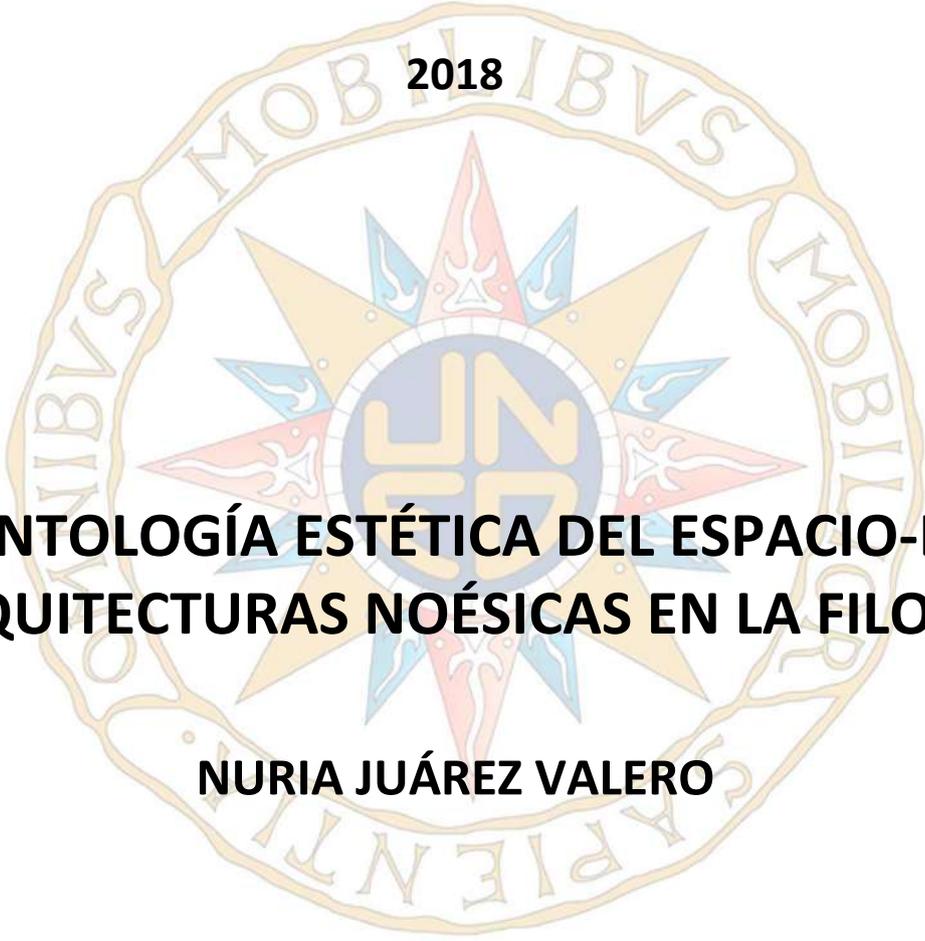


# TESIS DOCTORAL

2018



## ONTOLOGÍA ESTÉTICA DEL ESPACIO-LUZ: ARQUITECTURAS NOÉNICAS EN LA FILOSOFÍA

NURIA JUÁREZ VALERO

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA**  
**DIRECTORA: MARÍA TERESA OÑATE Y ZUBÍA VAN HOYE DESMET**

Nuria Juárez Valero

Departamento de Filosofía

Facultad de filosofía

Ontología estética del espacio-luz: arquitecturas noésicas en la filosofía

Autora: Nuria Juárez Valero

Directora: María Teresa Oñate y Zubía Van Hoye Desmet  
(Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED)

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mis padres, Concepción y Sixto, por su apoyo sobreabundante en todas las facetas de mi existencia.

A los amigos que han aportado su inestimable inspiración y aliento a este trabajo.

En el ámbito académico, en primer lugar a Teresa Oñate, directora de esta tesis, por su ayuda y entusiasmo, y por haber sido una figura clave e inspiradora en los inicios de mi andadura filosófica sin retorno. En este último sentido, he de nombrar también a Quintín Racionero, que permanece en mi memoria. A todos los profesores de las tutorías y seminarios de Filosofía de la UNED que han contribuido a la culminación de este recorrido.

