

# *La modernidad estética del siglo XIV*

AGUSTÍN UÑA JUÁREZ

## I. PLANTEAMIENTO

1. Durante un largo período —que llega hasta recientes décadas— el siglo XIV fue época olvidada. Todavía hoy es, a menudo, edad malentendida. Pero una redoblada consideración de ese tiempo a lo largo de estas últimas décadas del siglo XX ha comenzado a mostrar su peculiaridad distintiva y lo decisivo de aquellos días para el pensamiento, el hombre y el devenir de Europa. Aparece hoy claro, a quien lo considere atentamente, que entre 1275 y 1350 la humanidad experimentó en hechos e ideas una de las más profundas transformaciones que jamás le hayan ocurrido. El hombre es aquel ser cuyas seguridades vitales constituyen empeño abierto al quehacer de su razón. Podemos hoy ya decir que todo el universo vital del hombre (mal-) llamado «medieval» se desplomó en esos años en lo que tiene de más decisivo y fundante. Y el hombre de entonces hubo de emprender una penosa marcha —especie de «segunda navegación»— para reconstruir racionalmente su mundo y las vigencias de todo tipo que lo integran. Aparece con ello un nuevo tiempo humano, una nueva historia. Se trata, pues, de un momento clave, de esos que hoy solemos entender como «de aceleración histórica». Los supuestos básicos del pensamiento y de la realidad vital concreta entran en un proceso general de obsolescencia y sustitución. Esa reconstrucción general de «mundo» que cierra el paso al universo vital del medievo para inaugurar una «*età nuova*» es, justamente, lo que entendemos ya como una época distinta, y que solemos denominar «la modernidad». Volveré luego sobre este cambio global.

2. En semejante contexto de radical innovación, la pregunta concreta del presente estudio es esta: ¿en qué medida ese cambio afectó a la estética, a sus principios, vigencias y usos? Sin entrar en particularidades técnicas de definición y concepto (que no me corresponden), entiendo aquí por *estética* la *per-*

*cepción, concepción y plasmación* de lo bello. Queda comprendido, pues, todo el trato explicativo o poético, creador, del hombre con la belleza. Y permaneceré conscientemente a lo largo de esta indagación en una noción tan genérica suponiendo siempre que toda creación bella —como leo, por lo demás, en un importante libro— es siempre plasmación de una idea, venga de donde viniere tal idea y sean cuales fueren los ámbitos humanos que la sugieran o estimulen. Evitemos, pues, el subjetivismo, tan frecuente en este delicado tema, y mantengamos el rigor distintivo de la ciencia. Desde esta perspectiva, me interesan aquí las ideas y concepciones implicadas en toda expresión y trato humano con la belleza para detectar su honda transformación durante el siglo XIV. Añadiré aún, como otra precisión más de principio, que la investigación medievalista resulta ya de suyo lo suficientemente apasionante (si bien no tan «rentable», el lector bien lo sabe) como para no necesitar ningún sobreañadido apologético que hubiera de darle énfasis o un tono de belicosa confrontación... Una apologética fútil es mera carcoma desvirtuadora de la auténtica ciencia.

Por otra parte, el paisaje mismo es testigo del trato histórico del hombre europeo con la belleza. La densidad cultural de Europa se concreta en el paisaje o entorno de culta transmutación, brindándonos algo así como nuestra identidad plasmada en caracteres bellos. Por eso el arte —la arquitectura en concreto— sirvió de admonición y estímulo para reconstruir el medioevo como auténtica edad del hombre. Un momento álgido lo constituyó la mirada extática de Goethe a la catedral de Estrasburgo, inspiradora de ardientes párrafos en su *Wahrheit und Dichtung*. Ya desde Homero el europeo vive en un mundo encantado bajo el halo de la inspiración y el *entusiasmo*. Pero fue el embrujo platónico el que le abrió la mirada a un más allá ultraempírico de esplendor, una luminosa y radiante trascendencia que durante milenios encenderá sus ojos y que tratará de plasmar ¡Bien necesitado anda este sucio mundo, la historia y el hombre mismo de que alguien les ponga una flor...!

3. Pese a tal paisajística inmediatez, como parte luminosa y viva de nuestro entorno humano, la estética medieval no siempre es correctamente entendida en cuanto al universo teórico que la sustenta. Entre mis manos tengo un manual de historia general de la estética bastante difundido, escrito por R. Bayer. Constituye un caso claro de exposición en que tanto lo dicho como lo (mucho) omitido convergen por igual en hacerla inadecuada en lo referente al medioevo. A menudo se confunden planos explicativos o se prima con la exclusiva a uno de ellos con menoscabo de los demás. O se proyecta sobre una creación estética concreta una mirada más bien deleznable y exterior. Aludiré, por vía de ejemplo, al conocido libro de E. Panofsky, *Gothic architecture and scholasticism*. Establece allí su autor un paralelismo tenue y vago entre rasgos característicos de la escolástica medieval y peculiaridad estética de la catedral gótica, en la que se haría concreción visible y radiante el pensamiento coetáneo en su pretensión de *summa* o ciencia total. Mucho me temo, sin

embargo, que con un procedimiento así nos quedemos más bien sin explicar tanto la escolástica como la catedral. La correlación emprendida no da para más. Se queda en la exterioridad de ambos polos de referencia comparados sin permitirnos entrar en una verdadera comprensión de su propia mismidad interior y real. Entender la belleza en su plasmación medieval ha sido propósito emprendido por metodologías contrapuestas y extremosas: en desconexión con cualquier otra realidad concreta, como es el caso de los beneméritos escritos de E. de Bruyne, a los que aludiré enseguida, o bien resolviendo lo estético en lo sociológico con absolutización de la vertiente social y aun política elevadas a factor determinante y único del trato humano con la belleza, al igual que se reduce también, paralelamente, su hermenéutica o comprensión, como ocurre en el conocido estudio manual de A. Hauser. El entusiasmo que hasta hace poco esta obra suscitó se corresponde en buena medida con su notable dosis de subjetivismo, inexactitudes doctrinales e imprecisión. Dejó claro, no obstante, que entender la belleza exige, también durante el medioevo, relacionarla con las demás vigencias humanas de las que surge. La llamada «historia de las mentalidades» vendrá, por diferentes caminos, a reforzar esta central convicción. La obra de G. Duby —a la que pronto aludiré— se inscribe precisamente en esta dirección.

