

## Incoación de la materia y esplendor de la forma en la estética de Alberto Magno. Anábasis a la *Imago Pietatis* en la primitiva iconografía flamenca

Vicente Llamas Roig<sup>1</sup>

Recibido: 5 de abril de 2023 / Aceptado: 19 de mayo de 2023 / Publicado: 10 de septiembre de 2023

**Resumen.** La incorporación de *pulchrum* a los *communissima* del legado aristotélico concede a la belleza un valor transcendental por conversión *in re* (*in supposito*) con *ens*, *bonum* y *verum*: *pulchrum* es lo que debe ser deseado por sí mismo en calidad de verdadero bien. La caracterización que hiciera Alberto Magno en su metafísica de la *ratio pulchri* servirá de clave estética basal para un análisis de la semblanza femenina en la primitiva pintura flamenca (siglo XV), centrado particularmente en la obra de Rogier van der Weyden y Hans Memling, que culminará en la *Imago Pietatis*, con atención subsidiaria a la presencia figurada de inteligencias puras en escenas de Natividad o Descendimiento. La imagen mariana se alzarán en la más excelsa expresión plástica de una canónica pulcritud en la que destella la forma sustancial en su esplendor (*pulchrum = splendor formae supra partes materiae proportionatas*).

**Palabras clave:** forma sustancial, belleza, *ratio honesti*, *pathos*, magnitud virtual.

## Form's Beginning (*Incoatio formae*) and Perfection of Form in the Aesthetics of Albert The Great. Anabasis to the *Imago Pietatis* in the Primitive Flemish Iconography

**Abstract.** The inclusion of *pulchrum* among the *communissima* of the Aristotelian legacy grants beauty a transcendental value by conversion *in re* (*in supposito*) with *ens*, *verum* and *bonum*: *Pulchrum* is what must be desired by itself as a true good. The characterization made by Alberto Magno in his metaphysics of the *ratio pulchri* will serve as a basic aesthetic key for an analysis of the female semblance in Early Netherlandish painting (Flemish Primitives), focusing especially on Van der Weyden and Hans Memling's portraits, which will culminate in the *Imago Pietatis*, with subsidiary attention to the figurative presence of pure intelligences in Nativity or Descent scenes. The Marian image will rise in the most sublime plastic expression of a canonical neatness in which the substantial form shines in its splendor on the proportioned parts of matter (*pulchrum = splendor formae supra partes materiae proportionatas*).

**Keywords:** Substantial form, Beauty, *Ratio honesti*, *Pathos*, Virtual magnitude.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. *Incoatio formae: aptitudo ad actum y virtus formativa* en la metafísica de Alberto Magno. 3. Vía estética albertiana desde la *incoatio formae*. 4. El transcendental *pulchrum* y sus divisiones en *Summa De Bono*. 5. Variaciones de la *ratio pulchritudinis* en imágenes femeninas de Rogier van der Weyden y Hans Memling. Ascenso a la *Imago Pietatis*. 6. La sorda danza de las inteligencias puras: exorcismo de la luz y esplendor de la forma en la estética del *πάθος*. 7. Conclusión. 8. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Como citar:** Llamas Roig, V. (2023) Incoación de la materia y esplendor de la forma en la estética de Alberto Magno. Anábasis a la *Imago Pietatis* en la primitiva iconografía flamenca. *De Medio Aevo*, 12(2), 457-481. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.85806>

### 1. Introducción

Las imágenes de culto adquieren notable relevancia en la Baja Edad Media, favorecidas por el movimiento de renovación espiritual, la legitimación de su carácter sagrado por revitalización de postulados bizantinos<sup>2</sup> y una profunda revisión de los patrones de materialidad cristiana, en particular las efigies marianas, en virtud de la exaltada devoción hacia una egregia figura llamada a convertirse en vehículo de la

economía salvífica<sup>3</sup> y modelo femenino de inapelable dignidad en ese marco histórico frente a la constelación de juicios negativos en torno a la contrafigura de Eva, responsable de la caída en el pecado, instigadora de cuantos males afligieran al hombre tras el destierro a Nod de su ancestro bíblico, la *voz de la sangre* del hermano clamando desde la tierra tras la incitación a la *concupiscentia carnis*.

El emergente orden burgués busca afianzamiento jurídico en la recepción del derecho romano. Impulsa-

<sup>1</sup> Pontificia Universidad Antonianum (Murcia)

E-mail: [v.llamasroig@um.es](mailto:v.llamasroig@um.es)

ORCID: 0000-0003-4830-3003

<sup>2</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (París: Gallimard, 2004), 14; Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale* (París: Gallimard, 2008), 25-64.

<sup>3</sup> Patrick A. Sigal, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI-XII siècle)* (París: Cerf, 1985), 316-318.

da por una insólita trama de fuerzas productivas (transición del feudalismo al capitalismo), la gremial burguesa aspira al patriarcado urbano -*Stadtluft macht frei*<sup>4</sup>, mezclándose con la nobleza, sin sujeción a la jurisdicción feudal. El residual refinamiento nobiliario del gótico internacional se funde con el patetismo popular, adaptándose la iconografía a las nuevas instituciones como instrumento de acción social. La *Età dei Comuni* se abre paso desde la Italia centro-septentrional, el arraigado sentimiento ciudadano - burgués demanda inéditas fórmulas de convivencia, transformando profundamente la noción de nobleza como dote espiritual, más que valor heredado, y en la estrecha relación de gentileza de ánimo y honesta bondad se gesta una imagen idealizada de la mujer solícita de un *dolce stil novo* para celebrar sus virtudes, cambiando la forma misma de entender el amor.

El descubrimiento de la pintura al óleo (mixtura de pigmentos con un aglutinante a base de *oleum*) sobre soporte de lienzo o tabla, con notorias ventajas respecto al temple o el fresco (ralentización de la ejecución de la obra con posibilidad de retoque de colores y texturas aprovechando la propia trama del tejido para efectos expresivos, óptima conservación y fácil transporte, ...), la invención del cuadro de caballete y otras innovaciones técnicas tienen agudo impacto sobre la pintura en las postrimerías del Medioevo. La imaginería visual en ese período se hace eco de conflictos teológico - políticos, animada por un propósito didáctico (emblemático exponente sería la *Fuente de la Gracia* de Jan van Eyck, apología de la naturaleza mesiánica y redentora de Cristo con subrepticia defensa del dogma de la transustanciación, obra guía para la teología de la suplantación o el *supersensionismo* que abogara por el reemplazo punitivo de la *Torá* como patrimonio identitario y la supresión estructural de la lógica narrativa del *Tanaj* hebreo). La ansiedad estética incurre eventualmente en imaginarios reivindicativos que empañan la universalidad del arte.

La pintura flamenca, con sus inconfundibles rasgos técnicos, estilísticos y temáticos, refleja en el ocaso de la tierra media los contrastes entre la sociedad agonizante y la naciente, en progresiva secularización: el cuidado del detalle y la preocupación por el logro de la individualidad (en consonancia con la prominencia ontológica que el individuo va cobrando en una subversiva sintaxis univocista del ente), la desestabilización de las cadenas de vasallaje y la reconfiguración de formaciones bélicas<sup>5</sup>, el contacto

cultural y mercantil con Oriente Próximo a través de las Cruzadas, la tenaz resistencia del gótico vestigial como respuesta al impulso dinámico de la vida social y económica (verticalidad, movilidad y naturalismo se contraponen a horizontalidad, estatismo y sobrenaturalización características del románico como arte unificador). La ascendente burguesía imita los usos nobiliarios, imbuidas las costumbres populares de un misticismo que invita al *contemptus mundi*, exacerbado por las prédicas de Jan van Ruysbroeck o los *Avisos a la vida espiritual* y el consuelo interior de la *Imitación de Cristo*, sin drástico menosprecio del orden mudano en la templada exhortación al retiro *intra se* del alma itinerante, al tiempo que la pintura se perfila medio de conocimiento de oficios, rompiendo con los hábitos medievales de representación de la maternidad divina en hierática actitud (la advocación de la *Virgo lactans*, variación de la nodriza *γαλακτοτροφουσα* bizantina, usual en la Escuela de Siena del Trecento, se extiende por Europa occidental)<sup>6</sup>. Si la pintura italiana procede *more geometrico*, la flamenca optará por un trazado más intuitivo y aéreo, resaltando incisivos colores y recreando tersos ríos que serpean perezosamente o sinuosos caminos que demoran el destino vital.

La escolástica y los dictados del IV Concilio de Letrán (1215: condenación de la herejía albigena y la heterodoxia trinitaria de los joaquinitas, proyección temporal de la Trinidad en las edades del espíritu, profecía de un *hombre nuevo*<sup>7</sup> anticipada al humanismo renacentista, el del amor y la libertad, frente al alienado hombre medio, víctima de fatal anamorfosis; la *república universal* deja atrás toda pretensión o tentativa de restauración del *reino de Dios*, sofocado el anhelo de un reformado régimen de *individualismo anónimo y colectivo* adverso al estado burgués<sup>8</sup>) añá-

---

mas granjas que cultivaban durante casi todo el año, el ejército regular resultaba costoso con las reglas medievales. Lejos del caballero noble, el ejército europeo se nutre del vulgo, acude al medio rural y a los burgos, antes de recurrir a mercenarios. Un signo más de declive del ideal caballeresco que sustenta a la nobleza.

<sup>6</sup> Controvertido el sincretismo de las diosas-madre (Isis, diosa nutricia de Horus) en el arte copto, tanto como el de las escenas piadosas de la *Mater dolorosa* con el lamento fúnebre de la ninfa marina *Θέτις*, acompañada por las Nereidas, ante el cuerpo sin vida de su hijo Aquiles, para el que no lograra la completa invulnerabilidad de las aguas estigias. El espurio pudor post-tridentino, su nociva diligencia, limitó la difusión de la imagen.

<sup>7</sup> Mircea Eliade, "Glosas para el hombre nuevo", en *Oceanografía*, ed. Mircea Eliade y Joaquín Garrigós (Madrid: Hermida Editores, 2020), 75.

<sup>8</sup> El espejismo del estado de "unión directa de la criatura con Dios", sin organización social ni violencia, en el que no existan el poder o la servidumbre, la ley o el castigo, "la injusticia, ni la unión carnal, la diferencia de clases, el trabajo o la propiedad", únicamente la perfección moral, el que postula Naphta a Hans Castorp [Thomas Mann, *La Montaña Mágica* (Madrid: Edhasa, 2005), 579], fue barrido por la Peste Negra en el XIV. La mística especulativa renana, la de la *adnihilatio* y el apofático despojamiento (no saber, no querer...) para superar el fracaso final de la geométrica razón teológica, su gótico decadente, flamígero, de agujas que no logran tocar el cielo, y los intrincados deambulatorios de las catedrales de tinta que no aciertan a apresar a Dios en su espacio simbólico, incommovible, ausente de la luz abstracta que filtran sus vitrales, haces tamizados de *lumen* cósmico, mudo ante la epidemia que desata el dolor humano, esa

<sup>4</sup> Heinrich Mittleis, "Über den Rechtsgrund des Satzes", en *Die Stadt des Mittelalters*, vol 2, ed. C. Haase (Darmstadt, 1976), 182-202.

<sup>5</sup> Paulatino desprestigio de la caballería, cuyas cargas, en las modernas estrategias de combate, se pliegan a acciones previas de los cuerpos de arqueros de tiro largo. La devastadora eficacia en el campo de batalla del *longbow* se hizo patente durante la Guerra de los Cien Años, decisiva en las batallas de Crécy (1346) y Agincourt (1415), el arco largo galés permanecería en uso hasta el auge de las armas de fuego en el siglo XVI. Arqueros, arcabuceros, granaderos, ..., comienzan a ser factor significativo en el combate. En los ciclos históricos de guerra estacional, la infantería, de creciente protagonismo, estaba integrada por campesinos reclutados y entrenados en las mis-

den una original dimensión visual a la *fides qua*<sup>9</sup> en la que María encarna perfecciones (castidad, modestia, caridad, obediencia) que rescatan a la mujer de la penumbra en que la sumieran las debilidades genéticas de temperamento que la primitiva axiología le atribuyera, fortalecida por el ejercicio de nobles virtudes y el beneficio de rasgos menos severos. Saludada como misericordiosa madre universal, custodia de la gracia<sup>10</sup>, gloriosa y terrenal, poderosa y humilde, su intercesión se conjuga con la misión redentora del Hijo, mediación que prestigiará al género femenino al amparo de los más delicados epítetos<sup>11</sup>. Las propuestas escénicas, derivadas del teatro religioso, acentúan a menudo el patetismo de los personajes al prescindir de paisaje de fondo. La *cum-passio*, el dolor compartido con el Hijo, testimoniado en el *Speculum Humanae Salvationis*, erige a María en *corredentora*. Más intensa que la empatía, simple percepción de emociones en los demás, la *συνπάθεια* (*συνπάθος*: solidaridad en el sufrimiento u otros sentimientos) ante el grave semblante de la madre doliente atrapa al asombrado espectador. La humana maternidad, excluida de la *perijóresis* hipostática, la *processio ad intra*, eclipsa a la divina *paternitas* en la estela del fervor renacentista por la femineidad.

Las corrientes aristotélicas imponen una nueva perspectiva con acusado giro atencional a la manifestación divina en el mundo natural que permite vislumbrar su conexión con el ultraterreno a través de la experiencia religiosa suscitada por la representación de personajes sagrados. Articulada la teología mariana en torno a la mediación de la que el prodigioso milagro se consideraba prueba fehaciente<sup>12</sup>, la división de planos (celestial / terrenal) y la condensación de tiempos y espacios a partir de la *δέησις* inicial restituye el vínculo con lo sobrenatural, influyendo decisivamente en el culto a las imágenes virginales.

La belleza como signo especulativo en la creación adquiere inusitado vigor temático en el siglo XIII bajo influjo neoplatónico del Pseudo-Dionisio y a la luz de la relación que Agustín estableciera entre *pul-*

*chrum* y *bonum*. Algunos pensadores tienden un puente al aristotelismo con la intención conceptualista de reservar a *pulchrum* un lugar propio entre los *communissima*, preservándolo de su disolvente unidad con *bonum*. Contribuirá Alberto Magno a un precepto metafísico de enorme eficacia en análisis estéticos, una prescriptiva razón de belleza en clave transcendental de convergencia *in re* (no *ut ratio* o *secundum rationem*) con *bonum* y *ens* (belleza: *communissima* pulcritud de indisoluble lazo con la entidad creada en su ser y bondad natural o sobrenatural) caracterizada como *splendentia formae*. Los símbolos alegóricos de la *Tota pulchra* (pozo, *hortus conclusus*, ...), advocaciones ordinarias en himnos y letanías, extractan una lógica icónica plagada de señuelos metafísicos.

Recorrerá este ensayo las líneas basales de la teoría albertiana de la forma, gravitando sobre *Summa de Bono* y *Super Dionysium*, para testar su impronta en las imágenes femeninas de Rogier van der Weyden y Hans Memling hasta desembocar en la *Imago Pietatis*.

## 2. *Inchoatio formae: aptitudo ad actum y virtus formativa material en la metafísica de Alberto Magno*

La doctrina albertiana de la materia se encuadra en un marco cosmológico a fin de explicar el cambio sustancial tal como discurre en la naturaleza, desviándose del negativo expediente aristotélico de *πρώτη ὕλη*.

El examen del estatuto óptico de la materia es preliminar al estudio de la transformación sustancial (generación o corrupción) en el mundo sublunar. Concierne a la *scientia secunda* dilucidar el decisivo papel de la materia en el cambio natural por su compromiso ontológico con la forma. Toda transformación en la naturaleza es un proceso continuo (*natura non facit saltus*), sin mediación de reposo, teleológicamente dirigido, censurada la sediciosa caligrafía del azar, detectable entonces en la materia una genética predisposición determinante de la futura forma sustancial a consolidar. El tópico «*ex nihilo nihil fit*» imbrica en la metafísica albertiana con el axioma: «*quod non quodlibet fit ex quolibet*»<sup>13</sup>, en atención al determinismo que preside la dinámica cósmica sublunar. La concepción aristotélica de la materia primera como mera potencia (indeterminación o esencial *potentia contradictionis*, apertura a la recepción de infinidad de formas, en cualquier orden de sucesión y modo de recepción) es recusada en un giro de signo averroísta hacia una noción más compleja que aboga por la *inchoatio formae* en la materia desnuda previa a la infusión de forma sustancial.

mística es el paroxismo de la anamorfosis del yo, alienado en su desmesurada expectativa sobrenatural, su estertor último: expira el hombre de la era teocéntrica (*zōon teopoietikón*), se interna en su implosivo Dios para colapsar por *unio mystica*, despejando el terreno (fisiocentrismo) al *re-nacer* de un *Homo humanus*. Recomendable en esta línea exegética: Michael Löwy, “Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism”. *New German Critique* 42 (1987): 17-31.

<sup>9</sup> Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (I<sup>re</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)* (Paris: Seuil, 2008), 92-93.

<sup>10</sup> Bernardo de Claraval, *Homilias*, II, 5 (Madrid: BAC, 1984), 619.

<sup>11</sup> Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, vol. I, 6. Edición de Walter Mettmann (Vigo: Ediciones Xerais de Galicia, 1981), 62: “porto u arriban os coitados”.

<sup>12</sup> Basta como ejemplo el *Miroir Historial*, la traducción que en el siglo XIV hiciera Jean de Vignay del *Speculum Historiale*, para advertir la importancia de la iconografía mariana a finales de la Edad Media y el valor no puramente representativo de un modelo sagrado. La efectividad de la suplicia real del arquetipo sagrado es conspicua. Cf. Marie-Geneviève Grossel, “La digression comme espace de liberté: les queues dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci”. *Senefiance* 51 (2005): 215-228.