A todos los autores cuya obra ha servido y ha aportado sus valiosos contenidos para la ejecución de este trabajo.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción .....</b>	<b>9</b>
<b>2. Luz y espacio según Plotino: esquemas del cosmos en una henología .....</b>	<b>38</b>
2.1. El lenguaje de lo bello como preludeo del giro metafísico hacia la luz en Plotino. El arte como conocimiento: una anticipación gadameriana en Plotino .....	39
2.1.1. La luz que se trasluce desde la belleza .....	39
2.1.2. Una belleza que se aproxima: luz en el color .....	46
2.1.3. La belleza no sensible y el giro místico hacia la luz .....	48
2.2. Luz y tinieblas no duales: procesión espacial entre lo ente y lo no ente .....	55
2.3. La procedencia de la luz recuperada por Plotino. Ascendencias griegas, neoplatónicas y místicas .....	65
2.4. El espacio que alberga lo procesual, más allá del vacío de la forma interna .....	73
2.5. La inteligencia iluminada por la luz poética: un acercamiento a lo divino a través del todo .....	83
2.6. El espacio de lo múltiple como resultado del resplandor de lo uno. La procesión geométrica de la energía productiva .....	94
2.7. Plotino y los mundos posteriores: la recepción de la luz y el espacio plotinianos en el mundo material .....	107
2.8. Repliegues .....	117
<b>3. Difusión de luz y espacio plotinianos en entornos filosóficos colindantes .....</b>	<b>121</b>
3.1. Una fractalización progresiva del organigrama espacial plotiniano: Porfirio, Jámblico y Proclo .....	122
3.1.1. El espacio irreal y la sucesión de contenciones de la <i>onto-henología</i> de Porfirio .....	122
3.1.2. El intelecto que da luz a la palabra y plasma la verdad artísticamente en Jámblico: luz divina como enlace y contenedor en la revolución espacial jamblicana .....	129
3.1.3. Iluminaciones divina e intermitente en las almas intermediarias de la henofanía de Proclo. El tercer cuerpo humano luminoso y espacial .....	134
3.2. . El reflejo del <i>Sol del mundo</i> en el alma y la espacialidad íntima en Agustín de Hipona: el amor como vector resultante .....	139
3.3. Deconstrucción del edificio neoplatónico en el Pseudo Dionisio Areopagita: la potencia divina como única fuente de luz y conocimiento y la vacuidad de la localización .....	147
<b>4. Presencia de las cuestiones investigadas en substratos puntuales del pensamiento filosófico medieval en occidente .....</b>	<b>173</b>
4.1. Los géneros como lugares en Juan Escoto Eriúgena: la naturaleza como espacio ordenado y conceptual de la realidad .....	174
4.2. Luz y espacio en la escuela de Chartres .....	183
4.2.1. La degradación de la palabra alejada de su esencia de Bernardo de Chartres .....	184