4. El desenfoque más grave es, no obstante y a mi entender, el que casi todos suponen por igual: que se haya de hablar de una estética medieval como algo uniforme y único hasta el manierismo, como teoría constante y permanente e inalterada en la base de su praxis. Frente a tan inadecuadas concepciones, los supuestos de que aquí se parte son exactamente estos: a) arte y estética medievales no son uniformes en su base teórica o en su praxis. El siglo XIV marca un quiebro radical. Y en cualquier caso urge más bien distinguir finamente situaciones y técnicas, matices y épocas, concepciones, visión de la realidad, idea del mundo, del tiempo y del hombre mismo... b) El hecho artístico reposa siempre sobre un amplio soporte de realidades. Una catedral, por ejemplo, reposa no sólo sobre el espacio físico de sus profundos cimientos sino también sobre un cúmulo de vigencias humanas e ideas que la sustentan como creación. Es todo el «juego de lo real» lo que se asoma por sus estructuras. De ahí que explicación sociologista, humanística general y metafísica han de completarse en convergencia para alcanzar aquella idea de mundo o «visión conjunta» (la célebre *sinopsis* platónica) de la que el hecho artístico es plasmación sensible y síntesis. c) Toda obra artística supone siempre —como queda dicho— una determinada concepción de lo bello y la belleza. Todo un proceso de cambio estético tiene lugar cuando estos factores se transforman en su raíz propiciando con ello no sólo una nueva percepción y praxis plasmadora de lo bello sino también un nuevo modo, radicalmente inédito, de entender la belleza misma como tal. d) Los grandes cambios históricos, en este como en otros campos, nunca son puntuales o instantáneos. Más bien se alude con ellos a todo un proceso que se inaugura y abre cuando

los supuestos que rigen la vida y la comprensión radical del mundo se sustituyen por otros nuevos determinando con ello una transformación de vigencias de todo tipo. Se trata, así pues, aquí no de un instante sino de un verdadero proceso en marcha.

5. La tesis central del presente estudio se propone como ensayo de respuesta a esta pregunta: ¿qué significó para la estética el profundo giro de la cultura toda en los últimos siglos del medioevo a partir ya del xiv? La investigación más atenta arranca hoy ya de un hecho constatado: hubo un momento a partir del cual la concepción estética de base dejó de ser medieval en lo que cabe entender como *su legitimación profunda, su concepción radical del ser mismo de lo bello y la belleza*, vinculados a una renovada idea de la realidad o el ser y dentro de una nueva experiencia de la temporalidad, del mundo presente y del hombre mismo. La obra de arte —hay que reiterarlo— es como *un nudo de significación* que entreteje dimensiones múltiples de comprensión y que convergen para nosotros en una especie de *poli-hermenéutica* de significados desde planos de consideración tan diversos como indescindibles entre sí. Hubo un momento a partir del cual todo ese universo comprensivo se tornó ya otro, determinando así un nuevo momento en la idea misma de belleza y un nuevo período estético. Cuando esto ocurre, urge reconocer que el medioevo queda superado, para atrás, en cuanto trato específico y propio del hombre con la belleza. Aparece con ello lo que podríamos denominar la modernidad estética o la visión propiamente moderna de la belleza y lo bello.

6. La sugerencia de que esto fue exactamente lo ocurrido en el célebre siglo xiv la recojo aquí de la conocida obra de G. Duby que luego analizaré. Habla el eminente historiador de todo un renovado período estético que denomina como «*la edad del palacio*», *en contraposición a la estética «del monasterio» y «de la catedral»*. Entiende el giro del palacio como un quiebro profundo tanto de la estética misma como del universo fáctico y hermenéutico que la circunda o sustenta. La modernidad estética se inscribe para él —lo que considero justo— en la modernidad cultural englobante del siglo xiv, algo que el propio historiador intenta presentar y describir. Pero digamos ya desde aquí que a G. Duby le sobra mirada sociológica y le falta agudeza metafísica para dar cuenta cabal de un hecho cuyo problema tan adecuadamente plantea. Más bien, el cambio estético y el cambio global de cultura van de la mano de un cambio metafísico radical. Cambiando el ser, cambia todo lo demás o habrá de hacerlo. Un viejo amigo mío decía, desde su larga experiencia humana y filosófica, que lo «sensible» de una edad es el hombre y lo humano, pero lo «decisivo» es ser, lo metafísico u ontológico. Ahora bien, en el siglo xiv ambas dimensiones a la vez se transforman de raíz: 1) el hombre, con el «mundo» de su ámbito vital; 2) el ser como dimensión metafísica a la raíz de un tiempo vital. Y por eso justamente cambió también la idea misma de belleza en su concepción teórica y en su plasmación *de facto*. Quedarán

supervivencias y añoranzas. Pero ninguna de ellas logrará contradecir ni detener el hecho capital de que a partir del siglo XIV queda abierta una nueva comprensión de la idea de belleza vinculada al cambio profundo de la cultura y del ser. En evitación, no obstante, de cualquier reparo o sobresalto de principio, enunciaré mi tesis con tres fórmulas de «gravedad» decreciente: a) «El siglo XIV es ya estéticamente moderno». Es su enunciado fuerte. b) «El siglo XIV puso ya las bases fundamentales de una nueva concepción estética». Es la forma intermedia. c) «La estética se hará moderna profundizando en la concepción propuesta durante el siglo XIV». Sería el enunciado débil. Pero cualquiera de estas fórmulas designa lo que aquí se propone o sugiere como tesis central: la modernidad estética del siglo XIV.

