



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

R

# Umberto Eco: Arte y belleza en la estética medieval.

Autor:

José Fernández Vega

Revista:

Estudios e investigaciones

2003, 1, 125-129



Reseña



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**ECO, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997, trad. H. Lozano, 214 páginas.**

Versión ampliada en ciertos desarrollos de una publicación de 1959, aligerada en su estilo y con una bibliografía actualizada, este volumen se presenta como un compendio histórico organizado sobre la exposición de problemas más que de autores. Como advierte el propio autor, no se trata de una investigación con pretensiones de originalidad, sino una sistematización basada principalmente en las fundamentales obras de E. de Bruyne y D. H. Pouillon, aparecidas ambas en 1946. Su tema es una constante en la carrera de Eco, cuyo primer libro, una tesis universitaria aparecida en 1956, estuvo consagrado al estudio de la estética de Tomás de Aquino, el principal filósofo del catolicismo. Poco después, en *Obra abierta*, buscaría relacionar dicha estética con la de una de las figuras cruciales de la modernidad literaria: James Joyce. De vínculos como éste se puede inferir que las visiones medievales de la belleza no restringen su interés, como acaso podría parecer, al especialista, ni limitan su gravitación al mundo de las artes visuales.

De estilo llano, pero salpicado de conceptos técnicos, este libro presupone una familiaridad básica con el medioevo latino y su cultura, en particular la filosófica. de expresión muy técnica. Eco evita deliberadamente el procedimiento, típico de sus artículos y ensayos breves, consistente en poner una erudición múltiple y sofisticada al servicio de la interpretación de nuestras mitologías cotidianas. Aquí se consagra a revivir una época y su percepción de lo artístico, limitando -pero no ignorando- las posibles comparaciones actualizadoras. Se trata de este modo de resaltar la jerarquía que en sí misma tiene la problemática tratada, sin subordinarla a un interés distinto. Porque la Edad Media fue subestimada y considerada una época oscura que «media» entre dos eras excelentes: la antigüedad y la modernidad. Desmontar este *cliché* cultural es uno de los propósitos del autor, quien reconstruye la sensibilidad de una cultura para la que el arte no era el límite de la belleza, sino que reservaba ese lugar de privilegio al esplendor metafísico de la comunión con Dios.

Contrariamente a los modernos, que buscan la originalidad personal y la teatralizan, los teóricos medievales innovaron bajo la forma de la repetición aparente. Parecían atenerse a la tradición o comentar a los clásicos, pero de hecho los modificaban,

disimulando la propia autoría bajo la cita a una autoridad legitimatoria. De allí que un intérprete contemporáneo como Eco se vea obligado a apelar a pacientes procedimientos filológicos para detectar las innovaciones que se producen en el amplio arco temporal -diez siglos de cultura latina muy distintos entre sí que van del VI al XV- que abarca su indagación.

Como lo bello refleja lo divino, los medievales, afirma Eco, no tenían ni podían tener un sentido de la belleza de lo feo o lo maldito. Su concepto estético central giraba en torno a una idea cuantitativa de armonía, proporción, simetría. Esta noción, más tarde sustituida por el modelo de la naturaleza, tiene una antigua prosapia griega que se remonta a los pitagóricos y se prolonga en Platón y Aristóteles. Al proponer ideales que no discriminaban entre lo religioso y lo artístico, los medievales marcaron una fundamental distancia respecto de la mentalidad moderna que los distingue como esferas autónomas. Pero no redujeron lo estético a lo religioso, sino que concibieron una primordial unidad entre belleza, bien divino y creación. Así, por ejemplo, reconocieron la belleza femenina, pero discutieron acerca de si la verdadera belleza es interna o externa, sensible o inteligible. Es modélica en este sentido la disputa, que alcanzó su climax en el siglo XII, y enfrentó a cartujos y cirterciences alrededor del tema del lujo en la decoración de las iglesias. Desde una moral rigorista, Bernardo condenó el efecto «distractivo», profano, que el arte puede causar en la debida consagración a lo sagrado. No negó, sin embargo, ni ignoró las delicias del arte. Acaso como Platón, fue un gozador indirecto que conocía bien eso que deploraba en lo estético cuando se une a lo religioso. Suger, abad de Saint Denis, asumió la posición contraria. Sin reconocer autonomía a lo artístico, poseía un sentido de la belleza material y le concedía una finalidad didascálica. Evitando discutir la jerarquía de lo divino frente a lo bello -discusión imposible para una mentalidad que en verdad no discriminaba entre ambas- el arte pudo aceptarse como un camino hacia Dios, pues embellecía su casa, evocaba la vida de los santos o, al menos, entretenía a los incultos, dado que la pintura era considerada la «literatura de los laicos».