4.2.2. El descenso hacia el individuo y el ascenso de los ejemplados a los ejemplares en Guillermo Porreta .....	185
4.2.3. La naturaleza universal y su multiplicación en individuos con Teodorico de Chartres ...	187
4.2.4. El espacio como materia primordial con Guillermo de Conches .....	188
4.2.5. El megacosmos y los tres rayos de luz de Bernardo de Tours .....	189
4.2.6. Las relaciones espaciales con el hacer de Vitruvio en Hildegarda de Bingen. ....	190
4.3. La belleza y el arte como fuente de conocimiento en Hugo de San Víctor .....	194
4.4. La arquitectura del pensar de Tomás de Aquino .....	199
4.5. Roberto Grosseteste: luz como verdad y principio de todas las cosas .....	202
4.6. Osmosis de luz y espacio plotinianos en San Buenaventura y sus entornos cercanos .....	205
4.6.1. Luz y espacio en la escuela franciscana.....	205
4.6.2. San Buenaventura: luz divina como causa del ser y enlace entre todas las cosas.....	209
4.6.1. Luces y espacios derivados de Buenaventura .....	221
<b>5. Trazados de luces y espacios filosóficos en arquitecturas medievales .....</b>	<b>225</b>
5.1. Luz encarnada y espacio como lugar del ser en las catedrales góticas: la arquitectura textual. .	226
5.1.1. La filosofía de la luz como entorno expansivo limitado: el cosmos luminoso desencofrado por Grosseteste y Buenaventura .....	226
5.1.2. La mezcla fraguada de arquitectura y filosofía de la luz medieval: nuevos espacios entre pieles afinadas traslúcidas. Reflejos del programa para el arte de Plotino. ....	236
<b>6. Encrucijadas de luz en el humanismo espacial renacentista .....</b>	<b>248</b>
6.1. Las dos luces y la armonía del cosmos con el amor como «cópula mundi» en Marsilio Ficino	249
6.2. La iluminación de Campanella: el orden solar del espacio urbano .....	268
6.2.1. La prevalencia de la luz del conocimiento sobre la oscuridad experiencial impuesta .....	268
6.2.2. El pensamiento que genera la ordenación solar .....	272
6.2.3. La semilla de la renovación en una utopía luminosa: La Ciudad del Sol .....	281
<b>7. Interpretación del enigma del espacio-luz por la arquitectura moderna y su evolución autocrítica postmoderna: hacia el retorno del lenguaje .....</b>	<b>290</b>
7.1. La posibilidad de verdad de la obra de arte arquitectónica: fracturas y repliegues, una clave de lectura filosófica moderna.....	291
7.1.1. Programa del recorrido de interpretación iniciado por la modernidad ante el enigma de la obra de arte espacial .....	291
7.1.2. La diversidad y los múltiples lenguajes del arte espacial moderno con Rober Venturi ...	293
7.1.3. Adorno y Venturi: los niveles de interpretación y la tensión de la comprensión.....	296

7.1.4. Riqueza de significados en la obra de arte espacial moderna: el resultado de una fuerte totalidad.....	300
7.1.5. La culminación de la comprensión: la verdad de la obra de arte y el procedimiento arquitectónico frente a su devaluación .....	303
7.1.6. Tras los pasos de Nietzsche: la filosofía ligada a la arquitectura a través del lenguaje ...	308
7.1.7. Repliegues .....	312
<b>8. Reflexiones contemporáneas en torno al espacio-luz y contraluces con lo pretérito.....</b>	<b>315</b>
8.1. El retorno hacia la luz originaria: Ernst Bloch y las imágenes de esperanza .....	316
8.1.1. Las diversas esperanzas alumbradas desde la espiritualidad .....	317
8.1.2. La mayor luz en el espacio definitivo: el futuro como principio. ....	322
8.1.3. Luces paralelas: la ética y la esperanza .....	326
8.1.4. La esperanza observada desde la razón: el horizonte iluminado y las sombras de la prudencia. ....	330
8.2. La luz de la palabra en Gadamer y los espacios estéticos y hermenéuticos que urbaniza a partir de Heidegger.....	339
8.2.1. La aportación radical de Heidegger tras el olvido del espacio-tiempo del ser.....	339
8.2.2. Luz de lo evidente como contrapunto de la experiencia de lo bello: a propósito de la metafísica de la luz.....	349
8.2.3. Una nueva luz «la encarnación del pensar».....	353
8.2.4. La interpretación reconocida en su espacialidad comprensiva circular: la comunidad del lenguaje .....	360
8.2.5. La comprensión y el rasgo espacial de la apertura: una localización en la experiencia... ..	368
8.2.6. Tradición y prejuicio: el límite del comprender en el horizonte en el que nos movemos y existimos.....	371
8.2.7. Sobre historia y naturaleza humana: el trazado de los límites .....	375
8.2.8. El carácter absoluto de la obra de arte: «lo desatado, lo desligado», casi sacral .....	378
8.2.9. Repliegues .....	389
8.3. Nuevos espacios del lenguaje: Foucault, Nancy, Vattimo, Oñate .....	393
8.3.1. Michael Foucault y los contrastes espaciales desde «la época del espacio» y su emplazamiento en realidades obradas desde la creación arquitectónica y urbanística. ....	393
8.3.2. Nancy y Vattimo. El acaecer de la verdad en la ontología del declinar. Espacio, tiempo e historia en el lenguaje del ser-pensar.....	400
8.3.3. Oñate tras el saber de los límites y su apertura al espacio de la filosofía contramitológica: la hermenéutica como la ciencia más arquitectónica.....	413
8.3.4. Repliegues .....	423