7. Comprender adecuadamente el hondo cambio operado en esa época exige, según creo, mirar ante todo al punto principal de referencia: la concepción estética anteriormente en boga y predominante, la que E. de Bruyne considera representativa del pensamiento medieval. Esto es lo que desarrollaré brevemente en el epígrafe II. de este estudio. Por relación a este referente cabe apreciar el cambio estético decisivo en toda su hondura. Considerar de cerca este cambio desde el giro humano y metafísico de la época será el cometido del punto III. de la presente indagación. He de probar, en consecuencia, que el «*ejemplarismo estético*» define adecuadamente la estética representativa del medievo (epígrafe II.) y que la estética medieval quedará radicalmente cambiada desde su base cuando el ejemplarismo cese como visión del ser, sustituida por una perspectiva cultural, antropológica inmanente y autónoma (epígrafe III.). Quedará así probada y demostrada la modernidad estética del siglo XIV.

## II. EJEMPLARISMO ESTÉTICO

1. Nos ahorraríamos multitud de subjetivismos y rodeos si, en consonancia con la cultura toda del medievo, designáramos la esencia del trato con la belleza en esa época como «*ejemplarismo estético*». Propongo, por ello, esta denominación como la más ajustada y propia. En efecto, el sentido profundo de toda la cultura y del pensamiento del medievo se entienden bajo el doble supuesto de que: a) existe una dimensión de realidad trascendente, b) esta otra dimensión circundante y visible es y ha-de-ser imitación de ese mundo ideal, constituido en modelo imitable de ser y de devenir perfectivo. La metafísica platónica y el escatologismo cristiano, reafirmado en *La ciudad de Dios*, están en la raíz de esta concepción que entiende las realidades y al hombre desde la doble marca profunda de su origen y fin. Múltiples caminos platónicos —entre ellos el del propio Plotino— y agustinianos propiciaron para el medievo esta visión conjunta del todo (*tò pán*), susceptible también de formulaciones exageradas y aun violentas en el arrebato místico, el «*contemptus*

*mundi*», las intolerancias prácticas o en la absorción del hombre natural y su orden autónomo desde diversos ángulos... Bajo todo ello, resulta obvia esta concepción de base: la «*figura huius mundi*» recibe su realidad como participativa imitación de otra realidad perfecta que en verdad (*alethós*) es y en plenitud (*pantelós*) es y que es-en-sí, de-por-sí y de-suyo (*tò autò, kath' autò, meth' autò*) y de la que esta otra realidad visible y circundante es participación (*méthexis*), presencia (*parousía*) e imitación (*mímesis*) o imagen (*eikón*). Por eso, la efígie de este mundo pasa. Se acentúa su transitoriedad provisoria. Cesa la imitación, permanece el modelo: «*praeterit enim figura huius mundi*». La edad media hereda esta concepción básica de la ontología griega y de la propuesta cristiana con acento escatológico que todo lo deja pendiente y tendente hacia un fin de consumación.

2. Es *toda* la cultura del medievo la que se enmarca en esa englobante visión. Pero quizá resulte más obvia como supuesto básico de la concepción política y de la comprensión radical del ser. Acabo de mostrar en otro estudio que no hay para el medieval un orden político legitimado de raíz si no es por vinculación trascendente al orden divino (teocracia) y si no pasa o desciende por la mediación sacerdotal del papado (hierocracia). Legitimar el poder equivale a retrotraerlo a su origen y descenso. Bajo el espíritu de *La ciudad de Dios*, la verdadera «política de Dios» demanda que esta ciudad-en-vía sea imitación de la «*caelestis urbs Jerusalem*» o ciudad-llegada-al-fin. Desde la primera mitad del siglo xiv esta concepción ejemplarista quedó prácticamente liquidada en su base y minada en sus supuestos. Lo que no obstará a supervivencias y añoranzas. Hacia 1383 el bueno de Francisco Eiximenis la repetirá aún con estas ingenuas y hermosas palabras: «*aquesta cosa pública de present se regirà a semblança de aquella gloriosa comunitat de paradís*».

3. La consecuencia más inmediata de esta visión ejemplarista generalizada es el *simbolismo*. No hay que aguardar al siglo xx para que el tema del símbolo, la simbología y las formas simbólicas suscite la reflexión (Tampoco hay que hacerlo en dominios como el de la lengua, la lógica formal, el método geométrico, la metodología cuantitativa y matemática, la democracia política, el humanismo, la ordenación universitaria de los estudios...). La simbología medieval hace de todo, absolutamente todo, un *signo, índice*... Todo remite a otra cosa considerada superior. Todo es trasunto. El mundo es icónico, imagen, reflejo. Entender es comprender ese remitir a la luz primordial, forma primigenia de la que todo es irradiación. De ahí la insistencia en la metafísica de la luz (Cosa extraña: tras varios siglos de calificación como «oscuro», reaparece hoy el medievo como la edad de la luz, según indica el libro de R. Pernoud, *A la luz de la edad media*...). Hay que insistir en un punto clave: el simbolismo no es cosa peculiar y privativa del siglo xii sino marca obligada y continua de toda la cultura medieval anterior al siglo xiv. Cada cosa, desde su misma raíz entitativa, representa una imitación de lo superior. Y encarna una Idea a través de la decisión y acto creativo en el cual el mundo no es pensado