<sup>13</sup> Alberto Magno, *Metaphysica* I, en *Opera Omnia*, ed. Coloniense XVI, 40.

La acción de una latente forma incoada (*inchoatio formae*)<sup>14</sup> precedente al acto sustancial para el hilemorfo de la *forma informans simpliciter* (y por ende, a las adventicias *formae informans secundum quid*) predetermina *habitualmente* el modo y orden de receptividad de la materia, de suerte que la secuencia natural generación-corrupción sería un proceso ajustado a una causalidad eficiente ordenada a fines imaginables (eclosión de *imago* por remoción tegumentaria o ἔκδυσις). Hay, pues, en virtud de la forma incoativa, un *respectus* o *habitus materiae ad formam simpliciter informans* que confiere a este excipiente peculiar relieve entitativo como fundamento ontológico (*a quo*: la materia podrá alcanzar por transmutación el estatuto de *hoc esse aliquid -hoc aliquid secundum esse simpliciter formae-* por *pre-ser hoc aliquid secundum esse inchoationis*<sup>15</sup>), *potentia habitualis* (en disyuntiva a la indeterminada *potentia contradictionis*) que justificaría la teleología natural. Asumida la forma como *esse in potentia formali et efectiva* en la materia, el maestro dominico asigna a esta *quaedam principia formalia et efectiva* que la predispondrían como materia de una u otra forma sustancial *secundum analogiam* (la materia no guarda analogía a la forma sustancial sino *per formae esse imperfectum et indeterminatum existentis in ipsa*: la forma incoativa transluce una parcial *similitudo* de la materia incoada, proclive a completarse por transmutación en lo apetecido). Tales principios son genéricamente designados *inchoationes formarum*:

Quam diffusam formam et confusam quidam vocant formae inchoationem. Propter quam inchoationem formae in materia diffusam etiam ipsa materia a quibusdam antiquis locus formae dicebatur, in quo forma latet, et ideo latentiam formarum principium fecerunt, ut dictum est in physicis [...]. Et Aristoteles et omnes Peripatetici dixerunt educi de materia omnes formas et non esse eas a datore extrinseco [...] quia materia non est materia per hoc quod est nudum subiectum formae ab omni forma denudatum, sed potius materia in potentia ad formam per inchoationem formae in ipsa. Et ideo dicitur in fine physicorum quod ‘materia desiderat formam’ sicut femina masculum, non in quantum est femina, sed in quantum est imperfecta<sup>16</sup>.

En el friso aristotélico, el *τέλος* es inmanente a la *φύσις*, rechazado así un donante externo, sobrenatu-

ral, de forma sustancial, papel que la escolástica arroga al creador (en la gestación humana, los progenitores pudieran transmitir la *forma corporeitatis*, pero la forma psíquica o vital *-forma animae-* es creación divina), contraída en apariencia la inmanencia a la incoación de forma que inclina a un fin latente (*nisi aliquid finis et formae esset intra materiam, non appeteret formam et finem*)<sup>17</sup>. El teólogo bávaro sostendrá que la materia no es *nudum subiectum formae*, sustrato informe, completamente desasistido de forma y susceptible, por consiguiente, de cualquiera, sino sujeto incoado (pre-formado, relativo *o in potentia ad formam per inchoationem formae in ipsa*). El paralelismo establecido entre la avidez genética de la materia por una forma predeterminada en razón de la *inchoatione formae* (la incoación formal suscita el *appetitus transmutandi materiae ad formam*: la materia es *-seipsa- principium desiderii*, pues el *appetitus desiderium* no es más que *privación de forma con potencia a tenerla -privatio formae cum potentia habendi illam-*)<sup>18</sup> y el ardiente deseo femenino por el hombre delata ya el *esse imperfectum* de la forma incoativa operando en la “materia” de la mujer ... *La materia no es materia por sujeto carente de forma [...] más bien hay en la materia potencia por incoación de la forma que está en ella. Por esto se dice que la materia ‘desea a la forma’, como la mujer desea al hombre, no en cuanto es mujer, sino en cuanto es imperfecta ...*

*Algo de la forma (aliquid formae)* sustancial del futuro compuesto hilemórfico preexiste incoativamente con hábito virtual en la materia primera determinando su inclinación a ella en detrimento de otras, una difusa razón germinal de aquella forma que opera como principio efectivo disponiéndola a una señalada generación; en cierta medida, una *habitus qua se habet ad motum et ad formam* próxima, garantía de la concatenación teleológica de los procesos naturales. También la *inchoatio* permitiría explicar la continuidad del cambio sustancial: la incoación de formas en la materia marca la directriz de la inmediata generación y la subsiguiente corrupción, a la que seguirá sin interrupción una nueva generación insinuada en la matriz hilética por la habitualidad a esa ulterior moción y a su forma de consecución. La pasividad material ha dejado de ser, contra el dictado aristotélico, inepta potencia merced a la incoación: expuesta *πρώτη ὕλη* en severa indeterminación a la generación de *sinola*, la forma incoada limita la inmoderada apetencia hilética, modula su *ratio susci-*

<sup>14</sup> Rastreade la raíz de la *inchoatio formae*. El propio Alberto se hace eco de una solución porfiriana de *forma diffusa et confusa (quidam vocant formae inchoationem)*. Bruno Nardi atribuye a Roberto Grosseteste el mérito del uso original del término en el opúsculo *De luce de seu inchoatione formarum* [Bruno Nardi, *Studi di filosofia medievale* (Roma: Editioni di Storia e Letteratura, 1960), 74-75]. La fórmula que figura en los manuscritos del *Doctor Universalis* y en las ediciones de la *Opera omnia* de Pierre Jammy y Emile Borgnet es «*inchoatio formae*», si bien en la actual edición colonense, Bernhard Geyer la sustituye por la variante clásica latina «*inchoatio*» que adoptaremos por su uso generalizado.

<sup>15</sup> Alberto Magno, *Metaphysica* I, 43-44: “Materia potestate est hoc aliquid, quia ipsa est hoc aliquid secundum esse inchoationis”

<sup>16</sup> Alberto Magno, *Super Porphyrium De De V Universalibus*, 4, en *Opera Omnia*, ed. Coloniense I-Ia, 92-93.

<sup>17</sup> Alberto Magno, *Physica* I, 3, en *Opera Omnia*, ed. Coloniense IV, 16: “Et ideo verissime dictum est, quod nihil appetit aliud nisi per similitudinem incompletam, quam habet ad ipsum. Et ideo appetit compleri per transmutationem ad ipsum, quod appetit; licet enim ens completum salvari appetat, tamen appetitus transmutationis non est nisi incompleti. Et ideo talis appetitus est materiae, quae per mixturam privationis cum ipsa formae habet inchoationem, ad quam transmutari desiderat”.

<sup>18</sup> Alberto Magno, *De quatuor coaequaevis* I, 2, 4, en *Opera Omnia ex editione Lugdunensi religiose castigata... / cura ac labore Augusti Borgnet* (Parisiis: Apud Ludovicum Vivès, 1895), 330.

*piendi*, acreditando a esa potencia, a modo de *materia meritae*, para una forma sustancial particular. La disposición incoada es *virtus formativa* intrínseca a la materia, sin demanda de dador externo por no deberse a la forma sustancial; ínsita en un estadio previo a la generación, inherente a la potencia misma de la materia, encausa el devenir fenoménico en el régimen sublunar. Solo en la medida en que la forma sustancial pre-exista difusamente en la materia primera como razón de inteligibilidad o *principium cognoscendi per analogiam relatam ad formam -quae confusa est in ipsa-* del *esse proprium materiae* (*hoc esse aliquid* genuino de la materia *secundum esse incoationis*), no proveniente de un acto sobrevenido, acto extrínseco de donación, la causalidad final podría regir el orden natural.

En definitiva, la solvencia onto-gnoseológica de la materia en sí misma radicaría en un *esse incoationis*, revelador de presencia virtual de la forma sustancial apetente en ella que la haría *huius materiam* (*hoc aliquid*) e inteligible por analogía. El *esse imperfectum* incoado consiste precisamente en una *habitus* a una forma determinada, desvelando ontológicamente a la materia como *principium desiderii* o *potentia habitualis* y epistemológicamente como *privatio formae cum potentia habendi*.

Las incoadas *formae materiae* son formas primordiales, intermedias entre las dos modalidades de *formae informans* (*simpliciter*-sustancial / *secundum quid*-accidental), la formalidad conveniente a la *incoatio formae* pende como *ordo ad formam* entre el *ens* y el *non-ens*, una virtual o *cuasi*-forma sustancial suspendida entre la *forma subsistentiae* del complejo hilemórfico (*substantia composita: compositio ex materia et forma*) y cuantas formas adventicias (*forma inhaerens*) pudieran confluír en el *suppositum*. Las *formae materiae* son *formae partis* discernibles de la forma sustancial (*forma totius*) del compuesto (*forma materiae = forma partis ≠ forma totius coniuncti*). La materia primaria posee un *esse materiae a seipsa*, conferido por *incoatio formae*, no por información *simpliciter*, no debido a la *forma totius*. La *forma essendi* para el hilemorfo sería *forma simpliciter informans materiae* (no *forma incoationis materiae*). La forma sustancial de la materia segunda (*forma totius*) modifica al compuesto en su integridad, no a la materia aislada.

La compenetración *formae materiae / forma totius*, ordenadas las primeras a la segunda, rige únicamente para el ente sensible, cuyo *suppositum* incluye un principio de individuación del que es absuelta la entidad suprasensible, en la que el *suppositum* circunscribe a naturaleza y *actus essendi*. Así, la potencia (*qua subiectum esse potest*) se distingue *secundum rationem* (*qua refertur ad formam, substatur per seipsam*) de la materia, *ex seipsa*, bajo plural hábito formal incoado o *formae materiae, subiectum est formae primae vel potentiae ad formam primam*<sup>19</sup>. Los conceptos de potencia y materia no se superpo-

nen ni conmutan: la materia no podría ser comprendida como *potentia ad esse*, más bien *potestas stans per actum incoationem*, pasividad actualizada por incoación, dotada de un *esse materiae* en sí misma, al margen de su coalición con la forma sustancial, dos entidades relativamente independientes entre sí, aun tratándose de principios extrínseca o accidentalmente concurrentes en la unidad *per se* de la sustancia compuesta<sup>20</sup>.

Instancia basal acreedora de una activa *virtus formativa*, portadora de formas virtuales garantes del carácter no azaroso del cambio (*ἀπειρον + πέρρας = χωρίς τέλος*), incoadas por influjo astral y configurantes como *formae partis* de la realidad marginal de un crisol hilético, sancionan la semblanza de una creación que se desmarca en su potestad óptica como matriz de siembra mórfica. Las *formae materiae* amortizan una *aptitudo - incoatio ad actum* inteligible como capacidad autodeterminada de dehiscencia ontológica, desvanecida la promesa de inmanencia causal que brinde ocasión concursal al agente natural en el agitado mosaico de temporales retribuciones.

### 3. Vía estética albertiana desde la *incoatio formae*

La incoación de forma en la materia se significa como privación, una disposición a la recepción de ciertas formas sustanciales que discrimina a otras, positiva *aptitudo* en la materia a *esse hoc aliquid*. Solapada a la incoación, la privación se concibe como difuso principio de devenir intrínseco a la materia primera, confusa e indeterminada forma *secundum quid* conatural a ella<sup>21</sup>, sin opción de distinción física entre materia y privación, aun en divergencia metafísica (el segundo concepto no devenga entidad en sí misma sino *in alio*, en tanto la materia atesora un ser propio, independiente de la forma sustancial).

Una exégesis suplementaria de la incoación la presenta como *virtus formativa*: capacidad de la materia de determinarse bajo específica formalización sustancial, propensión a una forma particular entre múltiples, posición desde la que la *hylé* se destaca como causa material de transmutación y la *virtus formativa* se anuncia causa eficiente, a modo de *artifex in artificiato* con un aparato subsidiario de causas instrumentales auxiliares en el ejercicio de su misión (inmanencia natural de la eficiencia que concede cierta autonomía causal al φυσικόν). La forma sustancial incoada, por su silente u opaca presencia en la materia, otorga a esta una virtud conformativa. La

<sup>19</sup> Alberto Magno, *Physica* I, 3, 63.

<sup>20</sup> Alberto Magno, *Metaphysica* I, 4, 9, 60: "Forma enim est quasi foris manens dicta, et quanto plus manet foras materiam substantiam et esse et operatione, verius habet nomen formae. Et ideo intellectus verius est forma quam sensus"; V, 2, 4, 293: "Materia enim non est causa substantiae formae, quia id quod est in potentia non est causa eius quod est in effectu [...] forma etiam non est causa quare materia sit substantia vel quare materia sit materia".

<sup>21</sup> Anna Rodolfi, *Il concetto di materia nell'opera di Alberto Magno* (Firenze: Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2004), 105.

materia poseería en sí la capacidad de determinarse: «*potest se determinare*», *modus eliciendi* característico de la voluntad, principio *simpliciter* racional y activo, extrapolado a la materia (no espontáneo *modus eliciendi*, poder de autodeterminación activa *ad operationem*, claro está, sino genético *potest se determinare ad habitum formae* o *ad formam simpliciter informans*), matizada entonces la indeterminación por deficiente actualidad, no obstante la procedencia de esa virtud de la forma incoada: la materia, ontológicamente solvente en el dominio infralunar, recaba la capacidad de transmutación merced a la incoación de forma y su *virtus* formativa, pero el acto de *incoatio formae*, la actualización de la virtud formativa, está asociada al movimiento de las inteligencias astrales (*formae intelligentiae moventis*) y a la acción de las formas puras (*formae stellarum orbis*) en razón del escolio «*opus naturae est opus intelligentiae*»<sup>22</sup>: tal como la inteligencia divina crea el mundo, la celeste, en su movimiento, induce la forma germinalmente implantada en la materia, activando la *virtus materiae*<sup>23</sup>. La inteligencia supralunar incoa la forma en la materia sublunar e infunde la *virtus formativa* en ella, permitiendo así el *intellectus agens universaliter* el eficaz desarrollo de los eventos naturales desde la presciencia de cuantos acontecimientos hubieran de sucederse y formas hubieran de acaecer (determinismo radical e ilusoria inmanencia natural de forma y fin: la *virtus formativa rei formatae* no es naturalmente *ex materia* sino incoada *ex efficiente* sobrenatural *in materia*).

La postura del dominico de Lavingen respecto al origen de la incoación es ambigua. En algunos textos contrapone la tesis de la *eductio formarum* (edución de forma en la materia sin intervención de *dator extrinseco*, forma incoada *ex potentialitate materiae*) a la conjetura del *dator formarum*<sup>24</sup>. En otros, atribuye a las esferas celestes la potestad de actualizar formas incoadas (más aún, la de generarlas en la materia del mundo sublunar)<sup>25</sup>, infundida la *virtus* por su influjo

en el éter, prefiguradas todas las formas naturales, activos principios universales del ente sensible, en las motrices inteligencias supralunares, como las formas artificiales en el intelecto práctico, un portal hacia la vía estética: la forma *ante rem*, paradigma del ente natural, es razón ejemplar en el motor de la naturaleza, *forma universal, immaterial y simple* que precontiene intemporalmente todos los fenotipos o variaciones individuales<sup>26</sup>.

Las formas incoadas en la materia son consideradas imágenes o reminiscencias (*resultationes* o *imitationes*) del ejemplar prehabido en las inteligencias celestes, reflejos de las paradigmáticas formas (*ante rem*) concebidas por los entendimientos puros consumadas en la materia (*forma incohata in re*). Un encadenamiento de incoaciones culminará en la actualización final de la forma sustancial para génesis del hileomorfo singular. Aun en la inteligencia supralunar preexiste la *ratio exemplar* en calidad de *forma incohata ante rem* que ese intelecto mediador, a su vez, incoará *in re* como propiedad formativa, *resultatio* de la *forma ante rem*<sup>27</sup>. *Motor orbis formas naturales* se explica *per motum caeli et qualitates elementorum*, como la *forma artis* se hace explícita en la mente de su artífice, *in opere naturae est sicut in arte*, lema de una *eikastikē technē* imitativa de la *phýsis*: el *τεχνητόν* se asimilaría al mudable *φυσικόν* y este lo hace al estable *νοητόν*. La relación *inter* mundos (*τὸ νοητὸν τόπος / τὸ ὄρατόν τόπος*) es metéctica, e *intra* mundo sensible, entre entes natural y artificial, mímética.

La obra de arte expide la forma *supra rem* en la mente del artífice como la *virtus* formativa inducida en la materia primera proviene de la universal inteligencia suprasensible. La metafísica de la belleza en Alberto Magno sigue una pauta inflexiva en la síntesis verdad-bien. El ser en tanto que bien deseable es bello, pero al deseo precede un doble acto: la neutra aprehensión especulativa de lo verdadero en absoluto y la extensión de lo verdadero al entendimiento práctico *secundum quod habet rationem boni*. Así, la *processio luminis* respondería a la intelección *absolute* de lo verdadero y la *processio pulchri* a la captación de lo verdadero en cuanto posee razón de bueno, mientras que la *processio diligibilis* obedecería al movimiento del deseo. El sentimiento estético provocado por el descubrimiento de la belleza en la forma<sup>28</sup> remite a un

<sup>22</sup> Alberto Magno, *Quaestiones super de animalibus*, 16, 1, 7, en *Opera omnia*, ed. Coloniense XII, 1082: “Est autem hiis adhuc addendum quod cum omne opus naturae sit opus intelligentiae [...], quod istud maxime est opus intelligentiae in quo virtus intelligentiae opus naturae terminat ad formam sibi propinquiore et similiorem. Cum enim unum et idem sit opus naturae et intelligentiae eo quo natura per intelligentiam et intelligentia in natura operatur: terminus tamen operis aliquando propinquior est naturae et aliquando propinquior est intelligentiae”.