<b>9. Conclusiones.....</b>	<b>427</b>
<b>10. Bibliografía.....</b>	<b>458</b>

*Espaciar es libre donación de los lugares en los que aparece un dios, de los lugares de los que los dioses han huido, lugares en los que el aparecer de lo divino se demora mucho tiempo.*

*Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos.*

*Espaciar es libre donación de lugares.*

*En el espaciar habla y se oculta a la vez un acontecer.*

M. HEIDEGGER, *El arte y el espacio*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Herder, Madrid, 2009, p. 23.

# 1.Introducción

La presente investigación arranca su andadura tras el Trabajo Fin de Máster, que con el título *La luz y el espacio en Plotino: resplandor intelectual y mirada abierta en el contenedor del devenir*, iniciaba una indagación en la ontología estética del espacio-luz plotiniana, con la intención de prolongarla y ampliarla seguidamente en la Tesis. Ésta se dirige, en sus primeros capítulos, a la descripción y proyección de dichos aspectos conceptuales del «sistema plotiniano» en diferentes filosofías próximas y lejanas en el tiempo. Su gran influencia en la concepción del mundo y de la existencia en momentos concretos, como es el caso del Medievo occidental, no significa que nuestros pasos se detengan en una temporalidad concreta, ni tampoco que pretendan abarcarlas todas en este único trabajo de investigación.

Hemos de apuntar que esta tesis no se queda en el influjo neoplatónico de los temas investigados en periodos temporales distanciados en el tiempo, sino que se desplaza a otras filosofías más o menos cercanas que desvelan contraluces con lo pretérito. Tratamos de mostrar la permanencia de la manifestación del tándem ontológico estético del espacio-luz en filosofías concretas de diferentes temporalidades. También nos detendremos en algunas manifestaciones artísticas espaciales: se trata de hitos donde nos parece que el encuentro y el enclave de diálogo y relación filosofía-arquitectura es más elocuente.

Hemos recalado en estas islas y penínsulas a sabiendas de que el recorrido es heterogéneo, ecléctico. Y precisamente ésas podrían ser definiciones apropiadas que sintetizan las características del contenido de esta tesis. Una tesis poliédrica compuesta por facetas heterogéneas y eclécticas de la filosofía, entre las que se establece el lazo sutil del pensar espacio y luz en apertura con lo divino. La intención no es enciclopédica, reparar en todas las posibles representaciones de las ontologías estéticas del espacio-luz que articulan los organigramas del pensamiento filosófico, lo que sería imposible de abarcar en estas páginas. Esta tesis se detiene en las manifestaciones espacioluminosas entrelazadas que reconstruyen diferentes visiones del cosmos a través del mundo exterior o del repliegue íntimo en la interioridad del ser, que aspiran a reintegrarse en la divinidad, a recrear nuevas urbes utópicas o

posibles mundos esperanzados, que confían en el retorno de la luz en el lenguaje, en el límite que determina el amor como única posibilidad de interpretación o en la comparecencia del pensamiento en el lenguaje como en un nuevo contenedor del devenir. Variantes cercanas o distantes, en el espacio y en el tiempo, de las ontologías estéticas del espacio-luz que a la propia labor investigadora le interesa destacar por lo especial de sus contribuciones a un repensar lo divino desde las que se erigen variadas arquitecturas noésicas en la filosofía.