porque es así, sino que es así porque es pensado. No estamos en ningún idealismo moderno sino en el ideal-realismo platónico asumido como soporte racional de la creencia. De lo que se deriva que todo es radical imitación, en una gradación entitativa que San Agustín dejó firmemente establecida, en línea con el sentido de jerarquía metafísica acentuado por Plotino y estudiado por D. J. O'Meara: «*naturas essentialium gradibus ordinavit*». Hay rangos en la imitación participativa del ser. Así, ordenación creacional y sentido destinal marcan de raíz la visión del ser en el medievo. Entre ambos polos, cada ente es símbolo y «remisión» a su idea fundante y, en perspectiva escatológica de promesa, a su fin destinal de consumación. Y si el hombre está en medio, «*in quadam medietate*» (San Agustín), o es un *microcosmos*, guardián del ser y referente inmediato de destino, lo es sólo como síntesis de toda «remisión» de lo creado, punto convergente inmediato de toda simbología, puesto que él mismo es *mimesis theou* ya para el humanismo de Platón.

4. Esta vinculación entre ejemplarismo y simbología escapó casi siempre a sesudos historiadores que se vieron privados con ello de saber a fondo qué es medievo y qué es su arte. Y, sin embargo, sobre estas radicales convicciones reposa lo que podríamos llamar seguridad vital primordial del hombre de entonces. Conviene recordar que venerables métodos de interpretación bíblica y teológica —como fue el caso de la alegoría— cobraron inusitado auge, especialmente en el siglo XII. El reconocido estudio de M.-D. Chenu sobre la teología de esa centuria lo enfatiza, con excesiva marca teológica quizá. Pues se trataba —como él mismo indica— de la visión misma del universo cultural de las «artes» subrayando toda su amplitud: «*En toda su cultura, la edad media es la edad del simbolismo, tanto y más que la de la dialéctica*». Y se refiere luego a su valor como *demonstratio*, a los celeberrimos lapidarios y bestiarrios, a la visión de la naturaleza en Chartres, a colores y números (entendidos estos últimos como pensamientos de Dios), los nombres, el hombre mismo y su mundo, las virtudes, la interpretación moral y tipológica, la historia «como soporte de transposición continua que remite a realidades suprahistóricas que los eventos terrenos figuran», el culto y su cultura..., todo ello cristalizado en la metáfora como vehículo lingüístico-conceptual del símbolo. Y cita unas palabras de Alain de Lille, bien expresivas en su bello y ritmado latín: «*Omnis mundi creatura —quasi liber et pictura— nobis est et speculum*». Muestra Chenu —junto a otras valiosas indicaciones— que la fuente inmediata principal de esta magna hermenéutica simbólica es, naturalmente, San Agustín. Por lo demás, el impresionante volumen de *Actas* del cuarto congreso internacional de filosofía medieval (Montreal 1967) contiene una buena puesta a punto de este tema, pues trató de las artes liberales y la filosofía en la edad media. Pero dejemos la «bibliografía» (?) y sigamos con lo que aquí más nos importa.

5. Si todo en la cultura medieval es *mimesis*, símbolo, ejemplarismo y traspunto de una realidad trascendente, la concepción y plasmación de lo bello no

lo es menos. Tan de acuerdo se está en este punto que me dispensaré aquí de un recorrido histórico y minucioso para confirmarlo. Por lo demás, no hay por qué repetirlo. Está ya hecho. Los tres densos volúmenes de E. de Bruyne —que historiadores de la estética se obstinan en desconocer— representan justamente ese apasionante viaje por las concepciones de la belleza formuladas, en preocupación teórica, entre la *Consolatio* boeciana y Juan Duns Escoto. Todo impresiona en ese libro: su competencia doctrinal, su exactitud precisa y su rigor documental, lo completo de la serie de autores que estudia. Su única limitación es proceder de modo linealmente ideal sin correlacionar doctrinas con hechos que les den concreción... Pero abra el lector esos tomos por donde le plazca y hallará, diversamente expresada, siempre una idéntica e invariable concepción ejemplarista de lo bello y la belleza: como luz irradiada de un primer sol, fulgor esplendoroso de supremas realidades... Concepción que, si de forma inmediata toma a manos llenas sus motivos teóricos de una tradición presidida por San Agustín y otros (Marciano, Casiodoro, San Isidoro...), remite siempre en su raíz a Platón y su propuesta de *una dimensión de idealidad del mundo*. Pero el propio E. de Bruyne no nos dejó desamparados en la desconexión de un puro análisis. Y redactó un nuevo escrito, luminoso y breve, sintetizando la quinta esencia del anterior bajo el título de *La estética de la edad media*. Intenta, dice en su prólogo, determinar algunas «constantes» que gravitan sobre el desarrollo de la estética medieval en todo su arco histórico. Y las detectó precisamente en el simbolismo y el alegorismo, en coincidencia exacta con mi presente indagación. E. de Bruyne no emplea la expresión «*ejemplarismo estético*» que aquí yo propongo. Pero bien pudiera haberlo hecho. Pues la lectura de este su segundo libro confirma de tal modo esa misma concepción de lo bello que me dispensa igualmente de cualquier intento por repetir su estudio. Belleza es para el pensador medieval transcripción visible de lo radiante invisible a través de una esplendorosa forma cual irradiación de una primera luz que todo lo alcanza y comprende. Ulrico de Estrasburgo, discípulo de San Alberto Magno —por poner un único ejemplo— sostiene que la obra de arte es incontenible impulso hacia la dimensión trascendente alcanzando «*alia quae non sunt de naturali pulchritudine universi*». Páginas adelante, E. de Bruyne, hablando de algo similar, reafirma lo ya indicado: «*Todos los autores medievales coinciden en esta tesis fundamental*».