<sup>23</sup> Alberto Magno, *Metaphysica* I, 1, 8, 470.

<sup>24</sup> Alberto Magno, *De V Universalibus*, 4, 92 - 93.

<sup>25</sup> Alberto Magno, *Summa Theologiae* II, 1, 4, en *Opera omnia*, ed. Coloniense XXXII, 81: “et haec principia [principia formalia et effectiva in materia] secundum eum colliguntur ex tribus, scilicet ex calore vel virtute coelesti, in quibus est virtus motoris primi [...] et virtute cuius principia quae sunt in materia movent et mutant materiam ad hanc speciem vel illam. Colligitur etiam ex virtutibus elementalibus [...] Colligitur etiam ex formativa quae est in generante in semine ex quo fit generatio”. También en: *Physica* I, 3, 11, p. 59: “Sic sunt motores superiorum corporum, qui nihil accipiunt ab ipsis, sed influunt eis motum, per quem in materias naturales produunt formas, quas apud se habent. Omnium enim naturalium formae sunt in intelligentiis eo modo quo formae artificialium sunt in intellectu practico”.

<sup>26</sup> Alberto Magno, *De natura et origine animae* I, 2, en *Opera omnia*, ed. Coloniense XII, 4: “Quarum una est ante rem, quae est sicut rei exemplar et paradigma, quae est forma intellectus moventis in natura, quae forma est universaliter et immaterialiter et simpliciter prae-habens omnes formarum differentias [...] Tamen virtus formativa uniuscuiusque rei formatae non est ex materia, eo quod non idem potest esse movens et motum neque formans et formatum, sed potius formativa virtus ex efficiente et movente est primo”.

<sup>27</sup> Alain De Libera, *Métaphysique et noétique: Albert le Grand* (Paris: J. Vrin, 2005), 211-264.

<sup>28</sup> Edgar De Bruyne, *Études d'Esthétique Médiévale suivi de L'Esthétique du Moyen Age*, vol. 2 (Paris: Albin Michel, 1998), 163: “Le Beau est exactement le moment où la perception pure se meut en désir: il correspond à un état d'âme qui n'est plus appréhension neutre et qui n'est pas encore mouvement d'amour. Il est le corolaire

estado psíquico intermedio entre el de percepción teórica pura de la verdad en la naturaleza del complejo sensible y la moción diligible que inspira en cuanto conveniente al cognoscente, provechosa para él, por su transcendental delineación práctica *in ratione boni*. La belleza florece en el momento en que la captura del *ens* como verdadero se convierte en inflamado deseo por su motivadora condición de bien.

Prima autem processio, quae est in mentem, est secundum apprehensionem veri. Deinde illud verum excandescit et accipitur in ratione boni, et sic demum movetur desiderium ad ipsum; oportet enim motum desiderii antecedere duplicem apprehensionem, unam quae est in intellectu speculativo, quae est ipsius veri absolute, et alteram quae est in intellectu practico per extensionem de vero in rationem boni, et tunc primo erit motus desiderii ad bonum. [...] Apprehensioni igitur ipsius veri absolute respondet processio luminis, apprehensioni vero veri, secundum quod habet rationem boni, respondet processio pulchri, motui vero desiderii respondet processio diligibilis<sup>29</sup>

La percepción de la belleza no imbuye un simple sentimiento de placer, supone la captación de la bondad de la cosa deseable por tal: «*pulchrum*» encierra en su razón el *esplendor de la forma* sustancial o accidental sobre las partes proporcionadas de la materia y el poder atrayente del deseo *inquantum bonum et finis*, rasgo pertinente al hilemorfo *ex parte formae*<sup>30</sup>... *Pulchrum et honestum sunt idem in subiecto* (convergencia real de bien y belleza), difieren solo *in ratione*: la *ratio pulchri* radicaría precisamente en la *resplendentia formae super partes materiae proportionatas et terminatas*, en tanto la *ratio boni* sería la potencia desencadenante del acto desiderativo. Efecto formal en el sujeto hilemórfico en que reside, no es la *ratio pulchri* la que despierta el apetito de quien lo contempla al apreciar su proporción de partes, sino la *ratio boni*. En la simplicidad formal de las sustancias in-materiales cabe también una armonía de *partes potestativae* (potencias de la entidad espiritual) análoga a la *proportio debita partium* característica del *pulchrum corpus*, de suerte que podrá adoptarse como

d'un état psychique qui est plus que perception pure et moins qu'élan pratique: il correspond à la découverte de la valeur dans la forme".

<sup>29</sup> Alberto Magno, *Super Dionysium De divinis nominibus*, c. 4, en *Opera Omnia*, ed. Coloniense XXXVII/1, §71, 181.

<sup>30</sup> Alberto Magno, *Super Dionysium De divinis nominibus*, c. 4, §72, 182: «Dicendum, quod pulchrum in ratione sua tria claudit, scilicet splendorem formae substantialis vel accidentalis super partes materiae proportionatas et terminatas, sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata, et hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri; secundum est, quod trahit ad se desiderium, et hoc habet, inquantum est bonum et finis; tertium est, quod congregat omnia, et hoc habet ex parte formae, cuius resplendentia facit pulchrum. Quartum autem est ipsius pulchritudinis primae, quae per essentiam suam causa est pulchritudinis, scilicet omnem pulchritudinem facere [...] pulchrum et honestum sunt idem in subiecto, differunt autem in ratione, quia ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones, honesti autem ratio consistit in hoc quod trahit ad se desiderium, decens vero dicitur secundum proportionem potentiae ad actum".

*universalis ratio pulchritudinis* una adecuada proporción (unidad en la pluralidad virtual dentro de un mismo sujeto) de partes entre sí, partes corpóreas, potencias o *cualesquiera cosas en que destelle la claridad de la forma*.

Solución albertiana de belleza: *splendor formae* por idónea *proportio partium vel potentiarum*<sup>31</sup>. Naturalmente, se trata de la *forma simpliciter essendi* del hilemorfo, a ella compete la *acción congregante* o capacidad unificadora como principio activo en la entidad, frente a la tendencia disgregante que la materia muestra *de suyo* pese a la *incohatio formae*: “la integración [ordenación de partes en un todo limitado] pertenece a la forma, que es la que delimita la multiplicidad potencial de la materia”<sup>32</sup>. Esta actividad formal, por su poder lumínico sobre la tiniebla material, determina la perfección y, por tanto, la bondad del ente. La unidad bien-belleza se salva en la identidad-continuidad de *suppositum* debida a la acción congregante e iluminante de la forma en la materia, que implica al *bien honesto*, aquel que se busca por sí, en el que culminaría o se detendría el movimiento apetitivo. Una precisión a la máxima aristotélica: *el bien es lo apetecible*, mas el *bien honesto* (ni el útil ni el deleitable comulgan sustancialmente con lo bello, aunque puedan acompañarle) añade (*addit*) a lo bueno la fuerza y dignidad por las que atrae hacia sí el deseo<sup>33</sup> (*pulchrum est honestum sunt idem in subiecto*, identidad real, disparidad de razones: la *ratio pulchritudinis* dicta la justa proporción de partes materiales, en tanto la *ratio honesti trahit ad se desiderium*).

#### 4. El transcendental *pulchrum* y sus divisiones en *Summa de Bono*

La distinción de razón (*ratio pulchri in universali = splendor formae* terminativo de la materia / *ratio boni = ratio trahens ad desiderium*) en identidad suppositiva, motivos aristotélicos arraigados en una visión más temprana de la belleza deudora de la *Summa de Bono* de Felipe El Canciller, adquiere tonalidades neoplatónicas en la más madura versión del *Super Dionysium*: la primacía del bien, no del *ens*, permite afrontar los nombres divinos preservando una especificidad de razones en su articulación ontológica como

<sup>31</sup> Alberto Magno, *Super Dionysium*, c. 4, §76, 185: “sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendat eis, quorum si alterum deesset, non esset pulchrum corpus, ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliquorum ad invicem vel partium vel potentiarum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae”. También: *Summa Theologiae* I, tr. 6, q. 26, c. 1, a. 2. *Opera omnia*, p. 179. Las partes potestativas serían propiedades deiformes, imitativas de la divinidad en las dominaciones y jerarquías angélicas inferiores (Cf. *Super Dionysium De caelesti hierarchia*, c. 8, en *Opera omnia*, ed. Coloniense XXXVI/1, 118-119)

<sup>32</sup> Alberto Magno, *Super Dionysium De divinis nominibus*, c. 4, §72, 57-59.

<sup>33</sup> Alberto Magno, *Super Dionysium De divinis nominibus*, c. 4, §77, 65-69.

procesiones del bien originario mediadas por la belleza (la *próodos* de la belleza corresponde al conocimiento de la verdad como bien), presagio de la vocación epistrófica en las criaturas hacia el bien en-sí. El binomio bien-belleza, reavivando la nostalgia de la luz, convoca al retorno final de la creación.

La tesis se repite en otros idearios escolásticos, el de Bonaventura, por ejemplo. La luz externa de las cosas visibles y la interna de las imágenes psíquicas guían al entendimiento hacia los atributos trascendentes, arrebatado por la belleza de toda creación conforme a la armónica proporción de sus elementos integrantes: *proportio in numeris, omnia esse numerosa*. El itinerario es una senda estética por su trazado primordial en la que el intelecto pondera los *sensibilia*, abstrayendo *a loco, tempore et motu*, juzgando peso, número y medida, pues la extensión y latitud de formas celestes y entes sublunares proclaman la difusiva belleza del primer principio en *proportio aequalitatis*. *Congruentia partium*, dimensiones metafísica y teórica de la belleza conciertan en la proporción, causa de la delectación por impacto racional de lo sensible. La *species*, epigénesis de la ejemplaridad, cobra base objetiva en la recíproca implicación (*pondus*) de dos principios, materia y forma, en sinergia ontológica acorde a medida. La forma restringe a la materia a un ser determinado, cifra la esencia universal, susceptible de actualización singular; el principio de intrínseca individuación desvela la *communicatio* o acción mutua de los dos ingredientes esenciales del hilemorfo individuado (*hoc aliquid*): la materia prodiga el *hoc*, la concreción existencial, la forma reporta a la materia su determinación (*aliquid esse*), si bien la doctrina franciscana de la *pluralitas formae in unitate entis* conmina a una sucesión de formas incardinadas en rigurosa jerarquía ontológica a la *forma complectiva*, el *lumen*, con la que cristaliza la relación modal esencia - existencia que Bonaventura propugna.

Despunta la estética del *lumen*, una celebración de la luz como forma sustancial última de los seres naturales. Los *vetigia Dei* sensibles, *sensibilia extra nos*, son el primer espejo en que el alma peregrina contempla signos de las opacas perfecciones divinas. Primera escala en el *itinerarium mentis in Deum*, seres animados que albergan algo furtivo e innatural en su sustancia, los gérmenes de su propia corrupción, y aun entes inertes, en virtud del tópico «*omne in quo est aliquid violentum vel innaturale, natum est ab alio moveri*» (Tomás de Aquino, *Summa contra Gentes* I, 19), translucen el concurso indirecto de motores espirituales, su remota cooperación, y en último término, la intervención del motor inmóvil. El axioma metafísico enunciado tiene ocasión epistemológica, de suerte que el escenario creatural es el mural en el que pueden rastrearse las huellas del creador en clave binaria (*in speculo / per speculum*) articulada sobre nodos cósmicos (temporales *corporalia extra nos / eviternos spiritualia intra nos / supremo spiritualissimum supra nos*) con gradación de jornadas de ascenso concomitante al *Hexaëmeron*. La doble clave

especulativa abre la vía ontológica de la *quidditas* y la metafísica de la *significatio*, en la que el signo despliega su valor simbólico, imponiendo un *sesgo transcendentalista* a la estética bonaventuriana<sup>34</sup>.

En el primer grado de ascensión, la especulación *per vestigia*, los sentidos asisten al entendimiento en una triple acción: contemplación de *sensibilia*, hallando en ellos *modus, species* y *ordo*, complementados por sustancia, potencia y operación; afirmación del papel creador de Dios (devenir, revelación y gracia confluyen en el *exitus* natural hacia el *reditus* final) e indagación racional para alumbrar el tríptico ontológico en un marco de endémico hilemorfismo (seres inertes, vivientes sensibles y espirituales, terrenales y supracelestes, incorruptibles estos, aunque dinámicos). En el segundo, la inteligencia viadora atisba a Dios *in vestigiis*, manifiesto el creador en las instancias cósmicas por esencia, presencia y potencia (el ritmo ternario es recurrente, como lo será en el *dolce stil novo* de la *Divina Comedia*). A la aprehensión de cualidades sensibles comunes (número, morfología y estado cinético) y específicas (color, textura, sonido, ...) acompaña la delectación suscitada por la proporción armoniosa, equilibrada disposición de partes por semejanza al ideal *supra rem (ratio exemplar)*, y a esta sigue el juicio (el juicio estético kantiano es también vía de progreso al noúmeno, ideal metaempírico de razón), de triple proyección: juicio del sensorio externo sobre cualidades objetivas (*sensus particularis*), del sentido interno (*sensus interioris*) sobre incidencias subjetivas, dilucidando la razón el motivo de delectación de ambos sensorios, la *proportio aequalitatis* extendida al tríptico ontológico referido<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> José María Salvador, *La estética de San Buenaventura y su influencia en la iconografía de los siglos XIV y XV* (Madrid: Sínderesis, 2022), 50ss.

<sup>35</sup> En tesitura epistemológica, la especie inteligible es una semejanza del objeto (*similitudo obiecti*) que vehicula el conocimiento del mismo (*medium quo cognoscendi*) en la que se vislumbra la luz eterna del Padre y el esplendor coeterno del Verbo engendrado, figura de su sustancia. *In vestigiis*, en la virtud de las cosas cognoscibles de generar la especie de sí mismas, se adivina (*in speculo*) la generación intemporal del Verbo divino. El juicio conduce, con mayor eficacia y certeza que aprehensión y delectación, a la primera verdad, si ha de fundarse en razones perennes y universales que remitan a lo eterno: Dios es incoartable razón de todas las cosas y regla infalible, luz inagotable de verdad. La belleza de una creación consistiría así en la armonía natural de caracteres, una mensurada cadencia de cualidades y elementos concurrentes conforme a indeleble razón ejemplar que la convierte en vestigio primigenio para la guía hacia la infinita sabiduría del Artífice. La estética immanente de los vestigios cósmicos del creador permite al intelecto viador husmear entre las sombras para percibir las resonancias divinas (*omnes creaturae sensibilis mundi animum contemplatis ... ordinantis sunt umbrae, resonantiae et picturae*). En la vasta teofanía, el espectáculo de simulacros anuncia la *co-intuitio* en la que el hombre se torna *co-creador*, responsable de lo que le ha sido confiado en custodia para la elevación mística de lo visible a lo inefable (*invisibilia Dei a creatura mundi*), el *apex mentis* será también *apex affectus*, los entes mundanos son expresión del *bonum diffusivum*, diferentes medidas y repercusiones del inmutable modelo. Del *ipsum esse* en estática subsistencia, indebidamente entificado por identificación con la esencia (promisorio el transcendental *ens* de analogías de atribución intrínseca y proporcionalidad en oficio nominal o como exponente participial del *esse*, de-



La propuesta bonaventuriana es muy próxima a las hipótesis iniciales de Alberto Magno en *Summa de Bono*. La convertibilidad de *ens* y *bonum* extenderá la indefinición del primero (ni *uno* ni *ente* podrían ser género de los entes, dado que cuanto se les agregara sería, a su vez, *uno* y *ente*) al segundo: no rendirá *bonum* una *ratio* definitiva<sup>36</sup>, subvertido el orden aristotélico en favor de este último como principio organizador. La tácita declaración de indivisión, absoluta o relativa, en acto y potencia, que hiciera El Canciller para *bonum* (la división no atañe a la realidad cifrada en la misma entidad sino al intelecto considerante), con neta distinción de razón entre *ens* y *unum* (*unum*: razón adicional a *ens* no limitante de la extensión de *unum*)<sup>37</sup>, es asumida en la *Summa de Bono* (integrada en su concepción en la *Summa de Creaturis*) del conventual de Wurzburg, lo será el esquema general de la teoría de los *communissima* {*ens*, *unum*, *verum*, *bonum*} como propiedades del ente que trascienden las categorías aristotélicas: considerados *ens* y *bonum secundum suppositum*, atendiendo a *aquello que es y que es bueno*, ente y bueno se convierten entre sí, *no hay ente que no sea perfecta o imperfectamente bueno*<sup>38</sup>.

Fijado como criterio de división del bien natural el *todo potestativo* o virtual en el que cada parte hallaría su perfección (“las partes se relacionan a lo dividido de manera que lo dividido no es salvado sino en su perfección última”)<sup>39</sup>, será la subdivisión de *bonum* en *numerus*, *pondus et mensura* del deutero-canónico *Libro de la Sabiduría* (XI, 21) hilo conductor hacia la posición ontológica *pulchrum*, excluido de los *communissima* en *De Bono*: cada parte del *todo potestativo* alcanza su límite en la parte superior que la acoge, el *numerus* adquiere su especificidad como momento sustancial en el *pondus* que denota la tensión partitiva de lo ente. La *mensura*, indicativa de la terminación de partes constitutivas del ente, incardina al peso, y así coordinan, sin conversión entre sí, los diversos momentos del bien (“el número está en el peso, y el peso y el número en la medida, pero no se convierten”)<sup>40</sup>. Similar justificación cabe para la terna agustiniana *modus, species et ordo*. Un total de nueve tríadas, sistematizadas en tres grupos correspondientes a una triple faceta del ente (en sí mismo, en su obrar o en su relación a intelecto y afecto humanos), se avienen a progresión afín sobre la base del *todo potestativo*, y es en la octava tríada en la que se significa lo bello como mediador entre *verum*, fin de

la inteligencia especulativa, y *bonum*, ligado al afecto: *pulchrum* commensura *verum* y *bonum* según la *ratio honesti*. *Pulchrum* es lo que debe ser deseado por sí mismo en calidad de verdadero bien.