En las páginas que iniciamos desvelamos esta epifanía del espacio-luz sagrado que se da en la palabra, solo cuando se da entonces también en los sentidos a la vez. Nos movemos en una dimensión divina, sagrada, misteriosa del espacio-ser. Sin la dimensión de lo sagrado y lo divino no se puede comprender. Con la positivización se desacraliza el espacio-luz y con ello la epifanía, se consolida el olvido del ser. Esto es lo que sucede con Kant, con él llega la secularización —a lo que atenderemos en posteriores investigaciones— mientras que con Heidegger comparece de nuevo, se recupera la dimensión sagrada perdida, la epifanía reaparece en el reconocimiento de un olvido continuado del ser.

La interacción filosofía-arquitectura comparece en estas páginas en momentos puntuales concretos, en los que manifestaciones artísticas de espacio y luz pugnan por mantener esa sacralidad en parte olvidada que se desvela a través de la capacidad de comunicación del arte. La ontología estética del espacio-luz heredera del neoplatonismo plotiniano, penetra también, como en una especie de osmosis, en las expresiones artísticas coetáneas de la filosofía, como es el caso de la arquitectura medieval de las catedrales góticas. Algunas páginas de esta tesis recorren esos lugares materiales en los que fábricas de nervios y plementería tratan de atrapar y recrear realidades de espacio-luz diferentes de las del mundo en el que se insertan. Esfuerzos, solicitudes, empujes estructurales de la materia pugnan por recrear las hipóstasis enlazadas a tracción de los organigramas espaciales filosóficos neoplatónicos interpretados en el Medievo. Esto se conjuga con una pericia técnica nunca vista, luces a salvar de grandes dimensiones, alturas y esbelteces antes desconocidas, muros materiales que sucumben al predominio de la función traslúcida y desplazan la materia sustentante al afuera.

Más adelante, también traemos a estas páginas otro hito del influjo de la filosofía en el arte que se concreta muy especialmente en una nueva evolución de la concepción de espacio-luz en arquitectura. Descubrimientos materiales novedosos evolucionan y se perfeccionan en la modernidad, momento en el que el rechazo de la norma y lo superfluo es expresado como «la muerte del arte»<sup>2</sup>. Es entonces, cuando se vuelven a sortear las rigideces de los límites impuestos de forma masiva por la materia, rechazando la asociación de la expresión artística a la norma, y la luz penetra de nuevo con diferentes y complejos objetivos funcionales y espaciales, relegando a lugares concretos la materia sustentante. La crítica moderna a la arquitectura pretérita acaba generando su propia normativa excluyente y simplista, y esto engendra en su propio seno la reacción postmoderna. Todo ello ha inspirado la necesidad de destacar también ese momento del arte espacial en el que fragua el movimiento moderno en arquitectura y la evolución autocrítica del mismo que se concreta en la postmodernidad. Tratamos de destacar especialmente la interpretación filosófica postmoderna de la creación arquitectónica y su implicación en el retorno del lenguaje, lo que traemos a uno de los capítulos de esta tesis.

La tira de cuerdas de este proyecto la dibuja Plotino, quien desde su escuela de Roma parece seguir desbrozando el terreno de la Filosofía primera, mientras trata de cimentar un giro hacia la Teología. En su henología, el Uno emanantista rebasa la altura de coronación y se sitúa por encima de Dios y del ser, dando forma a una especie de ser universal o Ser en común en el que se desembarca negando las diferencias que definen a cada uno de los seres.

El Uno es trascendente e inmanente, capaz de permanecer completamente al margen del mundo y a la vez de mantener ese lazo tensionado que se traduce en la tendencia de todos los seres hacia su principio, en una dependencia constante en su ser y en sus actos.

---

<sup>2</sup> Esta expresión es la resultante del influjo de las lecciones de Hegel en este sentido, quien sostiene que «considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado». En G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 14.