6. Considero, así pues, probado que la concepción medieval, representativa, de la belleza es perfectamente definible como «*ejemplarismo estético*». Venir ahora con que los medievales piensan en una idea de belleza como imitación de no sé qué naturaleza es todo un gran disparate. Y por si quedaran dudas sobre todo cuanto precede, un libro célebre y ya lejano en el tiempo desde su primera aparición, viene a repetirlo. Me refiero al certero y conocido escrito de E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, con reciente sexta edición de su texto traducido. Su original es nada menos que

de 1924. El autor reconoce ahora su propia «vetustez», pues falta en él todo el matiz que indagaciones posteriores (en particular, las de E. de Bruyne, M. Schapiro...) han venido introduciendo en este inquieto campo del arte, la estética, el trato con lo bello en la historia humana. Descubre la raíz permanente de la estética occidental en la propuesta de Platón de que el mundo está iluminado y presidido en su entidad constitutiva por *las Ideas como supremos modelos de realidad*, de tal modo que «*la teoría específica del arte se apropiará cada vez con mayor celo de la doctrina de las Ideas*». Y trata de mostrarlo mediante un recorrido que va desde la antigüedad clásica a Miguel Ángel y sus proximidades históricas. El autor lo ve muy claro en relación al medievo. En dependencia más inmediata de San Agustín y su reafirmación de la Ideas, vistas como una especie de «lógica del pensamiento divino», los medievales, en notable convergencia de doctrina básica, adoptan una idea de belleza tal que transcribe algo precedente a la naturaleza y a la materia, remitiendo siempre al mundo invisible y modélico, al *ejemplar de la Idea*. La cosa queda clara: el medievo entiende el trato humano con la belleza suponiendo siempre la concepción permanente que aquí definimos como «*ejemplarismo estético*».

7. Así como la raíz primera de esta concepción estética se halla en Platón, de igual modo el desenfoque y malentendidos acerca de la estética medieval en la actualidad tienen, paralelamente, también su origen, entre otras fuentes menores, en los grandes oscurecimientos de Platón a lo largo del siglo XX. Fue mi intención primera aludir brevemente aquí a todos los intentos «reductores» de Platón y sus Ideas que hicieron necesario el retorno del Platón ontológico hasta reafirmar ahora W. K. C. Guthrie que *las Ideas constituyen «la piedra angular de toda su filosofía»*. Apremiado por el espacio, omito este punto, un tanto marginal, por lo demás, a mi interés directo aquí. Prosiguiendo con mi demostración, reitero lo hasta aquí probado: como parte integrante de la cultura simbólica y mimética del medievo, la estética de ese tiempo ha de entenderse sobre la base de una visión ejemplarista de la belleza, como irradiación imitativa de una realidad modélica y superior. Brevemente: como *ejemplarismo estético*.

### III. LA EDAD DEL PALACIO

1. Es por relación a ese *ejemplarismo estético* como hay que entender el cambio operado en el siglo XIV. De tal modo que, cambiado ese tipo de explicación ejemplarista, *quedará desde el siglo XIV sin vigencia explicativa la estética propiamente medieval*. La concepción básica que la sustenta queda periclitada. Pocos han detectado este decisivo cambio. Entre quienes lo han ensayado —aunque sin pleno éxito— figura G. Duby en una obra que pasó perfectamente desapercibida entre nosotros, tanto en su edición original (en

tres álbunes, 1966-1967) cuanto en su traducción (1983), con el expresivo título: *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad 980-1420*. El modelo o ideal de explicación histórica de este libro es el representativo y propio del autor: la «historia de las mentalidades» cuyo propósito o ideal epistemológico de una explicación total ha sido duramente criticado, así como algunos de sus procedimientos y extremos considerados vaporosos y subjetivos, rayanos en lo inconcreto, impreciso e imaginativo. Sin embargo, queda en pie de tal proceder, según creo, su aproximación social como central convicción: la dimensión estética es inseparable de otros aspectos del hombre y de la sociedad. Surge, progresa y cambia con estos. Y conjuntamente con ellos obtiene adecuada comprensión. Una obra de arte es, ante todo, concreción de una época dada como visión del hombre y espejo social. Por eso G. Duby intenta llegar al hombre que subyace bajo sus mismas creaciones. No todas las observaciones de esta obra son igualmente pertinentes. Algunas parecen tener dudosa relación con el tema. Otras resultan manifiestamente inexactas o discutibles. Pero su visión presenta alto interés, si bien ha de ser profundizada, a mi entender. Distingue tres modelos o etapas en la trayectoria estética medieval. Oigamos con brevedad su postura. La discutiremos seguidamente y responderemos, para concluir, a las objeciones más apremiantes, en actitud de diálogo.