La tríada {*verum*, *bonum*, *pulchrum*} se ordena a la novena {*lumen*, *pulchrum*, *bonum*}, terna de efectos que se siguen de la presencia del bien en intelecto y afecto: *lumen* y *pulchrum* se consideran en las cosas según el efecto consecuente a la iluminación de entendimiento y voluntad por el bien honesto, en el que todo se integra, completa y limita<sup>41</sup>. *Pulchrum* es el momento del *todo potestativo* que conserva razón propia en la integridad de *bonum*.

La *lectio* coloniense del *Divinis Nominibus* supone un novedoso viraje hacia la variación *bonum* como principio rector, con introducción de *pulchrum* en el cuadro de *communissima*, contra la ortodoxia aristotélica. La atención al ente y al bien en lo causado antepondría la primera *ratio communissima* a la segunda, aun cuando *bonum* no agregue a la *formalis ratio entis* sino una relación al fin, ninguna nota adicional de realidad, apertura de la vía hacia la transcendentalidad del *ens*. El giro atencional hacia la entidad y la bondad en la causa<sup>42</sup>, no tanto en hábito cuanto en acto causante, concedería prioridad a la bondad por ser *causa inmedia de la obra que inclina a obrar*. El bien se destaca como causa universal del ser en toda divina procesión de finitud, un régimen de donación de *esse bonum* a los entes creados, desde el *lumen*, primaria comunicación de la luz que causa el ser, *según está en sí misma, no coporalizada en el color*<sup>43</sup>. *Lumen*, fecundidad de *bonum* como causa universal por donante de ser lumínico, está vinculado a la actividad cognoscitiva de las criaturas espirituales y a la disposición de todo ente a la aprehensión por aquellas, contexto en el que *pulchrum* ingresa en el privilegiado dominio de los *communissima* por su relación causal al *lumen*: lo bello es efecto de la luz, como esta sería primera procesión del bien. Si la luz está asociada a la capacidad cognoscitiva de los seres espirituales y a la cognoscibilidad del resto de entes, la belleza, su efecto, prolonga la acción del *lumen* sin identidad con él: el *lumen* sustantiva la emisión de rayos de la fuente luminosa; lo bello, por el contrario, refrenda el esplendor del *lumen* sobre las partes proporcionadas de la materia<sup>44</sup>.

La metafísica de la luz está en curso. *Pulchrum*, procesión efectiva de *bonum* y *lumen*, los involucra a ambos en un nuevo horizonte de comprensión. El carácter luminoso de la forma es *quasi differentia specifica complens rationem pulchri*: la luz es concebida, en la línea de la *forma pulchrica* de *Enéada* I.6, 3, presencia incorpórea conformante contra la tenebrosidad

legada en el ser desnudo, no contraído por esencia, el aura divina), al transcendental «*bonum*» en activa e ilimitada difusión por *superabundantia*.

<sup>36</sup> Felipe El Canciller, *Summa de Bono*, q. 1, en *Corpus Philosophorum Medii Aevi: Opera Philosophica Mediae Aetatis Selecta* II, edited by Nikolaus Wicki (Bern, 1985).

<sup>37</sup> Jan A. Aertsen, *Medieval Philosophy and the Transcendentals. The case of Thomas Aquinas* (Leiden - New York - Köln: E. J. Brill, 1996), 33.

<sup>38</sup> Alberto Magno, *Summa de Bono*, tr. 1, q. 1, a. 6, en *Opera Omnia*, ed. Coloniense XXVIII, 21.

<sup>39</sup> Alberto Magno, *Summa de Bono*, tr. 1, q. 2, a. 1. 41.

<sup>40</sup> Alberto Magno, *Summa de Bono*, tr. 1, q. 2, a. 1. 46.

<sup>41</sup> Alberto Magno, *Summa de Bono*, tr. 1, q. 2, a. 1. 48.

<sup>42</sup> La perspectiva causal determinaría el orden de los nombres divinos que propone el Pseudo-Dionisio [Jan A. Aertsen, *Medieval Philosophy and the Transcendentals*, 57].

<sup>43</sup> Alberto Magno, *Super Dionysium De divinis nominibus*, c. 4, §50, 68-73.

<sup>44</sup> Alberto Magno. *Super Dionysium De divinis nominibus*, c. 4, §78, 81-84.

de la materia, *razón y forma* resplandeciente en el equilibrio de partes o potencias, aval de cognoscibilidad del ente para un ser espiritual-lumínico activo. La *ratio pulchri*, esplendor de forma sustancial o accidental, connota plenitud de luz, *claritas formae simpliciter* con adecuada organización de partes materiales previamente incoadas por *principia formalia et effectiva*, entidad acabada *ex resplendentia coloris supra membra proportionata*, inseparable *in eodem subiecto* esta razón de pulcritud de la razón de bien que atrae hacia sí el deseo. El *suppositum* terminado bajo la *forma simpliciter informans* de acomodación de porciones materiales (o en su *forma subsistens* inmaterial de ajustada armonía de potencias, una anticipación de la *quantitas virtualis* o *quantitas potentiae* que más tarde manejará Aquino frente a la *quantitas dimensiva -partes extra partes-* de la sustancia material, *magnitud* divisible en partes continuas o *multitud* fraccionable en partes discretas<sup>45</sup>) se constituye en fin que estimula el deseo (convertibilidad de bien y belleza en el supuesto). Una faceta mencionada de la *ratio pulchri* conjuga ambos aspectos, diferencia de *ratio pulchri - splendor formae / ratio boni ut finis* e identidad bien-belleza *in supposito*: la función congregante *ex parte formae*.

En la composición de esencia y *esse*, razón de cretauralidad en el laboratorio tomista, la forma actúa como *formalis principium essendi, complementum substantiae* cuyo acto sería el *actus essendi*. La metáfora de la *forma essendi* como *principium lucendi* incide en la capitulación albertiana del *lumen*-donante óntico<sup>46</sup>: el ser (*consequitur formam creaturae*) -aducirá Aquino- “*supposito tamen influxu Dei, sicut lumen sequitur diaphanum aeris, supposito influxu*

*solis*”<sup>47</sup>. La relación de la luz con el *splendor formae* es decisiva, legible la configuración de todo potestativo como profesión de *virtus essendi*.

En el orden de las cualidades y las formas subsistentes, sin magnitud extensiva por esencia, la gradación de perfección se dirimiría en modo intensivo, y a ese gradiente formal se atiende la proporción de potencias que el Magno estatuye. La noción de *quantitas virtualis* en que derivaría la congruencia potestativa no se sitúa a nivel de la cualidad (forma accidental), sino en el de la *forma essendi simpliciter* (sustancial), o en el transcendental del acto (Aquino) como magnitud de perfección. La doctrina tomista de la participación (composición lógica en el comentario al *De Hebdomanibus*, composición real de un sujeto participe de una forma y tal perfección, relacionados entre sí como potencia y acto) concilia la concepción platónica de la *μέθεξις* y el apotegma aristotélico de conjunción *δύναμις - ἐνέργεια* en *τὸ δυνατόν*. Las diversas medidas de un ente traducen participaciones en una perfección según distinta *quantitas virtualis* de la misma. La doctrina de la participación fundamentará las distinciones nocional y real entre *ens* y *esse*<sup>48</sup>: los entes particulares participan el *esse commune* (no el impaticipable *esse subsistens*) porque cada uno realiza parcialmente la perfección contenida en él, sin agotar ninguno la totalidad de perfección del ser común. El *modus essendi* dispone ordenadamente la realidad según gradiente de participación en una jerarquía ontológica cuya naturaleza superior declararía la *ratio participationis más intensa en el ser o la más densa virtus essendi*. Escala analógica también de potencialidad activa, pues la virtud operativa de cada naturaleza no es sino expansión de la perfección inicial del ser sustancial a través del accidental que encubrirá la idea de un *contactus virtualis*, no el contacto físico de cuerpos dotados de cantidad dimensional, sino de cantidad de ser, el de realidades espirituales con mediación de cognición. La *quantitas virtualis* fomenta también la sospecha de un *ubi* virtual, un modo de estar no remissivo al *locus* predicamental (fecunda idea, muy sugerente en mecánica racionalista: trabajo y desplazamiento virtual en sistemas de partículas). La escala de perfección abre cauce a la *continuatio* según la cual los extremos se prestarían a contacto virtual, como si lo espiritualmente superior contuviera en sí a lo inferior, no solo por más intensiva posesión de ser, sino por “reconfortante unión (conexión)”<sup>49</sup>, una más penetrante *virtus essendi* irradiada *ad infra*.

<sup>45</sup> Diversidad de fórmulas empleará el Aquinate para designarla (*Summa Theologiae* I, q. 42, a. 1, ad 1; *De Veritate*, q. 2, a. 9, co; *In IV Sent.*, d. 49, q. 2, a. 5, co; *In I Sent.*, d. 44, q. 1, a. 4, ad 5; *De Potentia*, q. 1, a. 2, co, ...): *magnitudo spiritualis, quantitas intensiva, quantitas perfectionis, quantitas actus, quantitas bonitatis*, ... A la *quantitas molis* o *dimensiva* se referirá también como *quantitas extensiva* o *magnitudo corporalis* (*In III Physicorum*, 7; *In III Metaphysicorum*, 12). La *quantitas dimensiva* es accidente en las cosas corpóreas, no en las personas divinas. La *quantitas virtualis* dicta el grado de perfección de alguna naturaleza o forma. La idea tiene raíz agustiniana (*De Trinitate* L. VI, c. 8: “in his enim quae non mole magna sunt hoc est maius esse quod est melius esse”), y la *quantitas virtualis* podrá considerarse *secundum esse* (pues todo ente debe su ser a la *forma essendi*) o *secundum operationem* (todo agente obra por su *forma agendi*), de suerte que, según el primero, las cosas de naturaleza más perfecta tendrían mayor duración, y en razón del segundo, las cosas más perfectas acreditarán mayor potencia de acción. Si a la potencia activa sigue el acto, a la *quantitas potentiae* seguiría la *quantitas actus*. La cantidad dimensional puede ser cantidad continua intrínseca (magnitud) o continua extrínseca (lugar y tiempo que sirven de medida extrínseca al cuerpo extenso). La cantidad virtual es una especie de magnitud espiritual que rinde medida de la intensidad de la perfección de un ente, intensidad perfectiva de una forma (de la forma misma, del ser o la operación que se sigan de ella).

<sup>46</sup> Tomás de Aquino. *Contra Gentes* II, c. 54: “Per hoc enim in compositis ex materia et forma dicitur forma esse principium essendi, quia est complementum substantiae, cuius actus est ipsum esse: sicut diaphanum est aeri principium lucendi quia facit eum proprium subiectum luminis. [...] In substantiis autem intellectualibus, quae non sunt ex materia et forma compositae, ut ostensum est, sed in eis ipsa forma est substantia subsistens, forma est quod est, ipsum autem esse est actus et quo est”.

<sup>47</sup> Tomás de Aquino. *Summa Theologiae* I, q. 104, a. 1, ad 1.

<sup>48</sup> Los tres sentidos de participación del *esse* que remarca Wippel (participación de los entes particulares en el *esse commune* / participación del ente creado en la semejanza del *esse subsistens*: el *actus essendi* como *actus assimilandi ad ipsum esse subsistens* / ente en cuanto participante del ser como perfección primera y complemento de actualidad). Cf. John F. Wippel, *The Metaphysical Thought of Thomas Aquinas. From Finite Being to Uncreated Being* (Washington: The Catholic University of America Press, 2000), 119-120.

<sup>49</sup> Alberto Magno. 1978. *Super Dionysii Mysticam Theologiam. Opera Omnia*, p. 464a-b: “Ad alium dicendum, quod sicut est continuatio sensibilium luminum, ita est continuatio intelligibilium. Cum igitur

*Sensu logico*, el *esse commune* es noción analógica de ser en su comunidad o indistinción pre-categorial (precedente a dicotomías *esse* sustancial / accidental, *esse* en potencia o acto, ...). *Sensu metaphysico*, el *esse commune* no puede entenderse como un ser subsistente común a cuantos entes concretos lo participan, como si estos fuesen tesisuras accidentales de una realidad sustancial compartida (el *esse* es supra-categorial). El *esse commune* es efecto primario del acto creador (*prima rerum creaturarum est esse*), antecedente a toda entidad finita (*compositum ex essentia et esse*), y en cuanto perfección designa la totalidad de ser presente en la creación<sup>50</sup>, representativo más digno de la *virtus essendi* divina que cualquiera de las criaturas aisladamente censadas (*esse commune* restringido a un *modus essendi* en tanto *receptum esse*), si bien ni el *actus essendi* interno al *suppositum* creado (complejo de *esse* y naturaleza accidentalada, individuada -sustancia material- o no -sustancia separada-) ni el *esse commune* acopian la totalidad de la perfección divina, de ahí la importancia de la idea de orden en el régimen de participación que instaura la *quantitas virtualis*. La comunidad creatural se rige por un orden en la participación del *esse commune* que imita en su riqueza la infinita plenitud del *esse subsistens*. Dios no es *esse commune*: *esse subsistens* es el ser según toda la *virtus essendi*, infinitud intensiva; el *actus essendi*, en su constricción esencial, cifra una *quantitas virtualis* que dicta el índice de participación en el *esse commune* en modo de *virtus essendi*: la forma recibida *in subiecto* es limitada y determinada según la capacidad del receptor, *es* en cierta medida o profesa finita-limitadamente el *esse commune*, posee una *quantitas virtualis* de ser referida en clave de *virtus essendi*. En la composición esencia - *esse*, el primer principio comparece como *modus essendi*, medida del ser o determinante de la *potentia - virtus essendi*. La forma sustancial lo es respecto al *actus essendi*, constatando el *splendor formae* la *quantitas virtualis* o cantidad intensiva de participación en la perfección común de ser de las criaturas<sup>51</sup>.

La *quantitas molis* se multiplica tridimensionalmente según el número (multiplicidad sensible abogada a la *materia signata* como principio de individuación, potencia en la línea predicamental de composición con el acto), la *quantitas virtualis* lo hace según las diversas esencias y formas (multiplicidad inteligible adjunta a la esencia, potencia en solución transcendental de composición con el acto). La esencia modula el *actus essendi*, opera como *modus essendi* sobre él (grado de asimilación al *esse subsistens* o mensura del ser creatural: *actus essendi in creatura* = unilateral *actus assimilandi ad Deum*, por el *esse* la criatura se *a-simila* al creador, en mayor o menor medida *secundum modum essendi vel essentiam*), y el *actus essendi*, así modalizado como determinante de la *potentia essendi*, transluce la *virtus essendi* del ente creado. En Dios, la esencia se identifica con el ser, su "*modus essendi*" sería su mismo *esse*, infinitud intensiva (infinitud esencial); las criaturas solo podrían ser infinitas *secundum quid* (*quantum ad suam formam*, la forma subsistente, por anhilética, no obstante finita *quantum ad suum esse* en tanto *recipiens esse*, signada por una *quantitas intensiva* de *esse commune -esse receptum et limitatum-*, no la plenitud de ser; *esse habens*, no *subsistens* / el hilemorfo, ni siquiera infinito *quantum ad formam* por receptivo de ella en la materia -*recipiens formam: forma recepta et limitata-*). La *forma essendi simpliciter*, portadora-transmisora o vector de *esse*, es indicador de la *virtus essendi* de cada entidad creada, de ahí que el *splendor formae* sea índice de calidad de ser. Cada sustancia separada, puramente espiritual, agota su especie en sí misma, la acredita según toda la *quantitas virtualis* que le corresponde, no la participa *in subiecto* (no hay cantidad dimensional infinita), sin embargo, tales formas subsistentes serían finitas respecto a la *perfectio essendi*, no poseen el ser en su íntegra virtud o totalidad de perfección.

La verdad como *adaequatio* no se da según cantidad dimensional sino según *quantitas virtualis* (no se compara el inteligible al intelecto según magnitud dimensiva, ya que el intelecto es fuerza activa que no

divina non possint accipi per conexiones probabiles vel necessarias ex principiis primis, in quae sola potest lumen intellectus agentis sicut in propria sua instrumenta, oportet, quod ad huiusmodi cognoscenda adveniat sibi lumen intellectus angelici, quod multiplicat in animas nostras species quasdam in quibus videntur divina, [...] et multo magis roboratur anima videnda divina, secundum quod ipsum divinum lumen descendit in ipsam; et forte coniungitur uterque modus".

<sup>50</sup> Frank O'Rourke, *Pseudo-Dionysius and the Metaphysics of Aquinas* (Notre Dame-Indiana, University of Notre Dame Press, 2005), 148-155.