Plotino erige el último organigrama espacial con el que la filosofía griega aspira a explicar racionalmente la realidad de forma sintética, y lo articula mediante una ecléctica mezcla que incorpora el saber antiguo<sup>3</sup>. Sin embargo, va más allá y no se queda en un sincretismo. Construye una síntesis dotada de un carácter y una originalidad que le son propios y diferentes a todo lo que le antecede. Dota de dinamismo al estático mundo de las Ideas platónico, concibiendo al Uno como compendio entre la causa ejemplar platónica, la causa final motora aristotélica y la causa formal estoica. Desde la estaticidad del Uno se desencadena dinámicamente la verdadera causa eficiente de todos los seres por emanación, no por creación.

La conexión mundo inteligible-mundo sensible platónica se intensifica espacialmente en Plotino gracias a la Bondad difusiva desde el Uno y a la necesidad de su existencia para todos los seres, aunque muchos aluden a una difusión que rebosa desde un Uno pleno de sí sin intencionalidad alguna por su parte. El Uno es previo a la existencia, a él no se accede por la experiencia. Todo procede del Uno y todo retorna al Uno.

Para la lógica plotiniana, todo ser perfecto engendra, y lo hace de forma intemporal, resultando un ser inferior a él. El Uno, siendo la perfección infinita, será infinitamente fecundo, y lo emanado de él será de gran perfección. Así se da racionalmente para Plotino la emanación desde el Uno, que en realidad resulta ser una «expansión ontológica o evolución cósmica»<sup>4</sup>. (GF, 2.1, pp. 725). Estamos ante

---

<sup>3</sup> Desarrolla una escala procesional, en la que unas hipóstasis suceden a otras, lo que es común en el neopitagorismo (Moderato de Gades, Numenio de Apamea), en el platonismo medio (Albino, Plutarco, Celso) y en Filón y los gnósticos. Su noción del Ser, el Bien y el Uno, tienen antecedentes en Parménides y Platón (*Parménides*, *Sofista*, *Filebo*). La distinción que realiza entre el mundo sensible y el inteligible proviene de Platón, así como su Dialéctica de idénticos sentidos oscilantes entre la racionalidad y el sentimiento (*República*, *Fedro*, *Banquete*). En cuanto a las nociones de acto y potencia, así como la trascendencia absoluta de Dios, completamente separado del mundo, encuentran su inspiración en Aristóteles. Los conceptos estoicos, aristotélicos y platónicos se entremezclan en su Psicología y en su Moral. G. Fraile, *Historia de la filosofía II (1.º)*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975, pp. 722-723.

<sup>4</sup> Las obras referidas de Guillermo Fraile se abreviarán a partir de aquí del modo que se expone a continuación, lo que se aclara también en la bibliografía:

un proceso que en su inicio ya denota consecuencias espaciales, un desbordamiento dinámico que cuenta con un lugar concreto, y se promueve ligado a la luz desde su comienzo, como iremos viendo a continuación.

Plotino mantiene la doble tendencia del platonismo que se bifurca por un lado en la exigencia de un rigor lógico que da sentido a todo su sistema y por otro en una inclinación mística que aspira a reintegrarse con el principio absoluto del Ser, transformándolo en una especie de panteísmo emanantista. Aunque las intenciones plotinianas no sean estas, no logra encontrar un término medio entre esta solución y la noción de creación cristiana, a la que no se suma, por lo que concluye admitiendo la Primera causa como principio suficiente y supremo de todas las cosas. Esta no es otra que el Uno del que derivan la pluralidad y la multiplicidad de todos los seres.

El Uno plotiniano no constituye el Todo, sino que de él, «siendo perfecto», deriva por sobreabundancia el mundo que se desdobra en inteligible y sensible. El Uno rebosa en algo diferente a sí mismo sin sufrir modificación, sin dividirse ni multiplicarse. El Uno engendra y está en lo engendrado, pero no es lo engendrado.

El Uno es la causa, pero no sus efectos. El Uno contiene todas las cosas y es diferente a todas ellas. Para algunos autores, el no contemplar la idea de creación le causa problemas a Plotino en cuanto a la distinción Dios-mundo, lo que provoca que se asocien sus doctrinas con un panteísmo dinámico. (GF, 2.I, pp. 724).