2. La exposición arranca del siglo XI, al que R. W. Southern devolvió su importancia para «la formación de la edad media» y la cristalización de Europa, y en cuyos terrores apocalípticos es especialista el propio G. Duby, como lo testimonia su reciente libro sobre las angustias del año mil. «Junto con el proceso ascendente de la economía rural y con la instalación del feudalismo, el correspondiente éxito de Cluny representa el hecho más importante de la historia europea del siglo XI». Señores feudales y monjes son ahora los protagonistas, tras el ocaso del poder monárquico. Y el arte recibe a través de ambos la verdadera significación y sentido que su propia finalidad le confiere. El «carácter sagrado», que penetra todo el orden feudal y su caballería, se incrementa mucho más en una sociedad como aquella de diseño monacal y dominada por monjes. *La finalidad del arte es, pues, trascendente*: «apaciguar la cólera del Todopoderoso», pensado y temido como otro señor feudal más con quien los hombres arrastran milenarias cuentas pendientes que le tienen enfurecido y encolerizado (sin descubrir que este Señor es más bien de apacible carácter). El «*dies irae*» de apocalíptica cólera partía precisamente de ahí. Y había que ofender belleza a ese Dios de los furiosos que tanto terror nos da. El arte del «monasterio» se entiende, pues, dentro de una sociedad humana vista como reflejo trascendente de la ciudad de Dios. G. Duby roza levemente esta idea sin alcanzar el verdadero fondo ejemplarista de la misma.

Al «monasterio» le sucede la «catedral». Su arte expresa el renacimiento de las ciudades. El arte mismo se hace urbano. Pero la creciente riqueza no desvía la *finalidad trascendente*. Se construyen santuarios no palacios. Las cons-

trucciones profanas fueron menores y no dejaron huella. G. Duby enfatiza ese *sentido trascendente*: «El arte de las catedrales culmina en la celebración de un Dios encarnado y pretende representar la unión pacífica del Creador y sus criaturas». Riqueza y esplendor se ordenan al rito y la celebración. Construcciones y escritos del célebre abad Suger marcan ahora la pauta (En *El nombre de la rosa* este suntuoso orgullo aparece reflejado con nitidez). Su concepción monumental es teológica y lumínica: Dios es la luz primigenia de la que irradia toda luz. Todo lo vincula. De ahí arrancará *la estética de la catedral como monumento al Dios de la Claridad* y maravilla resplandeciente de luz como vínculo de unidad. La luz es el *medium* y mediación de lo divino. La teoría de la luz viene a reforzar esta misma idea desde el campo doctrinal, literario, etc. Pero este universo estético de las catedrales quedó ya cuestionado, dice G. Duby, alrededor de 1270 —atención a esta fecha— tras varias experiencias de fracaso de la «*christianitas*». Su inventiva y vigencia se agotó cediendo el paso a *un nuevo arte del agrado y la dicha terrenal*. Belleza, placer y ostentación: es el nuevo criterio. El punto de inflexión lo marcaría Dante. Se vislumbra un nuevo mundo estético. Entramos en el «palacio».

3. Ocurre en las proximidades del siglo XIV un giro radical del sentido estético por reorientación de la belleza misma. Todo un mundo, una cultura y un hombre nuevos representados ahora por un modelo concreto innovado: *el «palacio»*. Aguda, magistral observación que G. Duby vuelve, sin embargo, un tanto penosa en su prolijo relato, fruto prevalente de una fantasía tan entretenida y sugerente como poco precisa y de discutible poder orientador. Sus abundosas páginas se tornan a menudo papilla indigesta, mezcla de todo con todo —al estilo del viejo Anaxágoras— pretendiendo que en ella valgan, como por igual verdaderos, tanto A como lo contrario de A. Reconstruyamos, no obstante, su propuesta central. Hay que hablar, según él, de *una «modernidad del siglo XIV» en campo estético*. En términos generales, esa centuria arranca bajo el signo generalizado de la *retracción* —desde bases poblacionales y económicas—; del sentimiento de *modernidad* en la literatura y su lengua vulgar y de una *renovación* global que alcanzó «a todas las actividades del espíritu y del corazón». La cultura parece cambiar de signo en cuanto «deja de expresar fundamentalmente lo sagrado». Y aunque la expresión «*ars nova*» se aplica directamente a las nuevas formas musicales de entonces, cabría extenderla a *todo el sentido del arte entendido como irrupción de lo profano y desvinculación de lo sacro: todo un «cambio fundamental»*. Me permito yo mismo comentar aquí que ni lo sagrado desaparece ahora del mundo ni dejan de construirse templos. Pero el sentido estético dominante ha cambiado juntamente con un pronunciado cambio cultural. Pese a ciertas alusiones dispersas a convicciones teóricas —a menudo penosas por su escaso rigor doctrinal, particularmente las relativas a Ockham— G. Duby insiste en *causas de tipo social*. Subraya un hecho relevante: el nuevo tipo de artistas creadores y sus nuevas condiciones de creación bajo la tutela del mecenas. Mece-