<sup>51</sup> Tomás de Aquino. *De Veritate*, q. 29, a. 3, co: "Hay dos cantidades: la dimensional, que se considera según la *extensión*, y la virtual, que se toma según la *intensidad*. Pues la virtud de una cosa es su perfección, según aquello del Filósofo (*Fisicos*, VIII): cada cosa es perfecta cuando alcanza su propia virtud. Y así la cantidad virtual de cada forma se considera según el modo de su perfección. Ambas cantidades se multiplican por muchas especies. Pues bajo la cantidad dimensional se contiene la longitud, la latitud y lo profundo, y el número en potencia. Pero la cantidad virtual en tantas se distingue, cuantas son las naturalezas o formas, el modo de perfección de las cuales hace toda la medida de la cantidad. Sucede que lo que es finito según una

cantidad, sea infinito según otra. Pues puede pensarse que una superficie es finita según la latitud e infinita según la longitud. Es evidente esto también si se toma una cantidad dimensional y otra virtual. Pues si se piensa en un cuerpo blanco infinito, no por eso la blancura será intensivamente infinita, sino sólo extensivamente y *per accidens*. Pues podría encontrarse algo más blanco. Pero esto también es evidente si ambas cantidades son virtuales. Pues en una y la misma cosa se puede atender a diversas cantidades virtuales, según las diversas razones de aquellas cosas que del mismo se predicán. Como por esto que se dice que algo es ente, se considera en eso la cantidad virtual en cuanto a la perfección del ser; y al llamarla sensible se considera en eso la cantidad virtual a partir de la perfección del sentir; y así siguiendo. Por lo tanto, en cuanto a la razón del ser, no puede ser infinito sino aquello en lo que se incluye toda la perfección del ser, que puede variar en diversos infinitos modos. Y de este modo, sólo Dios es infinito por esencia, porque su esencia no es limitada a alguna determinada perfección, sino que incluye en sí todo modo de perfección a que se pueda extender la razón de entidad, y por eso Él es infinito por esencia. Esta infinitud no puede corresponderle a ninguna creatura, pues el ser de toda creatura está limitado a la perfección de su propia especie".

hace uso de órgano corpóreo, sino que se conmensura *per se* según la cantidad virtual)<sup>52</sup>, de ahí la incognoscibilidad de la *forma subsistens*, excedente de la potencia cognoscitiva humana por su cantidad de virtud, no pudiendo lograr la completa adecuación verificativa que requiere el conocimiento perfecto. *Lo inteligible se compara al intelecto según la razón de cantidad virtual* por ser el objeto propio del intelecto el «*id quod*» emboscado en una esencia ejerciente de *modus essendi*, declinación del *actus essendi* delimitante de la *virtus essendi* o cantidad de ser común participada. La mensurada proporción bajo la que la *forma subsistens* alcanza su esplendor descansa en la *quantitas virtualis* de *esse receptum* (no una *quantitas dimensiva* de *forma recepta*, infinitud formal), y esta únicamente puede reclamar una estética simbólica.

La jerarquía ontológica vigente en el plan albertiano advera ocho grados de pulcritud, abordados por su defecto, finalizados en la belleza *en-sí*, *causa exemplaris et efectiva omnis pulchri* que nada recibe de la creación (*non recipiat a rebus*), pues subsiste (*prae-habeat in se*) en su condición divina con anterioridad a las cosas que no son más que reflejos de su supremacía: solo Dios es *essentialiter delectabilis*, en su pulcritud se alcanzaría la *plenitudo delectationis*<sup>53</sup>. El esplendor de la forma aguarda a la imagen mariana.

Debe discernirse, en suma, belleza canónica de belleza nouménica (belleza *en-sí*). El canon estético tiene dimensión espacio-temporal que lo supedita a épocas y geografías (varía entre culturas y, dentro de una misma cultura, la occidental para el caso que nos ocupa, sufre modificaciones en el decurso temporal), pero la belleza en inepción transcendental, ligada ontológicamente a la entidad y axionómicamente al bien, franquea espacio y tiempo (la ensidad nouménica trasciende esas coordenadas, más allá de formas *a priori* de sensibilidad e inteligibilidad, no procesable abstractamente en categorías o excedente de la síntesis categorial). La transcendental *ratio pulchrum* no es, como tal razón formal, las comunísimas *ratio entis* o *ratio boni* (*formalis ratio entis* ≠ *formalis ratio boni* ≠ *formalis ratio pulchri*), aunque se interconviertan *in re* (entidad como *realitas* = *bonum in re* = *pulchrum in sua realitate*): lo bello, *sensu* transcendental, es implícitamente bueno en su mismo ser, o el ser es intrínsecamente bueno y bello en la realidad que comporta. Una belleza *aisthética*-canónica (αἰσθητική: carácter metéctico -participativo- o mímico -imitativo-, la obra de arte emula esa peculiaridad de *tò aisthêton* respecto al εἶδος, paradigma óntico de inteligibilidad. El arte sería entonces la *vía de experiencia* correspondiente a la τέχνη ποιητική,

saber productivo que extrae la belleza de la forma sensible) y una belleza *eidética*-arquetípica (belleza *en-sí*, enteletética en su tesitura ontológica, nouménica como mera idealización - ficción racional sin pulsión ontológica en cuanto tal). Su escisión, depurada la primera de connotación benigna, indeleblemente unida la belleza en sesgo transcendental a una *ratio honesti* a título de *ratio pulchritudinis* en la que la forma cumple su esplendor, es sondeable en el arte del Quattrocento, más agudizada aún en las propuestas del Cinquecento. Minada la *ratio honesti*, la pulcritud malograda pervive míseramente. La modernidad cancela la universalidad *in re* de la *ratio pulchri* hasta la erradicación en el orden contemporáneo. Los nuevos lenguajes pictóricos desafiarán la perspectiva (coplanariedad de enfoques divergentes o cohabitación de secciones vertical y transversal, ...), violando todo compromiso con la apariencia de los objetos, hasta infringir la misma geometría euclídea, en sintonía con la búsqueda científica de métricas alternativas (riemanniana, ...) para la descripción macroscópica de la realidad (piénsese en el cubismo analítico, en el que los planos de representación objetiva se dislocan, la estética de la *ausencia de masa* roza la teoría de los huecos de Dirac).

## 5. Variaciones de la *ratio pulchritudinis* en imágenes femeninas de Rogier van der Weyden y Hans Memling. Ascenso a la *Imago Pietatis*

*Baño de Betsabé* (1485, Staatsgalerie, Stuttgart) y hoja central del *Tríptico de la vanidad terrenal y la salvación eterna* (1485, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg). Hans Memling muestra el desnudo fuera de los cánones habituales (Adán y Eva en el panel central del *Tríptico de Viena*, por ejemplo, o en la estampa izquierda del díptico *Caída y redención del hombre* de Hugo van der Goes, 1467-1468, en la que el interés renacentista por los desnudos sobre fondo realista concierne con el gusto medieval por la representación anfibia o reptiliana del mal) en la escenificación de un relato del II Libro de Samuel: David contempla a Betsabé saliendo del baño (Urías sería sacrificado para poder desposarla). Senos escuetos y vientre pronunciado, la sensualidad de la figura sugiere la caída, como lo hace en el alegórico desnudo integral que preside innovadoramente la segunda obra: una mujer de largos cabellos ondulados, apenas ataviada con diadema y sandalias, exhibe impudicamente su cuerpo, reflejado el rostro en un pequeño espejo (la *conciencia de mano* -advierte Robert L. Stevenson- de una Venus vulgívaga, *recordatorio de años, de pecados y locuras*). Flanqueada por la muerte, simbólicamente demoníaca, los genitales asimilados a la figura de un sapo en la hoja izquierda, metáfora visual de la vanidad y la lujuria por su densa carga erótica. Tres perros a sus pies, un grifo, ideograma del matrimonio y el amor físico, dos galgos jugando a la derecha; tras ella, un molino, símbolo de

<sup>52</sup> La impresión intelectual de la *res* extrapsíquica como *species intelligibilis* conlleva su abstracción de caracteres individuantes que cursan en la materia signada, universalizándose.

<sup>53</sup> Alberto Magno. *Summa Theologiae*, II, tr. 1, q. 3, m. 3, a. 4, 55: "Similiter voluptas promittendo delectationem et dulcedinem, innuit quod solus Deus essentialiter delectabilis est, et quod in ipso est plenitudo delectationis [...] Similiter creatura per speciem pulchritudinem promittit, et innuit quod speciei generator pulcherrimus est, et ipsa pulchritudo per essentiam".

la Encarnación, en contraste a la lasciva seducción del primer plano (el reverso del retablo presenta como motivo central al Cristo Salvador rodeado por ángeles músicos que visten albas de colores diferentes y lucen alas de diversos tipos). En estas imágenes, la belleza se ha desprendido de todo rastro de bondad, disipada así la prístina finalidad que sostiene a la pulcritud. Una belleza aparente, mundana, huérfana de *ratio honesti*, que no corresponde al *splendor formae* sino a una incoación material. La belleza que el espectador pudiera apreciar en las imágenes de Betsabé o la dama del espejo es solo *formositas*, no *pulchritudo* (no es la *ratio pulchri* por suntuosa cohesión

de partes en el *pulchrum corpus* la que enardece el deseo honesto de quien lo contempla, sino la *ratio boni*, alejada del *vitium animi -perpetuum corporis impedimentum-* y del morboso *habitus cuiusque corporis contra naturam*). Un inepto amor deleitante, banal, sin pulcra raíz, adicto a la fugaz e inconsistente sustancialidad de la *forma corporeitatis* que la muerte borrarán. El efímero fulgor del psiquismo sensitivo (*forma vitae inferior*), expuesto también al soplo árido de *Thánatos*. La *ratio libidinis* se insinúa caprichosamente frente a la *ratio honesti* que ampara a la benigna belleza, prevalente en el vigor sustancial del *anima separata*.



Ἔρως, hipóstasis del amor carnal, venerada deidad primordial de la fertilidad que brotara de la Noche (*Nóξ*) junto a Gea, Tártaro y el Inframundo, tras el caos primigenio, personificación de la *libido sexualis*, pulsión canalizada a la representación de objeto, energía profunda en la interna dialéctica de la psique que orienta la conducta a fines viciados, capciosas claves de una repudiada estética hedonista (*Ἡδονή*, espíritu femenino nacido de *Eros* y *Psique*) que atentara contra la concepción transcendental de la honesta belleza, pulcritud sustentada en la razón de bien (lejos aún la apuesta dionisiaca por el impulso creativo, liberador, fuerza productiva de la naturaleza, que invocará a *Eros* como prolífica luz responsable del orden cósmico o de la trasposición de libido narcisista en libido objetual, relegados los valores éticos y estéticos de la antinatural moral apolínea al dominio de *Thánatos*: el yo asumirá la función de almacenamiento de pulsiones libidinales, de él afluyen las investiduras objetales y en él desembocarán

cuando el objeto sea *re-signado* o *des-investido*). *Voluptas* se opone a pena y dolor (*Ἄλγος*), al esfuerzo fatigoso (*Πόνος*), contrapunto de virtud en su naturaleza mudable (la libido se transfiere de objeto a objeto, incluso al denodado yo). La cadencia terrenal del amor y los bajos placeres sensuales en los rituales de la Afrodita pandemos frente a la espiritual del amor que inspira la Venus urania (hacia ella fuga la imagen mariana). La belleza inhóspita prendida a la voluptuosidad (*ratio voluptatis*) está demasiado cercana a la incoación material para que resplandezca en ella la forma sustancial que auspicia la razón de pulcritud. Solo un hondo sentimiento de atracción personal podría concentrar la libido en el componente objetual en perjuicio del yo. Sintomáticas las pulsiones fragmentarias en la ontogenia individual de *incohatio formae in materia* (aséptica energía psíquica indiferenciada, el élan vital de Bergson).

*Alegoría del amor verdadero* (1485-1490, Metropolitan Museum of Art, New York / Museum Boij-

mans Van Beuningen, Rotterdam). La mujer arreglada según el gusto cortesano de la época, con alto tocado cónico, porta un clavel simbólico, augurio de largo matrimonio. Los dos caballos del panel derecho son símbolo del amor, acechantes siempre lujuria y egoísmo (el corcel blanco con simio antropomorfo a la grupa se inclina para beber, amante displicente que busca su propia satisfacción, ocupado en saciar su sed, mientras el marrón, trasunto del amante solícito, vuelve la cabeza hacia la mujer, mirada obsequiosa del fiel compañero). El amor lascivo cede al amor generoso, despunta tímidamente la *ratio pulchri* en rostro y hábito femeninos, asistida por la *ratio honesti*. El amor honesto se dignifica en la virtud de los amantes.



El pequeño retrato al óleo sobre tabla de roble que Rogier van der Weyden pintara hacia 1460 de una joven anónima (National Gallery of Art, Washington) alaba también la serena expresión piadosa. Fondo liso, plano, monocromo, sin paisaje de fondo (al detalle en las obras devocionales del flamenco) ni contrastes tonales en la piel sutilmente iluminada de la dama, tocada con el característico hennin, cubierto por un velo transparente que cae sobre los hombros en señal de modestia, las manos cruzadas, casi en ademán o actitud orante, repitiendo los dedos entrelazados la estructura piramidal de la parte superior de la pieza; muñecas pudorosamente cubiertas por las mangas del vestido (en el que se aprecian los alfileres que fijan el velo), la mirada oblicua de humildad y prudencia (evita la *herida ocular* del *Roman de la Rose*, el jardín del placer al que invitan las habilidades de la *Dama ociosa* en cuyos ojos acecha Éros), todos los signos en el recto porte anuncian la *ratio*

*pulchri*. La belleza del rostro se cierra sobre sí, no se derrama en busca de mundo, lograda por recurrentes recursos en la técnica del maestro de Tournai: ojos y nariz alargados, pupilas dilatadas y cejas levemente arqueadas, labio inferior ensanchado por el uso del color, remarcadas líneas verticales alrededor de los rasgos faciales. La alta frente y la boca sugieren una personalidad ascética y vehemente, al tiempo que una “latente excitabilidad”, quizá por un interno conflicto pendiente<sup>54</sup>. Modigliani aguarda: cuántas de la infinitas Jeanne Hébuterne o Béatrice Hastings aspiran en su perturbadora inquietud y la arcaica pureza de sus trazos rotos al estilizado sosiego desde semejante patetismo! La forma idealizada del cristianismo medieval cede el relevo al naturalismo que Hubert y Jan van Eyck o el Maestro de Flémalle cultivaran en los albores del renacimiento flamenco (predominio de tres cuartos de perfil facial, fisionomías individualizadas, ...).

*Dama con tocado de gasa* (1435-1440, Staatlichen Museen zu Berlin), retrato más temprano de Van der Weyden que presenta a una dama con vestido gris, ribeteado de negro en el escote, sobre fondo pasivo, uniforme, no descriptivo. Enfoque centrado en cuatro funciones básicas: tocado, vestido, rostro y manos. Las líneas verticales del bajo hennin se combinan con las de hombros y pecho, los pliegues horizontales del velo descansan sobre la línea que marcan los labios (la trama de líneas horizontales y verticales concentra aspectos psico- y fisionómicos). Pese a los elementos abstractos concurrentes, la acusada individualidad de rasgos apunta al boceto al natural de una mujer de clase media real (quizá Elisabeth Goffaert, esposa del pintor) con atributos de matrona (senos prominentes). Grandes ojos azules, una representación extraña a los cánones contemporáneos, pues el ojo izquierdo no ha sido reducido, saboteando la escala de giro de la cabeza. De nuevo, manos cruzadas y dedos apretados en decorosa actitud, pero, inusualmente, la inmortalizada no inclina la cabeza ni hunde su mirada en una indefinible distancia, “vibrante y atractiva”<sup>55</sup> busca la complicidad del espectador, iluminada desde una fuente más allá de la obra, una tenue luz descendente desde el ángulo derecho que contrasta el blanco vívido de velo y piel con los tonos ocre del vestido y las sombras del tocado. La austera espiritualidad, aun en la extravagancia y elegante simplicidad de sus patrones, es notoria. Si Van Eyck muestra crudamente la naturaleza física, Van der Weyden opta por la idealización, puliendo facciones, “civilizando y ajustando la forma humana”<sup>56</sup>. Hay en

<sup>54</sup> Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (London: Harper Collins, 1953), 292: “In the superficially similar but considerably later *Portrait of a Young Lady* [...] the hands are analogously placed but the intertwined fingers reveal a smouldering excitability which, even more severely repressed, lives in her veiled, downcast eyes and full, sensuous lips”.

<sup>55</sup> Lorne Campbell, *Van der Weyden* (London: Chaucer Press, 2004), 15.

<sup>56</sup> Norbert Schneider, *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait-Painting, 1420-1670* (Taschen GmbH, 2002), 40.



ambos semblantes cierto destello sustancial de una *formae vitae* superior, el psiquismo instintivo queda atrás, irrumpiendo en su idiosincrasia imaginal el ascetismo femenino.

Petrus Christus y Robert Campin se suman al retrato de jóvenes damas. El primero de ellos (1465-1470, Staatliche Museen zu Berlin) es, sin duda, una de las más fascinantes piezas del renacimiento nórdico, registrada por primera vez en un inventario de los Medici (1492). Las cejas exageradamente curvadas de la modelo, de presumible ascendencia noble (¿nieta de John Talbot, primer conde de Shrewsbury?<sup>57</sup>, tanto como la desviación del alineamiento ocular, el ligero estrabismo en unos ojos almendrados, casi orientales, la pálida tez de porcelana, los estrechos hombros y la frente despejada (cabello recogido, afeitado en su parte superior), confieren a la joven una hechizante belleza, realizada por la *lux laeva* que ahuyenta una sombra esquiva refugiada en el fondo neutro, no tan indefinido (mínimos objetos domésticos mitigan la ostensible tendencia a la abstracción). Patentes los rasgos del ideal gótico, la sofisticada elegancia y el inescrutable talante de sereno autodomínio, actitud desafiante o desdeñosa a la vez, son ferozmente modernos: la enigmática adolescente transgrede el aire cautivador de la ebúrnea Virgen nutricia del *Díptico de Melum* (Jean Fouquet, década de 1450). Heredará el pintor amberino de Van Eyck la secreta ambición de volúmenes puros y la destreza para generar texturas. El uso metódico de la perspectiva lineal, habitual en Giotto, punto de inflexión entre el régimen de figuras planas y simbólicas del arte

bizantino típico de la Baja Edad Media y el lenguaje visual de formas individuadas en perspectiva propio del realismo humanista en su propensión a la emotividad, con global confluencia de líneas de profundidad en el punto de fuga, facilitará una simulación más convincente del espacio tridimensional.