La Edad Media no menospreció la belleza sensible en nombre de un moralismo religioso, si bien es claro que estableció lo inteligible como ideal superior. Marginó así lo sensible de la teoría, pero aceptó el deleite que producía. Al lado del frío rigor de su filosofía, cuya cumbre es la escolástica del siglo XIII, se desarrolló en el medioevo un gusto por la fiesta y el desenfreno sensual. El ideario estético de la época, con sus conceptos generales y su noción metafísica de belleza, contrastó con ese aspecto de la realidad histórica. Es que mientras la modernidad ama expresar sus contradicciones, la Edad Media prefirió disimularlas, aunque, señala Eco, no debe hablarse por eso de represión o hipocresía, sino más bien de una actitud que llama *católica*: «se sabe perfectamente qué es el bien y se habla de él, recomendándolo, pero se acepta que la vida es diferente, esperando que al final Dios perdone».

Número y orden, características de la creación divina, fueron asumidas como exigencias para lo artístico; las categorías cosmológicas se vuelven, por tanto, estéticas.

El deleite proviene del reconocimiento en la materia de la armonía propia del alma, siendo la armonía, a la vez, el concepto estético-metafísico decisivo de la época. El hombre, prosigue Eco comentando a Boecio, «está conformado sobre la medida del mundo y obtiene placer de todas las manifestaciones de ese parecido». Una estética de la proporción, cuantitativa y numérica, alentó la equiparación de la plástica a la matematicidad de la música. Otra vertiente, la de la «estética de la luz», defendió un gusto cromático simple, basado en colores elementales configurando zonas nitidas carentes de matices. El gusto popular por los colores vivos se vió así consagrado por una teoría que entendía a Dios como luz.

Aquello que agotara su significado en sí mismo, que no remitiera a un orden superior, hubiera resultado absurdo para el hombre medieval. Si con la secularización moderna perdimos definitivamente la confianza en un sentido último sabemos, en contrapartida, que el medioevo no hubiera aceptado nuestra apertura a las infinitas interpretaciones de las cosas. En la cultura medieval lo natural se unía a lo sobrenatural; cada cosa remitía a otra, de la que era signo (la primera teoría del signo, basada en un fundamento estoico, se encuentra ya en Agustín). Desde luego, al final de la cadena de remisiones se encontraba Dios. Descubrir lo religioso y gozar de ello y del esfuerzo interpretativo que implicaba desentrañarlo era el fin del arte.

Una naturaleza parlante, casi surreal, debía ser interrogada buscando el mensaje divino que atesoraba; el mundo se volvió así una selva de símbolos y el gusto medieval se fascinó con la alegoría, a la que la cultura occidental no distinguió del símbolo sino hasta el siglo XVIII. La cuestión de fondo de estas preocupaciones se cifra en la pregunta: ¿qué quiso hacer Dios? Pero para entender los significados ocultos de las cosas fueron precisos instrumentos de referencia. Así fue como nacieron las enciclopedias y la *catedral-suma* artística de la época- que puede ser entendida como un diccionario de piedra para consulta popular. Pero este predominio del alegorismo llevaría a la paradoja. Como sostiene un comentarista citado por el autor, «Nadie había observado nunca verdaderamente un racimo de uvas, porque el racimo era ante todo su significado místico».