nazgo indica de suyo artista plegado a la voluntad ajena y una sumisión del significado de la belleza marcado, además, por una estrecha vinculación entre mercadería y arte que reorienta lo bello hacia el goce, el deseo de ornato, el orgullo de la autoafirmación. Representa la mentalidad del rico, poco refinada, en la que predomina el gusto por la ostentación. Coincide con un momento en que las instituciones eclesiásticas remiten en su intervención en la actividad artística. Más aún: los nuevos mecenas eclesiásticos adoptan más bien criterios y miras propios de ricos y príncipes dominados por el afán de expresar orgullosamente su vanidad y su gloria. G. Duby subraya acertadamente en todo ello el auge de los valores profanos (Abusa de la palabra «laico». La civilización «laica» no es del siglo xiv sino del xviii, pese a G. de Lagarde cuya conocida y meritoria obra posteriores estudios corrigen). En cuanto a las finalidades artísticas, la intención política predomina ahora en el arte sobre la litúrgica, lo que parece sugerir, agrega el autor, una sustitución de valores sagrados por otros profanos. Además, la voluntad colectiva, a la que respondía antes la erección de la catedral, se ve ahora sustituida por la voluntad privada e individual, dominada no ya por la belleza misma sino por su efecto o impacto social ante los demás, movida por el afán de gloria, por el criterio, rebajado y extrínseco, de la propia ostentación. Belleza ya no es alegoría que instruye y enseña sino autoafirmación que deslumbra, coincidiendo en ello mercaderes, prelados y príncipes. El auge del amor por la vida, la insurgencia del mundo presente lo invade todo y alcanza a eclesiásticos y laicos. Y si el manierismo despunta ya ahora en sus recursos técnicos, lo hace también en su «espíritu». Y así el talante lúdico de la cultura cortesana —ahora en pleno auge— penetra en la liturgia y en todo el arte religioso con su nuevo aire de elegancia mundana y con los refinados recursos del ornato profano. Por lo demás, las directrices predominantes de la cultura estética se desplazan claramente hacia Italia cuyas cortes ciudadanas se constituyen en focos renovadores de la expresión artística que prevalecerá en la modernidad de Europa. Esta conexión entre estética de la Italia moderna y nuevas directrices del siglo xiv —precisamente cuando la nueva concentración de riquezas encumbró a sus familias de ricos y mecenas— me parece capital para comprender en su raíz el espíritu del arte moderno a partir de esa centuria. No repara especialmente en ello G. Duby ni quienes se limitan, uno tras otro, a hablar sólo de la persistencia del platonismo y neoplatonismo estéticos en la modernidad. Y, sin embargo, como indica —ahora sí— G. Duby, *aparece desde el siglo xiv todo un vuelco del sentido estético marcado por un arte centrado en el hombre*, con incremento del mundo presente y todo su séquito de nuevos valores, sobre una visión contable del mundo en que se traduce la «*ratio nova*» del mercader. Alude, finalmente, G. Duby a un punto que bien hubiera merecido la pena examinar: la preocupación por la singularidad en el arte de Van Eyck correlacionada con el individualismo metafísico de G. de Ockham.

4. A cada uno lo suyo. Es lo justo. G. Duby señala bien el *hecho* del cambio estético a partir del siglo xiv. Lo compendia en el concepto de «palacio» ¿Pero su explicación sociologizante es suficiente? Creo que no. Viene a coincidir en el tiempo con otra de mayor profundidad que, probablemente, está en su raíz. Si el arte medieval y su belleza eran pensados como *mímesis trascendente* basada en el ejemplarismo del ser y de la cultura simbólica toda —como dejamos bien probado—, el significado de la estética cambiará *da capo* y a fondo cuando la visión ejemplarista haga quiebra y llegue a su término. La corrección de este razonamiento es obvia. Ahora bien: la concepción ejemplarista y mimética del medioevo se basa en el supuesto platónico-agustiniano de la existencia de las Ideas —«*in mente Dei*», añadirá San Agustín—, de un «*ordo intelligibilis*». Pero esta dimensión de idealidad quedó excluida *expressis verbis* por Guillermo de Ockham quien propuso, además, otra nueva concepción gnoseontológica para sustituirla. Ello determina a la vez: el final del medioevo filosófico, el sentido radical de su propia filosofía, la andadura de la filosofía moderna. ¡Todo un hito en la historia del pensamiento! Incomprensiblemente, sin embargo, su texto pasó siempre inadvertido. En anteriores estudios lo presento desde diversos ángulos. Comentando las *Sentencias*, libro I, dist. 35, cuest. 5ª, discute el británico la existencia de Ideas en la mente del Dios creador. Y las excluye tajantemente, acusando, con toda «modestia», de equivocado a Platón y haciendo distinguos al uso con San Agustín. La quiebra del ejemplarismo es total, de forma que la filosofía moderna se alza sobre su ruina. Por lo cual yo propongo que la modernidad filosófica está ya aquí y también la modernidad estética y cultural.

5. Pero todo resulta más obvio en su alcance teórico si enumeramos algunas consecuencias, tan inmediatas como inevitables, de esa negación ockamista de las Ideas: a) *subjetualismo*: del sujeto proviene la puesta (*setzen*) de una inteligibilidad de la que lo real ya no participa. Emergencia radical del hombre como sujeto sígnico, se llama esta figura; b) *inmanentización*: lo finito y su conocimiento quedan cerrados sobre su propia finitud; c) *contingentismo voluntarista*: el mundo real pende y depende no ya de un paradigma sino sólo de la decisión de un absoluto querer explicativo del ser: lo quiso Dios —y basta— no porque sea así, es así porque lo quiso; d) *recesión de esencias*: propiamente, ya no hay esencias, una vez excluida la participación, vertical y horizontal, como convergencia de muchos en una misma Idea. En todo caso, no cuentan ya como razón explicativa; e) *reforma gnoseológica y epistemológica*: ni el concepto dice ya la esencia ni vale ya la ciencia demostrativa, basada en una comparación de enunciados que dicen la esencia. El viejo conocimiento esencial lo sustituye Ockham por otro —intuición del singular— *de-signativo*, fundado no ya en la comunidad real de esencia sino en una mera «*communitas signi*», base de su nominalismo conceptualista; f) *particularismo o individualismo radical*: al que los historiadores del arte, la estética, la política, la metafísica... han de prestar máxima atención. Desaparecida la dimensión

participativa, comunitaria, *general*, sólo habrá individuos en su estricta y radical individualidad: no comunican de suyo, en su ser, sino sólo por designación extrínseca o im-posición (*setzen*) del hombre; g) *ética y derecho voluntaristas*: el deber no deriva del ser, de la esencia o del bien esencial de cada cosa de suyo sino del acuerdo de dos voluntades por el que simplemente queremos lo mismo que Dios quiere. Auge, pues, de la *voluntas* y del querer como medida del hombre exaltada por humanistas y modernos. *No hay lugar para el ejemplarismo estético en este contexto teórico*. Y, en consecuencia, *el cambio estético* es más radical que lo propuesto por G. Duby y cuantos proceden como él.