En el segundo (hacia 1435, National Gallery London), presunta ala de un díptico desmantelado, Campin ensalza la probidad, la circunspección, *éthos* casi divino que no barrerá el viento helado, para hacer *mudanza en su costumbre* (belleza sensible - *extra animam*, reflejo de la pulcritud espiritual - *intra se*, y esta, a su vez, imagen especular de la *espiritualísima* pulcritud *supra se*), la sensualidad, no la carnalidad, se alza en eje dogmático, *mirar ardiente, honesto*, que *con clara luz la tempestad calma* (soneto XXIII de Garcilaso): cabellos ocultos, prendas oscuras ribeteadas de piel en gama cromática más apagada que la de su oponente masculino, grueso anillo, retrato sobrio y estático, de encuadre próximo y deslavazada luz que desliza, ingrávida, desde el ángulo derecho para repeler aspavientos y prevenir todo indicio de envanecimiento o de altanería.

La mirada carnal ha dado paso a la galante, aflorando la *ratio pulchri* solidariamente a la razón de bien en la que resplandecería la perfección de la forma sustancial, aún no alcanzado el *splendor formae*, supeditado a la excelencia de la pulcritud sobre el soporte de la más lúcida *ratio honesti*. Cesa el fragor de la concupiscencia, desprovista de *ratio pulchritudinis*, frustrado o abortado en ella el clímax de la forma por ausencia de razón de bien honesto, rendida al loable amor cortés (trasfondo religioso de la experiencia amorosa, gentileza, idealización de la mujer bajo artificios verbales y métricos de gran musicalidad, plásticas imágenes de la lírica trovadoresca que

<sup>57</sup> Joel M. Upton, *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting* (Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1989), 29-30.



derivará en el *dolce stil novo* -Purgatorio, Canto XXIV<sup>19-63</sup>-, la influencia benéfica de Beatrice en Dante -el *color purpurino* que asoma a los ojos asolados por el llanto- durante su inicial catábasis, en rigor, una *κάθαρσις*, pues el tenebroso infundíbulo, a modo de cáliz inverso, es la propia alma del güelfo, la de todo hombre, como lo fuera en la tradición pagana la *Odisea*, el descenso a los abismos más oscuros del alma para escudriñar los arcanos de la individualidad, apartada de la teogonía matricial del clan). El amor neoaristotélico que pregona Cavalcanti en *Donna me prega* tiñe de angustia los primeros poemas de la *Vita nuova*, una ahogada y funesta desazón; las turbaciones del amante agitado por el perpetuo exilio y acosado por las sombras de la muerte hallan salida a través del platonismo solapado en el modelo amoroso de Guido Guinizelli. Desvaídos ecos ya del amor cortés, el atribulado corazón se entrega a la contemplación de la *donna angelicata* (*Al cor gentil ... sempre amore come l'ausello in selva*), ángel capaz de acendrar el ánimo galante, rescatándolo del pecado y guiándolo a la celeste beatitud: la misteriosa dama de Van der Weyden, un estímulo para la innata disposición al bien del amante en complacencia con el amor divino. El cántico *Donne ch'avete intelletto d'amore* es un rechazo de la mujer idolatrada por Cavalcanti, cuyo amor hiere *a través de los ojos*, en una compleja amalgama de doctrinas herméticas subordinantes de la *salud del alma* a espíritus fugitivos que la subyugan, debilitándola y sumiéndola en la tristeza de la pasión no correspondida, para abrazar el gentil amor *purificado y purificador* que enaltece el corazón y dimana de la virtud personal.

En el nuevo escenario de pugnantes valores burgueses, la *metanoia* (μετανοίαν: ir *más allá* del νοεῖν) no es tanto signo de alienación de un νοῦς anamórfico, víctima de la utopía transcendente, expectativa del

diáfano reino que lo abduce *supra se*, cuanto llamada a un movimiento metacognitivo de renovación interior inspirado por *νοούμενα*, ideales prácticos que harían del *intra se* inconcusa morada. El genitivo «Reino de Dios» está dentro del hombre mismo, su naturaleza es espiritual, no hay ausencia inmanente o acción divina en la historia (epígonos de la era burguesa del *yo*, subsecuente a la era del *super-yo*, la de la nobleza). Los *spiritualia intra nos* forjan el legítimo designio psíquico, la jornada «*aspiciendo ad spiritualissimum supra se*» del itinerario es precisamente la maniobra alienante del «*transcendere ad aeternum*»: «*Sapere aude!*», lema de la moderna razón crítica, insta al «*te ipsum redi*», libre de alienación por enajenante polarización *ad extra* o *ad supra* (desde el *intra se*, la razón pura se proyecta teóricamente *extra se*, hacia el fenómeno de ser, procesando en juicios unidades de síntesis categorial, y prácticamente *supra se*, en fuga prosilogística al nóumeno), la alienación estriba en el abandono del *interius homine* para emprender el «*transcende te ipsum*» en ilusorio cometido epistémico de la razón *supra se*, sugestionada por el espejismo del *spiritualissimum*: *his ambulemus -extra se- / his ascendamus -intra se- / his volemus -supra se-*, la errática paloma que vuela en el vacío, persuadida en su delirio de la consistencia ontológica de un *kósmos noetós*. Las baladas de la lírica occitana, las albas en particular, celebran la llegada del amanecer en su connotación sacra: el día es el reino añorado de la gloria divina, el ansiado momento de la gracia de la que María es vicaria, frente al enconado temor a la noche que sacude los corazones yermos, huérfanos de fe, anegándolos de oscuridad, frágiles criaturas arrastradas al pecado sucumben a tentaciones.

La exhortación agustiniana a la purificación del *cor caecum* en la fe somática para la bienaventuranza y el asalto a la razón, aliviado de su lesiva luz (sim-



biosis *credere - intelligere* en la que prospera la función terapéutica de la fe *-collyrium fidei: oculus mentis, quo Deus videatur, mundatur per fidem -Sermo LXXXVIII, 4-*) es reelaborada con savia platónica: el *unguentum spirituale ab oculis caecis mentis* que la fe en la forma sobrenatural pudiera ser para el errante corazón del Medievo es en el explosivo fervor moderno deslumbramiento por la *sobrehumana hermosura* de la amada, en la que “se hacen verdaderos los quiméricos atributos de la belleza”: cabellos de oro, campos elíseos su frente, las cejas arcos del cielo, inmarcesibles soles sus ojos, corales los labios y cuello de alabastro, mármol el pecho y manos de marfil ... “las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales [...] que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas”<sup>58</sup>.

Mas la *donna angelicata*, perteneciente a la élite urbana, residente en la corte señorial, el burgo o el *castrum*, que inflige un sufrimiento gozoso al servil enamorado (trasposición de códigos sociales del feudalismo al orden burgués *-vasallo / señora, ...-*), es apenas macilento reflejo de la *donna immobile, fragante como un lirio* (restan dos siglos para la maldición de Talía en el póstumo *Pentamerón*). Así, el amor honesto se confía al amor universal, en el que brillará la *ratio pulchritudinis* bajo égida mariana, puente a la *plenitudo delectationis*. La travesía histórica está invertida, es el *amour courtois* el que absorbe emociones y semántica religiosa del Medievo (reminiscencias de la declinante *visio* noble en la hegemónica *visus* burguesa) para elevar a una suerte de estado de gracia al suspirante (*fenhedor*) y suplicante (*precador*) *drutz*. El amor cortesano es modelado por el amor místico, ambos de ascendencia platónica (el *fin'amors* provenzal es una adulteración del antiguo Éros con efluvios neoplatónicos, entreverado con elementos de la mística cristiana).

La transición diacrónica del primer al segundo retrato en las parejas ofrecidas no subsume una razón canónica de belleza equivalente a la *communissima ratio pulchritudinis* (razón eidética de belleza en alzado transcendental, más tarde, una *ratio ratiocinatae pulchri* de cariz nouménico o metafenomenica faz, fuera de toda referencia espacio-temporal que pueda propiciar una visión *aisthética*): el precoz ensueño galante que arraigará en el Cinquecento (carismática joven irritable de Van der Weyden o hipnótica adolescente de Christus), experiencia intermedia entre erotismo y espiritualidad, un amor ilícito a veces, pero moralmente reconfortante<sup>59</sup>, alentado por una vocación antropocéntrica que hará de la mujer objeto de veneración, la magia simpatética del alma universal que conecta a seres por similitud natural (neoplatonismo / teoría de las radiaciones de al-Kindi: cada astro posee una naturaleza difusiva; cada alma, bella

y apasionada, crea un ámbito mágico de nexos a través de sus gestos y favores, el espíritu de Éros impregna a las formas), en antítesis a la belleza replegada en sí misma, lastrada por la misión benéfica de una atenuada *ratio pulchritudinis* (retrato de recatada mujer madura de Campin). Frentes despejadas y miradas altivas, frentes veladas con mirada compasiva, benévola, esbozos de la belleza prototípica que pueda concitar la imagen mariana. Una tibia confesión del amor cortesano en la que las tópicos potencias que socorren a Guillaume en la danza del tiempo (*Esperanza, Pensamiento agradable, Dulzura* en la mirada y *Verbo* afable, para aplacar a *Peligro*, que aguarda en umbríos parajes del bosque animado, y lograr besar a la Rosa) han sido conjuradas. El incipiente éthos de una mujer que no rehusará los espejos, pero tampoco naufragará en sus aguas, sucumbiendo a los monstruos que acechan en los reflejos.

*Virgen entronizada con dos ángeles* (1485-1490, St. Osyth's Priory). Según el estilo marcado por Van der Weyden para la representación mariana, encumbra Memling en trono de piedra a la *κεχαριτωμένη*, antebrazos con volutas y profusa figuración floral. El gesto natural de la Madre, la mirada posada en el Hijo, sin huellas de Van Eyck en esta obra tardía (espejos circulares de fondo, caso del díptico *Maarten van Nieuwenhove*, 1487), la suavidad del rostro, ofician una templada estética que trasciende las internas disonancias de la rapsodia gentil. La perenne bipolaridad del ciclo genésico sufrimiento - amor, la perpetua disyunción creación - consunción (alegorizada en el antagonismo Ἔρως - Θάνατος), subyace al avatar de un amor gozoso a un amor doliente.



<sup>58</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005), 154-155.

<sup>59</sup> Francis X. Newman (ed.), *The Meaning of Courtly Love* (Albany: State University of New York, 1968), vii: “un amor a la vez ilícito y moralmente elevador, pasional y disciplinado, humillante y exaltante, humano y transcendente”.

La expulsión del Paraíso y la caída de la humanidad en el pecado son motivos aquí evocados, agnición (ἀναγνώρισις) de una madre mancillada detonante de la conciencia de una belleza disociada del bien que revertirá en la reverencia a una madre in-

maculada en la que la pulcritud cobra su más acabada expresión, convocado el emergente *Homo universalis* a un *itinerarium cordis* afin a las jornadas del clásico *itinerarium mentis - voluntatis* hasta el *apex affectus*:

Amor carnal-sensible (*extra se*) / *nulla ratio pulchritudinis - incohatio / virtus formae*  
 ↓  
 Amor gentil-espiritual (*intra se*) / *processio pulchri - esse simpliciter formae*  
 ↓  
 Amor espiritualísimo (*supra se*) / *processio luminis - splendentia formae*.

## 6. La sorda danza de las inteligencias puras: exorcismo de la luz y esplendor de la forma en la estética del πάθος

Adoptado un punto fijo de luz (*lumen* focal estéril, inexistente en la génesis gótica, donde el cuadro resplandece por sí, a modo de *aleph*, núcleo de emanación formal de los elementos de la escena, solución visual neoplatónica), la pintura flamenca del siglo XV es particularmente pródiga en el *contactus virtualis*. La presencia virtual de criaturas espirituales en las composiciones de la época concede al arte lo que deniega a la ciencia, el paradójico comercio con instancias metasensibles, una sorda danza de ausencias que vulnera la competencia intelectual.

Al arte le ha sido otorgada la licencia de plasmar formas puras subsistentes sin magnitud dimensional que el intelecto en hábito material no puede verificar intuitivamente por incapacidad de perfecta adecuación a dicho inteligible, excedente en su superior *virtus essendi* de la facultad humana (una *quantitas actus* que sobrepasa cualquier *esse obiective* representativo *in humano intellectu*, tal representativo debería reflejar en su completa *virtus essendi* a la forma subsistente para aprehenderla en su íntegra inteligibilidad), sutil *virtualis ratio ubicandi* sin *locus* formal. Los ángeles músicos que flanquean, en segundo plano, la imagen mariana en el *Tríptico Donne*, uno de los cuales muestra al Hijo el símbolo de la caída del hombre, son ejemplo de ello. La *forma subsistens*, inteligible *per se*, no *per speciem*, se sustrae a la intuición por extraña al espacio-tiempo, formas *a priori* de la sensibilidad. Metafenoménica por su infinitud *quantum ad formam*, extralimitaría en su inteligibilidad (abonada a la forma) la objetiva suficiencia representativa de un alma indigente, sometida a la finitud formal que le impone el cautiverio corpóreo.

En el orden transcendental de composición *cum-his* (*esse + modus essendi*) que salda el *suppositum* con su cobertura ontológica de formas acólitas, el *actus essendi* es modulado por una esencia que determina una intensiva o extensiva *quantitas essendi*. En el régimen predicamental de composición *ex-his*, el *esse simpliciter formae* imputa un ser sustancial, no el transcendental *actus essendi*. En verdad, la *quantitas essendi* acotada por la esencia contrayente del

*esse* es, en el caso del *suppositum* desprovisto de materia signada individuante, obra privativa de la forma, que no grava cantidad dimensiva – extensiva. La subsistencia es *modus essendi* autónomo de la sustancia, sea hilemórfica o restrictivamente mórfica, contrapuesto a la inherencia, *modus essendi secundum quid* propio de una naturaleza adventicia. Comprendase bien: es el *actus essendi*, un *esse habens* o *receptum*, el que depara la subsistencia (*esse subsistentiae*), si bien esta es *modus simpliciter essendi* (= *actus simpliciter essendi* modalizado por una esencia mórfica pura o hilemórfica) correspondiente a la sustancia.

El principio potencial-receptivo regulador de la subsistencia como modo de ser en la sustancia mixta la hace finita respecto al actual por contrayente de este en tanto *principium receptum*. La elisión del componente potencial dispensa al actual en su desacoplamiento ontológico de la constricción “cuantificadora” que finitiza intensiva o extensivamente al complejo en relación a este segundo componente, declarándose así infinito el *suppositum* respecto al principio del que no ha sido despojado, que pasa a ser potencial por promoción de nivel de composición: abocado a la subsistencia con la extinción de elemento receptivo, deja de ser *principium receptum vel subsistendi* (no *ratio subsistentiae*, tal es el *actus essendi* modalizado por la esencia, la forma sustancial sería vehículo de subsistencia para el *suppositum* hilemórfico o anhilemórfico) para ser *principium recipiendi vel subsistens*, convertido en multiplicador potencial en la escalada de orden de composición (*ex-his* → *cum-his*). La evicción teórica de la materia signada en el *suppositum* numéricamente plural ciñe la esencia a forma, tornando infinito respecto al principio actual en la composición *ex-his* (forma) al *suppositum* mórfico puro por exención de multiplicidad numérica - material (*compositum cum-his* de aislada forma y *esse*); la forma deja de ser *receptum principium subsistendi* para alzarse en *principium subsistens* por anulación de contracción hilemórfica. La hipotética cancelación del principio potencial (forma) receptivo del *esse* en el *suppositum infinitum quantum ad formam* liberaría al *esse* de modulador de *virtualis quantitas essendi*, esto es, de anhilemórfico *modus essendi*, suspendido entonces su rol de *receptum esse subsistendi*

para mostrarse *esse subsistens*, sin embargo, lo depurado es un *actus essendi* insostenible marginado de conjunción ontológica con la esencia, precisamente por *acto de ser de* (... una naturaleza), insubsistente en sí mismo: acto de ser subsistencial genéticamente divergente del ingénito acto de ser subsistente. El expolio de la esencia como *modus essendi* no haría emerger al *esse subsistens* sino a un *esse subsistentiae* inconcebible en fáctica abscisión por endémica homeostasis onto-eidética en el dominio creatural, un aberrante *actus essendi* de nada, huérfano de esencia.

El principio potencial (*potentia / modus essendi*) opera sobre el *esse commune* modificándolo como *esse subsistendi* (o *subsistentiae*), *esse receptum* (no *subsistens*) contraído por un factor multiplicativo (multiplicidad sensible o inteligible) que finitiza al *suppositum* respecto a él. No es pertinente la criba *de facto* de *modus essendi* en el *suppositum*, pues el ser creado vaticina un *actus essendi*, acto de ser subsistencial para una esencia, evanescente al desprenderse de *modus* (sin *modus* sería simple *esse commune*, ser no sujeto a *quantitas essendi*, inviable por la preceptiva simbiosis onto-eidética en el mosaico creatural: no hay desnudo *factum essendi*, nudo *esse* sin esencia, ni *esse simpliciter essentiae* o esencia – posibilidad pura autosuficiente en abstinencia de acto de ser, obstruirían los parámetros de la onto-teología energista, violando el axioma de preferencia del acto).