Sólo con Tomás de Aquino concluyó ese alegorismo alucinado y se volvió la atención hacia la percepción subjetiva del espectador. La belleza siguió entendiéndose objetiva (en la línea de Agustín, pero en contraste con la valoración del individuo y de lo singular por parte de Duns Escoto). Según la célebre definición en la *Summa Theologiae*: «Para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero, la integridad (*integritas*) o perfección: lo inacabado es por ello feo; segundo, la debida proporción y armonía (*proportio sive consonantia*), y, por último, la claridad (*claritas*), y así a lo que tiene un color nitido se le llama bello». El disfrute individual, por su parte, derivaba del placer intelectual que producía el saber y el reconocimiento de la obra divina en la naturaleza. Tomás entendió que algo bello es lo que genera un placer sensible por la forma que se produce al conocerlo. Lo que place a la vista, según él, place también al

conocimiento; la forma tiene aquí un efecto iluminador. Su concepción estética orgánica revaloriza lo mundano a través de lo vivo. Lo orgánico manifiesta un orden dirigido a un fin: ser funcional para algún propósito. La noción de integridad en la metodología tomista, advierte Eco, posee puntos de contacto con el formalismo estructuralista.

El goce artístico fue subordinado en la Edad Media al conocimiento puro; hubo en la cultura medieval una devaluación de la práctica artística -jamás teorizada- frente al primado de lo intelectual. Ello condujo a una definición del arte como habilidad para hacer cosas antes que como fuerza creadora independiente; esta actitud teoricista impidió separar lo artístico de lo técnico y lo manual. *Ars*, en su definición típica, es aquel «conjunto de reglas a través de las cuales se pueden producir cosas». El campo del arte es el del hacer (distinto del actuar, reservado a la moral); su finalidad es entonces la construcción, no la expresión. Arte es un vasto concepto que incluye la técnica y la artesanía, pero deja afuera las bellas artes. La teoría medieval del *ars* es, en verdad, una teoría del oficio, pues, según la típica concepción aristocratizante de la época, el arte se considera algo manual, servil (opuesto a las artes liberales, racionales). El artista, según Tomás, sólo agrega una forma accidental a la sustancia material que toma de la naturaleza. Esta última es ontológicamente superior a la obra artística, carente de vida. El creador puede acelerar el camino de la naturaleza al construir artificialmente su objeto, pero es incapaz de competir con ésta. Con todo, no copia servilmente sus formas, sino más bien sus operaciones.

El artista no fue considerado, como lo sería luego, una individualidad privilegiada que imprime su sello personal a la obra. Antes bien, trabajaba con otros bajo el soplo inspirador de Dios (sólo Él crea de la nada) y no revelaba algo distinto de la naturaleza, que era el modelo del arte. Típicamente, la teoría no adjudica al artista una «locura divina» -tema presente, sin embargo, en la tradición medieval- pues lo caracteriza como un artesano dedicado a la comunidad y la religión. El arte, para la estética medieval, no tiene el sello de un sujeto independiente, y ello corresponde a una realidad de trabajo grupal en la que, todo lo más, el maestro grababa sus iniciales en las piedras principales. El artista comunicaba agradablemente y se encontraba al servicio de una pedagogía que enseñaba a través de sus obras las verdades de la fe. La mitología del artista, como la idea de la materialidad plena de la belleza, de la autonomía del arte y de la posibilidad de interpretar sin límites, comenzarán a forjarse, bajo una inicial cobertura teórica neo-platónica, en el mundo moderno. Un examen de los vínculos y las diferencias entre la estética medieval y la renacentista -pasaje encarnado en el ejemplo de la figura transicional de Dante- completa el recorrido que propone esta obra, que conjuga eficazmente la panorámica introductoria y el alto nivel expositivo.

El arte fue comprendido como medio para educar a los simples en las verdades del dogma mediante la imagen. Ésta es una lección que nuestra hipermodernidad parece, de algún modo, haber aprovechado. ¿Qué podrían tener en común la catedral gótica y la televisión, el arte medieval de tema religioso y los cómics, internet y los libros copiados

hace mil años e iluminados por manos anónimas? Pareciera que su vínculo es esa cultura de la imagen de la que son manifestación, aunque el sustento metafísico sea bien distinto. La Edad Media se ofrece así a una actualización reveladora.

**José Fernández Vega**