6. La cosa no paró aquí. Por esos mismos decisivos años del siglo xiv otros pensadores y hechos convulsionaban de raíz el universo filosófico y cultural: a) denuncian (por primera vez) como insuficiente *la física aristotélica* (base de la representación del mundo natural hasta entonces) por su teoría dinámica, además de su deduccionismo finalista, cualitativista, etc., por parte de F. de Marchia, J. Buridan, N. de Oresme...; b) exigen *mensuración y comprensión matemática* del mundo y aproximación empírica como nueva metodología... bajo la pluma de los «Calculadores» de Oxford (con T. Bradwardine a la cabeza), de Alberto de Sajonia..., para alcanzar «la dimensión física de los fenómenos físicos» (A. Maier). Y sin esperar a la célebre proclamación de Galileo, sustituyen el saber de *esencias* (cualidades, deducciones, fines...) por otro de *cantidades* (mensuración, experimentación, hipótesis...); c) reclaman un *orden político* nuevo cuya legitimación democrática del poder venga del pueblo, de la base, en el populismo constatado por W. Ullmann. Estado soberano equivale a pueblo soberano. Sentido inmanente que se añade ahora a la recesión del papado y del Imperio, como instancias trascendentes rectoras, dando paso al particularismo de las monarquías nacionales. Los intérpretes inteligentes (que también los hay) ven ya aquí la modernidad política de Europa hecha realidad (teórica y fáctica) en carne y hueso ¿A qué hay que esperar? d) Piden *volver a la antigüedad clásica* para configurar un nuevo modelo de humanidad y un plan viable de formación frente a los excesos de averroístas, dialécticos, teólogos, movimiento impulsado por F. Petrarca (+1374) y J. Boccaccio (+1375) y que denominamos *humanismo moderno*, mientras los místicos reclaman una reforma similar de la teología, y Wicief exige autenticar la *communitas fidelium* llamada Iglesia, etc. o la insurgencia social arrecia por doquier...; e) En la base de todo esto se halla lo que historiadores de *la economía y moral económica* —más acertados que Max Weber o W. Sombart— descubren: una nueva valoración del mundo presente, de la vivencia del tiempo y del propio hombre que cabría denominar como *inmanencia autónoma*, en particular Y. Renouard, A. Saponi, R. de Roover, A. Fanfani, J. Le Goff... Especialmente reveladoras de tal *autonomía inmanente* son las renovadas valoraciones e ideas sobre la riqueza y el mercader, antes réprobo —materialista y usurero— y ahora dechado de virtudes, ser de pro-

vecho a quien la comunidad ciudadana ha de apoyar y proteger. Párrafos expresivos y muy recientes de Aron Ja. Gurevic lo muestran con nitidez. Pero a todos aventajan y a todos hubieran regocijado —de haberlos conocido— los capítulos (33-36) que Francisco Eiximenis dedicó en 1383 y en su *Regiment de la cosa pública* a exaltar la figura del mercader, exponente y promotor del bien material de la *comunitat* ciudadana. Este texto, de importancia histórica capital, nos certifica de un cambio cultural y humano consumado en el siglo XIV: *auge de autonomía e inmanencia en que la mimesis trascendente y el ejemplarismo estético han quedado sin legitimación* aunque perduren como reliquia, rutina o añoranza de un tiempo metafísico y humano perichitado en su raíz.

7. Es justamente esa pervivencia la que se nos lanza (pedrada de colega) como *objección*, tan fácil de proponer como de rebatir. La modernidad metafísica, cultural, política o estética —se dice— no es cosa del siglo XIV sino muy posterior. Pues pervive la estética platónica, como muestra E. Panofsky en *Idea...* y otros escritos suyos de reciente traducción. Más aún: el ejemplarismo y las Ideas perduran en el platonismo humanista, en los platónicos de Cambridge, en las esencias de Leibniz. Y pervive la vieja política en la monarquía teológica española. En una palabra: seguirá habiendo platonismo moderno, como recientes escritos de J. L. Vieillard-Baron (París, Vrin, 1988) y de J. Hankins (Leiden, Brill, 1994)... ponen de manifiesto. Tal es la *objección*. Respuesta: *Europa se hará moderna adoptando irreversiblemente en su madurez (desde el siglo XVII) los supuestos metafísicos y culturales del siglo XIV*. Lo demás es aleatorio y coyuntura: pompa y circunstancia. La Idea platónica —escribe alguien (1994)— es ese perfume que Occidente ya nunca podrá olvidar. Y tanto más recordará su flor cuanto más marchita está. En la Capilla Sixtina —que tantas veces deslumbró mi retina juvenil— la mimesis ejemplarista pervive sólo como perfume platónico inevitable mientras se afirma potente la *estética del «palacio»* solicitada por sus mecenas y cuyo verdadero modelo es ya *el hombre*: plena modernidad.

*En demonstratio!* He ahí una demostración filosófica (y no bibliográfica...) que persuadirá a algunos (*omnibus audire et videre malentibus!*) de la propuesta inicial: *la modernidad estética del siglo XIV*.