alaban en Dios por una cierta abstracción; y mientras que en la materia prima consideramos la abstracción por defecto, en Dios consideramos la abstracción por exceso, porque Su existencia es supersustancial¹²⁵.

Pero aunque lo bello y lo bueno son uno y lo mismo en su sujeto, sin embargo, puesto que la claridad y la armonía están contenidas en la idea de lo bueno, difieren lógicamente, ya que lo bello agrega a lo bueno un ordenamiento hacia la facultad cognitiva por la que lo bueno se conoce como tal.

¹²⁵ La «materia prima» es esa «nada» (τὸ μὴ ὄν) de la que se hizo el mundo. «La existencia en la naturaleza no pertenece a la materia prima, que es una potencialidad, a menos que sea reducida al acto por la forma» (*Sum. Theol.* I.14.2 *ad* 1): «La materia prima no existe por sí misma en la naturaleza; ella es concretada más bien que creada. Su potencialidad no es absolutamente infinita porque sólo se extiende a las formas naturales» (I.72.2 *ad* 3). «La creación no significa la edificación de un compuesto, sino que algo es creado de manera que es traído al ser con todos sus principios al mismo tiempo» (I.45.4 *ad* 2).

Pero, puesto que Dionisio está examinando la belleza constantemente como un nombre esencial de Dios, y particularmente lo bello como la Luz Divina, siguiendo la *vía analógica* y adscribiendo la belleza a Dios por exceso, parece probable que cuando vuelve a la *vía negativa* y, por abstracción, adscribe lo bello y lo bueno también a lo «no-existente», no esté pensando en la «materia prima», como una naturaleza que «recede de la semejanza a Dios» (*Sum. Theol.* I.14.11 *ad* 3) y que como causa material no está en Él, sino en la Oscuridad Divina que es «impenetrable a todas las iluminaciones y oculta de todo conocimiento» (Dionisio, en *Ep. ad Caium Monach.*), la Deidad, cuya potencialidad es absolutamente infinita, y al mismo tiempo (como dice Eckhart) «es como si ella no fuera», aunque no es remota de Dios, pues es esa «naturaleza por la que el Padre engendra» (*Sum. Theol.* I.41.5), «es decir, esa naturaleza que creó a todas las otras» (San Agustín, *De Trinitate* XIV.9). Expresado de una manera muy diferente, uno puede decir que lo que Dionisio entiende es que la Deidad en el aspecto de la cólera no es menos bella y buena que bajo el aspecto de la misericordia; o, expresado en términos indios, que Bhairava y Kālī no son menos bellos y «buenos» que Śiva y Pārvatī.