El *suppositum* hilemórfico (*compositum ex materia signata + forma simpliciter essendi + formae essendi secundum quid*) dotado de un *actus essendi exercito* sería finito respecto a la forma sustancial, inferido este principio *forma simpliciter essendi* en él (*forma subsistendi*), como el *esse* transcendental es *actus simpliciter essendi* para el supósito creado en su genericidad: forma de ser recibida (*forma recepta*) o contraída por una materia déctica que la diversifica numéricamente según una *quantitas dimensiva*. El *suppositum* en δεῖξις hilética *tiene* forma (*habens forma*), *no es* su misma forma (caracterización predicamental concertada con la transcendental: *tiene esse, no es* su mismo *esse*, fórmula válida también para el *suppositum* estrictamente mórfico), dicho principio procede en él como *forma simpliciter informans* de una materia designada (de ser su misma forma, el *suppositum* se diría *forma subsistens*, mas en él esa instancia es *forma subsistendi* por el *subiculum* material que envuelve).

El *suppositum* netamente mórfico (no complejo en el orden predicamental de composición *ex-his*, no individuado: impensable δεῖξις mórfica) sería *compositum cum-his* de *forma simpliciter subsistens*, formas inherentes y *esse: es* sustancialmente, en consecuencia, su misma forma. En él, la forma no es *recepta in materia* (*forma subsistendi* o *simpliciter informans*) sino *simpliciter subsistens*. El supuesto anhilético *no tiene* forma (*forma habens*), *es esencialmente* su misma forma (*essentialiter ipsa forma subsistens*), esta no sería para él *principium subsistendi* sino *principium subsistens*; infinito, por ende, *quantum ad formam*, como el *esse* no es para la ins-

tancia divina *esse subsistentiae* sino *esse subsistens*: Dios *es esencialmente* su mismo ser (*ipsum esse subsistens*), *no tiene* ser (“quiditización” o modalización esencial del *esse: esse habens vel receptum*). La eliminación del principio potencial constrictivo de la forma en el *suppositum* hilemórfico la abre a la infinitud por exoneración de cópula ontológica material, no obstante su finitud *quantum ad suum esse* por *esse habens*, no *subsistens, esse receptum in forma*. La forma en solitaria subsistencia resuelve plenamente la esencia del supósito, funcional como *modus essendi* modulador de una virtual (no dimensiva) *quantitas essendi*. La detracción al *suppositum* mórfico del principio potencial-represor del *actus essendi* desahuciaría a este último en impostada subsistencia (génicamente es *esse participatum*, no subsistente)<sup>60</sup>. La infinitud *quantum ad esse* incumbiría privativamente al *esse subsistens*. Inapropiada para él una *quantitas essendi*, su ser no es *actus essendi* por no *esse receptum* o *esse* ingénitamente refractario al *modus*. En él se cumple la plenitud intensiva del ser.

Pues bien, infinita *quantum ad suam formam*, la inteligencia pura resultaría *formalmente* irrepresentable: la opaca *ratio cognoscibilitatis* de la sustancia separada cede a la *universalis ratio pulchritudinis*. El entendimiento humano reclama una *species intelligibilis* como *medium cognoscendi* (*formalis ratio intelligendi* en el conocimiento abstractivo), mas la forma

<sup>60</sup> La forma informante es participada bajo plurales materias signadas individuantes como *forma communis* según una *quantitas dimensiva* (multiplicidad numérica-sensible), no así la *forma subsistens*; el *esse commune* es participado por una pluralidad inteligible de formas (*intelligibilitas per se*) que ajustan una cantidad virtual de ser -*virtualis quantitas essendi*-, mientras que el *esse subsistens* es imparticipable. La infinitud está analógicamente relativizada al principio potencial suprimido por promoción de nivel de composición en la entidad compleja oportuna, sea en clave predicamental (materia) o transcendental (forma): el hilemorfo singular es infinito por analogía metafórica *quantum ad suam materiam signatam*, infinito en su individualidad (encierra en sí mismo, en su deixis material, una intransferible singularidad, pero es *finitum quantum ad suam formam* por susceptibilidad de esta a la multiplicación sensible (*intelligibilitas per speciem*: abstracción de caracteres materiales individuantes de la *species sensibilis* en la *species intelligibilis*, vector de universalidad *post rem*), a la diversificación numérica en otras materias receptivas designadas que deparen al complejo *quantitas dimensiva* (colección de singulares hilemórficos co-específicos). El *suppositum ex materia signata et forma* será finito *quantum ad formam* por *habens formam* (*forma informans o recepta*). La subsistencia en el régimen hilemórfico es modo existencial que compromete a la forma en hábito informante, no subsistente, ejercido sobre una materia (lo subsistente es el propio compuesto, irreplicable en su singular existencia material, no la forma). La subsistencia sería condición analógica de infinitud para ese complejo en su hilexis signada. La *quantitas essendi* se dimensiona espacio-temporalmente (coyuntura fenoménica) merced a la materia consignada. La *forma subsistens* se presume infinita *quantum ad suam formam* pues agota solitariamente en sí (solipsismo mórfico) la *quantitas essendi* determinada por dicha forma, si bien no la plena riqueza del *esse commune*, que admite participación por otras formas puras, lo que la haría, por consiguiente, finita *quantum ad suum esse*. La sustancia separada es finita *quantum ad esse* por *habens esse* (*esse receptum*, no *ipsum esse* o *esse subsistens: esse* contraído por *modus = actus + modus essendi*), de ahí su *quantitas essendi* (la forma traduce una *quantitas virtualis*, no dimensiva, una *virtus essendi*). La *quantitas essendi* virtual no es dimensiva por abolución de materia signada y, consecuentemente, de individualidad.

subsistente no admite ese mediador cognitivo, no induce representación psíquica objetiva que la reproduzca en toda su *virtus essendi*, en su plena inteligibilidad (*per se*), quebranta los angostos límites del conocimiento, prestándose, sin embargo, a la figuración estética.

La genética ametropía del *noûs* humano, su congénito defecto de intuición intelectual (imposibilidad de captación de la ensidad por dimensión entitativa sustraída a las formas *a priori* de la sensibilidad que la relegaría, en inspección kantiana, a faceta estrictamente racional del ente), se cierne sobre la forma en subsistencia metasensible, absuelta de individuación por dispensa de *quantitas dimensiva* (*materia signata quantitatae -partes extra partes- = principium individuationis*), mas no de *quantitas virtualis* (la *quantitas extensiva* acusa inmersión-despliegue en el espacio-tiempo, circunstancial condición de presencia sensible). La *quantitas virtualis*, cantidad intensiva de ser, desborda al intelecto humano, rebasando su competencia: no objetiva a la intuición, se abre a la co-intuición a través del arte, haciéndose significativa en él (la *significatio* inaugura la vía estética de acceso a la forma en sobrenatural subsistencia). El arte tiene el ilusorio poder de apresar simulada o figuradamente *voóμενα* (las trampas de espíritus del ritual paleolítico), espejismos o espectros del insomnio de la razón, más allá del espacio-tiempo como horizonte de experiencia posible. La *magnitudo corporalis* procura coyuntura espacio-temporal al hilemorfo, susceptible así de intuición y representación sensible. La restrictiva *quantitas intensiva* delega la forma anhilética en una intuición intelectual de la que está privado el hombre, mas la intuición estética haría visible lo inaparente por contener en su virtud a los demás elementos escénicos. No hay correlación proporcional entre *forma informans* en extingüible contingencia material / espacio-temporal (fenoménica) e incorruptible *forma subsistens*, eximida de compromiso hiléctico (transfenoménica), porque magnitudes extensiva y virtual son de índole dispar, su analogía es metafórica. La adusta fisionomía angélica es simulada, la mirada expectante solo halla cromáticos fantasmas de la transgresora vigilia de la razón en ofuscado trance sintético hacia etéreos sofismas, *figmenta rationis* o figuraciones (no *formalmente* figuras) en la fuga estética al supremo *voóμενον*, que únicamente en comisión de *ens rationis* o concepto vacío de objeto podría avenirse a *quantitas virtualis* (mermada intendencia racional -no ontológica- de la *quantitas*, ya no intensiva *quantitas essendi* sino ideal *esse figuratum*)<sup>61</sup>. Las propectas categorías metafísicas,

eficaces instrumentos para suplir la deficiencia o anomalía gnoseológica de convergencia en la era teocéntrica, saldan clandestinas quimeras simbólicas que denuncian el universo metasensible, la reticencia a renunciar a su asilo, en un período de larvado fisio-centrismo.



Podría decirse -arguye el Aquinate en algunos pasajes de su exuberante angelología- que las sustancias espirituales *están en los cuerpos* sobre los que ejercen su potestad, no según el *modo de estar* en un lugar correspondiente al *ubi* predicamental, más bien según la relación de *contenido* y *continente* que dicta la localización virtual, un *contacto de virtud*, no físico. La criatura espiritual es entonces el *continente* de aquello sobre lo que actúa, el continente de María en la Anunciación o en la Piedad, cual el alma está en el cuerpo, no contenida por él, continente por su actual papel tutelar (el lugar se comporta respecto a lo localizado en él como acto). La sustancia separada *contiene* en sí, como un lugar virtual, a la realidad material sobre la que despliega su causalidad (en el caso del alma, una causalidad formal, en el del ángel, una acción eficiente). La distinción entre primacía de comunidad y de virtualidad del *ens univocum* en la ontología dinamicista enlaza con la continencia virtual:

*et esse*), no solo de la *forma recepta* o *informans*, modifica el plan del Estagirita. La dualidad de acto sustancial (material o inmaterial) fuerza una redefinición de los accidentes compatible con la posición ontológica de la *substantia separata*: la *quantitas dimensiva* o *corporalis* para la sustancia material transvalúa en *magnitudo spiritualis* o *quantitas intensiva* para la incorpórea. Análoga reevaluación cabe para *qualitas* (*ποιόν* en el esquema categorial aristotélico), relación (*πρός τι*), lugar-*ubi* / tiempo-*quando* (*ποῦ-πότε*), estado / situación-*situs* (*κεῖσθαι*), hábito / posesión-*habitus* (*ἔχειν*, aun como subcategorías, esta y la antecedente, subsumibles en *ἕξις* y *διάθεσις*), de *actio* y *passio* (*ποιεῖν* / *πάσχειν*). Cualidad espiritual y física tienen diferente cariz; el *ubi* para la forma subsistente es virtual, no *formalis ratio locandi*, fuera del tiempo *sensu* cronológico que rige la generación y la corrupción en el dominio hilemórfico subllunar.

<sup>61</sup> En el orden aristotélico solamente cabe *quantitas* - magnitud extensiva (categoría *ποσόν*), accidente de *οὐσία*, por indisociabilidad fáctica de forma y materia (negación de acto a la forma escindida, inconcebible un régimen sobrenatural o metasensible de formas puras). La adopción de una fórmula transcendental de composición actopotencia (distinta a la solución predicamental de complejidad en la hilosfera) válida para el morfostema creatural en conjunto (dominio del *esse habens vel receptum* frente al *esse subsistens*), incluyen-te de la *forma separata* (*forma subsistens = compositum ex essentia*

*primitas communitatis* del *quid* comunísimo *ens* sobre toda esencia que albergue formalmente la *ratio entis* (*entia finitum / infinitum*, géneros, especies, salvo pasiones simples y disjuntas) / *primitas virtualitatis* del *ens* por pre-contención virtual del espectro completo de modos singulares de actualidad. El contacto virtual de una entidad espiritual con una corpórea es más cercano al del *ubi* predicamental que el de dos realidades espirituales entre sí. El cuerpo de María está representado en un lugar por contacto local según una cantidad dimensional, ausente en el ángel por incorpóreo. La imagen de este auxiliando a María en su dolor sugiere contacto de virtud, una *virtualis ratio locandi* según la operación o la misión que cumple.

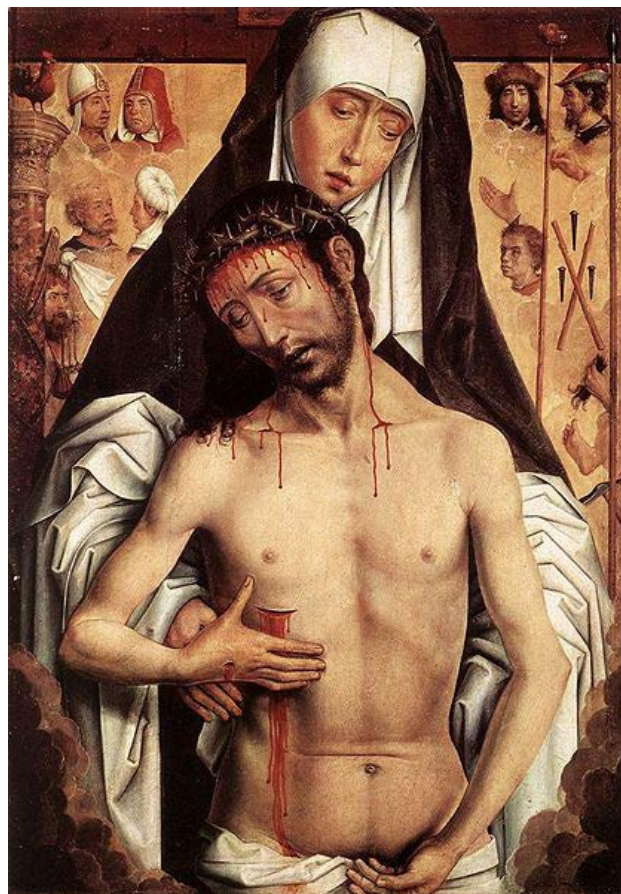
La obsesión por la iluminación de los primitivos flamencos se resuelve en la refracción de un haz abstracto sobre indumentos complementada con el novedoso recurso de filtración de la luz a través de una ventana. Ese recurso solo asiste a una superior metafísica del *lumen* (estrategia de transición del tratamiento metafísico-especulativo al estético-figurativo de la forma pura): la luz intelectual del ángel, más perfecta que la humana, no puede ser infundida a María, pero aviva la luz infusa para una más perfecta visión (*cuando lo imperfecto en algún género es continuado por lo más perfecto en ese género, su virtud es reforzada*)<sup>62</sup>. El cuerpo físicamente asentado se consolida en el *ubi* formal que lo localiza (comparado a él como acto a potencia), pero también por contacto virtual de la inteligencia luminosa, que puede infundirle ciencia o consuelo, mediante una objetiva-externa propuesta de contemplación o por refuerzo subjetivo-interior de potencia. A las luces infundidas sobrenaturalmente con el hábito de la gracia (fe, sabiduría, iluminaciones carismáticas, ...) y a las facultades intelectivas causadas naturalmente en el hombre (modos internos de iluminación por parte de la causa primera del ser, el creador), se suma la firmeza que el ángel puede procurar a los seres dotados de cantidad dimensional: las criaturas materiales, en tanto locales, están reforzadas por el *ubi* que los contiene, emplazándolas actualmente, relacionándose con ellas como acto a potencia (*ubi* es categoría dependiente de la circunscripción de un cuerpo por otros), algo similar sucede a los entes espirituales.

El excepcional *Retablo Bladelin* (Rogier van der Weyden, 1445-1450) contiene escenas típicas de la *devotio moderna*: infancia, pasión y resurrección con protagonismo de la Madre en las tres tablas. La presencia virtual de un ángel en la parte superior del panel central portando una corona alude al reinado de María, motivo habitual en la obra de los primitivos flamencos, orlada la escena con grisalla, efecto de relieve mediante un claroscuro muy matizado que enmarca cada uno de los episodios de la historia salvífica. El pintor se abandona a gradaciones de un solo color periférico que buscan el tono de la piedra, y a través de una falsa perspectiva por división de fases

discriminativas del tratamiento de color y forma, ya en la liturgia policroma de la escena principal, propone un recorrido por los gozos y dolores que permita al fiel entablar diálogo íntimo con una imagen que encarna la identidad subjetiva *pulchrum - honestum* a la que la solidez de volumen confiere la preeminencia ontológica de una madre universal.

Resta la estética del *páthos*. La ascética belleza de la *Deipara, amabilis Mater Dei genetrix* en el Nacimiento, es desplazada por la pulcritud patética de la *intemerata Mater dolorosa* en el Descendimiento ...

Las santas mujeres que plañan y gesticulaban en el *Planctus* en torno al cadáver yacente sobre la losa de unción se han dispersado. El cuerpo rígido reposa entre los brazos de la Madre como un leproso, lívido y magullado, los ojos muertos, ensangrentados, hundidas las mejillas, lúgubre el rostro, la boca fría como la nieve, el paladar por la hiel atormentado<sup>63</sup> ... Si no había sanidad en la carne del desollado cordero, ¿podría haberla en las entrañas de su oveja cruelmente lastimada? ...



*Virgen con el Cristo de la Piedad* (1475 o 1479, Capilla Real de Granada). Tema ambiguo de Memling, oscilante entre *Ecce Homo* e *Imago Pietatis* usual en la *Misa de San Gregorio*, cuyo objetivo fuese recordar gráficamente la transustanciación. Fuera de contexto espacio-temporal, en una escena

<sup>62</sup> Tomás de Aquino, *De Veritate*, q. 11, a. 3, co.

<sup>63</sup> Brígida de Suecia, *Profecías y Revelaciones de Brígida de Suecia*, Libro I, cap. 10.

no narrativa, la Madre ofrenda al fiel el cuerpo no inerte del Hijo, que muestra la herida del costado con la mano derecha. La ausencia de contacto denota el carácter sacro de aquel, incorporando el valor eucarístico con preponderante tono icónico-visionario, enfatizado por el halo nebuloso que envuelve a los personajes de la zona inferior. La franja de nubes acentúa la cadencia sobrenatural, deshaciendo los límites entre lo visible con los ojos corpóreos y los *oculi animae*, convertido el espectador en testigo directo del desfile celestial.

Enrique de Berg en sus *Meditaciones* presenta a María estremecida por el *delicioso esplendor de la luz eterna*, su alma de luto abraza el cuerpo sin vida del *Vir dolorum* como si quisiese devolverlo al vientre en que fuera engendrado para protegerlo del mundo. La *lux mundi* parece retraerse en los confines de la creación, luz a la que no llegan realidades vacías, estragada por horas opacas que no alojan nada dentro, oscuras bocas sin carne todavía para rasgar, escondida en una víspera ciega, empañada por el espanto y la fría hiel descolorida que vierten su peso amargo sobre los dones derribados por una mano aciaga, insomne, oculta en ciénagas impenetrables que niegan para no ser arrasada por las lágrimas. El *lumen* que nutre la *ratio pulchri* se ha desgarrado. Piedad y *Planctus*, temas no explícitos de Evangelios canónicos y apócrifos, aunque sugeridos en algunos versículos, cristalizan como motivos de la *devotio moderna* sobre un *organon* fundamental en los brevarios de la Pasión, el *Stabat Mater*, y otros textos devocionales (*Meditationes Vitae Christi*, ...), promoviendo una nueva iconografía. Composiciones que se remontan en sus fuentes a la *proskynesis* bizantina, prosternación ante el yacente en señal de reverencia y veneración, al teatro sacro y los Misterios populares, cuya carga dramática se adecuaría admirablemente a las exigencias plásticas de esta representación con proverbial disposición estática y economía escénica de figuras<sup>64</sup>.

*Epojé cósmica: De Kruisafneming* (hacia 1435, Museo del Prado), obra maestra de Van der Weyden,

tríptico concebido para la capilla Onze Lieve Vrouw van Ginderbuiten por encargo de la guilda de ballesteros de Lovaina cuyas alas laterales han desaparecido.



Los clavos se han retirado y el cuerpo es bajado de la cruz, recibido en los brazos de José de Arimatea. Las figuras recrean un grupo escultórico policromado (trampantojo y tracerías en los ángulos principales son ornamentos comunes en retablos escultóricos y nichos funerarios, la realidad figurada mediante ilusorios efectos ópticos, perspectiva y sombreado simulan un ficticio entorno arquitectónico), encajadas en un reducido óvalo, una urna mortuoria, la proximidad de unas a otras en la rigurosa sintaxis oval de axiales vertical y transversal sofoca el dramatismo sobre fondo áureo, liso (el oro, símbolo de eternidad, concede aura divina a la escena). Junto a la mano derecha de la Madre desfallecida, la calavera sobre un matorral vivo (alegoría de la vida tras la muerte). Convulsa, María Magdalena se reclina, lacerada por la pena, ataviada con un cinturón (pureza de espíritu), alineado con los pies del Hijo y la cabeza de la Madre, replicada su flexión en la figura de Juan, que junto a la de Magdalena, aísla al grupo generando un efecto de paréntesis, elipsis o suspensión eventual de lo mundano en la conciencia conmovida del fiel (*ἐποχή* fenomenológica inversa en clave estética), transido de una intensa emoción religiosa en la contemplación de sobrecogedoras expresiones de duelo y atrición. La postura de Hijo y Madre es la misma, dolor y *rigor mortis* se transmite de uno a otra, sublimación de la *Compassio Mariae*, paralelismo vital que traspasa el umbral de la muerte. El equilibrio estructural de la composición es perfecto, ilustrativo de la armonía de partes en un todo: las posiciones de Madre e Hijo marcan las direcciones básicas de la tabla. Una diagonal virtual une la cabeza del joven que ha liberado a Cristo con la Madre y el pie derecho de Juan; la línea ondulada de las disposiciones corporales suaviza la sinergia horizontal de los rostros, casi una anáfora. Es la exquisita concreción de calidades de objetos y telas por avance en la técnica del óleo reflejo de la condición social, aspecto nada superfluo, pues el efecto lumíni-

<sup>64</sup> Piedad y *Planctus* son escenas diferentes intercaladas entre Descendimiento y Sepultura. La iconografía del *Planctus* se remonta en su origen al *Threnos* bizantino, de donde pasara al arte italiano del Trecento para difundirse más tarde por Europa, popularizándose en el siglo XV con creciente dramatismo. La iglesia bizantina recoge la iconografía en el *Epitaphios*, paño funerario empleado en los oficios de viernes y sábado santo. La pintura flamenca reproduce escenarios en los que los personajes se desenvuelven en elocuentes actitudes patéticas, con presencia ocasional de donantes que contemplan o participan en la deposición del cuerpo místico. La Piedad, por su parte, nace en el seno de los conventos femeninos del Valle del Rhin en el siglo XIV, definida su iconografía por composiciones de pequeños grupos escultóricos (*Vesperbild*) de intenso dramatismo. Durante el siglo XV, por influencia del gótico internacional, la rigidez de las primeras representaciones cede a figuras más amables (*Schönen Vesperbilder*), transigiendo en una rejuvenecida María, repuesta de la prematura senectud a la que le precipitara el dolor, erigida en *Imago Pietatis* [Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, 2 (London: Lund Humphries, 1972), 173ss; Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano* 1/2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 112ss].

co descansa en ropajes y claroscuros (colores fríos asignados a figuras más patéticas, esencialmente mujeres, tonos más cálidos para los demás personajes). En desolada *epojé* surrealista, *El Descendimiento* de Graham Sutherland reproduce el efecto de *Ausschaltung* o desconexión de la cotidianeidad (toda la realidad expulsada del paréntesis que dibujan los cuerpos distorsionados de los deponentes).

La estética del *páthos* articula inmanencia y transcendencia de la *ratio pulchri*. Dolor y muerte en hábito humano, los tonos luctuosos de la pasión y el luto de las almas se conjugan con el nimbo divino de esperanza y resurrección. La maternidad es desterrada por la tradición teológica de la economía trinitaria. La *περιχώρησις* discrimina a la Madre, la *maternitas* no es divina *proprietas personalis* sino humana faz femenina: la Madre no *in-existe* en el Hijo, sufre su sacrificio.



Si en su divina *facies* personal como Hijo inengendrado, Jesús de Nazaret halla la más excelsa dignidad por vínculo original (*ordo originis*) con el Padre (*principium Verbi*), en su despersonalizada faz humana como naturaleza singular alumbrada por María (*Christotókos*), Jesús encarna el *splendor formae* de la entera humanidad. Filiación divina anudada al Padre, trenzada con él en perijóresis, naturaleza individuada asumida que segrega a una Madre mortal: la *forma vitae* es prerrogativa de creación, queda apenas la *forma corporeitatis*, fruto de generación y presa de corrupción, para la Madre. La personalidad filial del Verbo es eterna, solo sujeta a orden de origen respecto al Padre, la naturaleza humana que la sustancia, sirviéndole de matriz ontológica, sede del *páthos*, morada de la muerte, viene de María<sup>65</sup>. Ex-

cluida de la triple razón hipostática que sella la circumincesión, la *maternitas* se expone al dolor, y a través de él, la mancha congénita de una naturaleza caída queda velada por la *ratio pulchri* labrada en el rostro de María mostrando al *Vir dolorum*, diseminados los instrumentos de la pasión (*Arma Christi*) en una pieza en la que la imagen de la *Mater dolorosa* se inscribe en la iconografía propia de la Trinidad. Lejos de la materia sin cobertura formal, la *ratio pulchri* halla dramático *locus* ontológico en la doliente maternidad, marginada en su desconuelo del espacio simbólico reservado a *notionalia*.

## 7. Conclusión

La estética se recodifica en los albores de la modernidad con la detracción de *fundamentum in re* a la *universalis ratio pulchri* (la universalidad *in re* es abatida en la epistemología genética de Ockham: las *rationes exemplares ante rem* devendrán singulares en sí mismas). Impugnada la universalidad *in re* asociada a la *realitas secundum quid* de la naturaleza común (*essentia neuter ex se, indifferens de se ad singularitatem*), subyacente a su acto individual como trasfondo de realidad metafísica con oportunidad de causalidad ejemplar, extinta también la *ratio exemplar* que acapara la universalidad *supra rem* en el entendimiento especulativo divino o su transvalor práctico de *intentio exemplar* (ratificación ontológica, ineficaz aún, de la idea ejemplar mediante un *esse essentiae* bajo el *signum naturae* existibilidad), persiste el exiguo universal *post rem*, mas la concusión ontológica de la entidad (embozada en ella la pulcritud como aspecto o faceta transcendental de lo ente en sí mismo), su contracción a mera *ratio ratiocinatae* (*ens rationis post rem sensibilem* de síntesis incondicionada, transcategorial), sepulta a la metasensible forma subsistente en su *qualitas virtualis*. Desvirtuado por figuración el elemento sobrenatural, la *ratio pulchritudinis* que pudiera auspiciar se diluye en la fábula de la entidad, no sin un agónico fulgor último.

Los estadios de la *processio pulchritudinis* revisada en el ensayo translucen un afán por el esplendor mórfico en el naturalismo y progresivo alargamiento de figuras con la evolución estilística del arte flamenco, combativa apuesta por el protagonismo de la forma en curso a la *Imago Pietatis*.

<sup>65</sup> *Dei param [...] non quod Verbi natura Ipsiusque divinitas ortus Sui principium ex sancta Virgine sumpserit, sed quod sacrum illud corpus anima intelligente perfectum ex ea traxerit, cui et Dei Verbum, secundum hypostasim unitum, secundum carnem natum dicitur.* Dogma cristológico del primer sínodo ecuménico, el Concilio de Nicea I, su credo pretende zanjar la controversia: *γεννηθέντα οὐ ποιηθέντα, ὁμοούσιον τῷ Πατρὶ*. Polémica aquí reactivada: la maternidad no podría referirse al Hijo (*Θεοτόκος*) en tanto expatriada María de la Trinidad. No hay doble naturaleza (humana y divina) en Jesús, sino individualidad o incomunicabilidad *ut quod* humana (naturaleza sustancial singular) con *suppositalitas* - personalidad

(incomunicabilidad *ut quo*) divina. María será *Christotókos*, contra el dictado de Éfeso (431). La clave exegética invocada es escotista. *Anima separata non est persona*: El Verbo divino asume naturaleza humana individuada.

## 8. Fuentes y referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

- Alberto Magno. *Opera omnia, ad fidem codicum manuscriptorum adenda, apparatu critico notis prolegomenis indicibus instruenda curavit Institutum Alberti Magni Coloniense*, 40 vol. Monasterii Westfolorum: Aschendorff, 1951-2004.
- Tomás de Aquino. *Sancti Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P. M. edita, Summa Theologiae ad codices manuscriptos Vaticanos exacta cum commentariis Thomae de Vio Caietani Ordinis Praedicatorum, cura et studio fratrum eiusdem ordinis*. Romae: Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, 1888-1906.
- Tomás de Aquino. *Sancti Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Opera omnia, iussu edita Leonis XIII P. M., Summa Contra Gentiles ad codices manuscriptos praesertim Sancti Doctoris autographum exacta et summo Pontifici Benedicto XV dedicata cum commentariis Francisci de Sylvestris Ferrariensis, cura et studio fratrum praedicatorum*. Romae: Typis Riccardi Garroni, 1918-1930.
- Tomás de Aquino. *Sancti Thomae de Aquino Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita, Quaestiones Disputatae De Veritate / De malo / De anima, cura et studio fratrum praedicatorum*, Romae, 1970-1996.

### Bibliografía

- Aertsen, Jan A. *Medieval Philosophy and the Transcendentals. The case of Thomas Aquinas*. Leiden - New York - Köln: E. J. Brill, 1996.
- Aldama, José A. *María en la Patrística de los siglos I y II*. Madrid: BAC, 1970.
- Anderegggen, Ignacio E.M. *La Metafísica de Santo Tomás en la Exposición sobre el De Divinis Nominibus de Dionisio Areopagita*. Buenos Aires: EDUCA, 1989.
- Anzulewicz, Henryk. 2018. “Strukturelemente der neuplatonisch-Dionysischen Theorie des Schönen bei Albertus Magnus”. In *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, edited by Oliver Boulnois and Isabelle Moulin, 147-176. Paris: J. Vrin, 2018.
- Baschet, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.
- Belting, Hans. *L'Image et son public au Moyen Âge*. Paris: Gérard Monfort, 1998.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.
- Besançon, Alain. *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard, 1994.
- Boulnois, Olivier. *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*. Paris: Seuil, 2008.
- Brendenbeck, Martin. “Albert der Große über das Schöne und die Schönheit – ein Baustein zur Disziplin der Ästhetik”. In *Albertus Magnus und sein System der Wissenschaften: Schlüsseltex-te in Übersetzung Lateinisch-Deutsch*, edited by Albertus Magnus Institut, 411-443. Münster: Aschendorff, 2011.
- Brubaker, Leslie. “Introduction. The Second Image”. In *The Sacred Image East and West*, edited by R. Ousterhout and Leslie Brubaker. Chicago: University Press of Illinois, 1995.
- Bynum, Caroline. *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Middle Europe*. New York: Zone Books, 2011.
- Camille, Michel. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal, 2000.
- Campbell, Lorne. *Van der Weyden*. London: Chaucer Press, 2004.
- Cervantes, Miguel De. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2005.
- Costarelli Brandi, Hugo E. “Materia, forma y belleza en Alberto Magno. Algunas claves hermenéuticas para la comprensión del *Splendor Formae*”. *Notandum* 18 (2015): 49-63.
- De Bruyne, Edgar. *Études d'Esthétique Médiévale suivies de L'Esthétique du Moyen Age*. Paris: Albin Michel, 1998.
- De Libera, Alain. *Métaphysique et noétique: Albert le Grand*. Paris: J. Vrin, 2005.
- Eckert, Willehad Paul. “Albert der Große und die Kunst seiner Zeit”. *Schwarz auf Weiß. Informationen und Berichte der Künstler-Union-Köln* 12 (1980): 16-28.
- Eco, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani, 1987.
- Eliade, Mircea. “Glosas para el hombre nuevo”. En *Oceanografía*, ed. Mircea Eliade y Joaquín Garrigós. Madrid: Hermina Editores, 2020.
- Gilson, Étienne. “*Virtus essendi*”. *Mediaeval Studies* 26 (1964): 1-11.
- Grössinger, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Katz, Melissa R. & Orsi, Robert A. *Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Lázaro Pulido, Manuel. “Cristologismo escotista vs. Cristocentrismo bonaventuriano: esquemas filosóficos franciscanos subyacentes. En torno a la cuestión del objeto de la Teología”. *Carthaginensia* 70 (2020): 375-404.
- Llamas Roig, Vicente. “Crónicas de la disidencia. De la *solemne* ontología intencional al univocismo *sutil*”. *Scripta Mediaevalia* 14 (2021): 47-70.
- Llamas Roig, Vicente. “*De univocatione entis*: Revisión basal de una ontología dinamicista”. *Cauriensia* 17 (2022): 213-242.



- Mittleis, Heinrich. “Über den Rechtsgrund des Satzes». In *Die Stadt des Mittelalters*, vol 2, edited by C. Haase, 182-202. Darmstadt, 1976.
- Nardi, Bruno. *Studi di filosofia medievale*. Roma: Editioni di Storia e Letteratura, 1960.
- Noble, Thomas F. X. *Images. Iconoclasm and the Carolingians*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2009.
- O'Rourke, Frank. “Virtus Essendi: Intensive Being in Pseudo-Dionysius and Aquinas”. *Dionysius* 15 (1991): 31-80.
- Pelikan, Jaroslav. *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting*. London: Harper Collins, 1953.
- Panofsky, Erwin. “Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du «Christ de Pitié» / «Homme de Douleurs» et de la «Maria Mediatrix»”. En *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, 13-28. Paris: Flammarion, 1997.
- Pouillon, Henri. “Le premier traité des propriétés transcendantes, La ‘Summa de Bono’ du Chancelier Philippe”. *Revue Néoscholastique de Philosophie* 42 (1939): 40-77
- Pouillon, Henri. “La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques (1220-1270)”. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 15 (1946): 263-329.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano I/2*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Robinson, Cynthia. *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ, Devotions and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2013.
- Rodolfi, Anna. *Il concetto di materia nell'opera di Alberto Magno*, Firenze: Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Salvador, José María. “The Bed in Images of the Annunciation (14th-15th centuries): An Iconographic Interpretation according to Latin Patristics”. *De Medio Aevo* 10/1 (2021): 77-93.
- Salvador, José María. *La estética de San Buenaventura y su influencia en la iconografía de los siglos XIV y XV*. Madrid: Síndesis, 2022.
- Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art*, 2. London: Lund Humphries, 1972.
- Schneider, Norbert. *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait-Painting, 1420-1670*. Taschen GmbH, 2002.
- Sigal, Patrick A. *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI-XII siècle)*. Paris: Cerf, 1985.
- Simonelli, Cristina. “Teologia femminista alla prova della storia”. *Carthaginensia* 72 (2021): 365-390.
- Tsakidorou, Cornelia A. *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*. Farnham-Burlington: Ashgate, 2013.
- Upton, Joel M. *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1989.
- Wicki, Nikolaus. *Die Philosophie Philipps des Kanzlers. Ein philosophierender Theologe des Frühen 13. Jahrhunderts*. Fribourg: Academic Press Fribourg, 2005