En la henología plotiniana se produce un giro hacia la espacialidad ligada a la naturaleza, el ámbito en el que surge el organigrama del ser sustentado desde una generación luminosa espontánea. La forma abstracta espiritual de ver el mundo y de concebir su generación, por parte de Plotino, opuesta a la empírica y tecnológica, incide en gran medida en la visión cosmológica del Medievo occidental.

---

GF 2.1 : G. Fraile, Historia de la filosofía II (1.º). Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975.

GF 2.2: G. Fraile, Historia de la filosofía II (2.º). Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975.

Y su entelequia surge bañada de luz. La potencia del Uno genera libre<sup>5</sup> y necesariamente. Podría permanecer en su perfección, sin embargo rebosa necesariamente al permanecer su potencia inmutable cuando sale de sí. El dinamismo no está en el Uno, sino en su generación, que surge como una luz envolvente que parte de su perímetro estático, a semejanza de la radiación solar. Como sostiene Jesús de Garay, para Plotino «el resplandor de la libertad es la verdad»<sup>6</sup>.

La influencia de Plotino derivada de las decisiones tomadas en torno a sus teorías lógico-henológicas<sup>7</sup> emanantistas va a ser considerable en filosofías posteriores, como veremos en diferentes capítulos.

La realidad esquematizada del pensar plotiniano encuentra seguidores entre sus contemporáneos, siendo posible apreciar su influencia en filósofos neoplatónicos como Porfirio, Jámblico y Proclo.

Porfirio retoma la procesión espacial de su maestro Plotino emprendiendo reformas profundas. En su onto-henología, el Uno supera al ente, pero no al Ser, y el espacio, la materia y los cuerpos carecen de realidad. Esta solo se encuentra en los seres incorpóreos, aquellos que propician una sucesión de contenciones, Uno-Inteligencia-alma, los capaces de dividirse sin perder unidad.

Jámblico fragmenta el esquema de Plotino en un ambicioso intento de integrar todas las deidades presentes en su entorno temporal. Recorriendo las estancias de su complicada reconstrucción del mundo, se pueden descubrir nuevas luces. Este es el caso de una de las habilidades que atribuye al intelecto demiúrgico y que consiste en dar luz a la palabra, una acción que surge ligada a su llegada al espacio en el que se

---

<sup>5</sup> «El surgir de la diferencia es así mismo novedad. En la acción de la libertad todo es nuevo, no cabe la repetición.[...] La libertad es lo primero, en tanto que es una identidad de poder que permanece oculta. Antecede a toda manifestación de la verdad. Sin embargo, quiere libremente la manifestación de su esplendor y de sus posibilidades, porque, si no, no sería lo mejor», en J. de Garay Suárez-Llanos, Plotino: la libertad como primer principio, *Thémata: Revista de filosofía* (Nº 6), 1989, p. 66.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>7</sup> p. 63. En Plotino: « La lógica, más bien, deriva de la libertad. La libertad engendra la necesidad.».

concreta su devenir. Otra consiste en plasmar la verdad artísticamente. Dichas propiedades intelectivas actúan como lazos que tensionan las relaciones que se dibujan entre Plotino y la postmodernidad. Para Jámblico, la luz de los dioses separada, firme, unida a sí misma, que todo lo liga, conforma el contenedor del abrazo divino.

Proclo eleva la fractalización del esquemático orden de Plotino superando en ello a Jámblico. El alma en sus diversas variantes, adquiere una función de enlace en el espacio de Proclo. Las almas divinas reciben la luz directa de los dioses, las almas particulares pueden verse iluminadas de manera intermitente por conversión, lo que las localiza en emplazamientos diversos. Son dinámicas y realizan movimientos rotatorios y cíclicos en el espacio cósmico, ligados, por tanto, al tiempo. Por otro lado, el tercero y último cuerpo humano que define es espacial y luminoso, móvil y más ligero que el aire.

Con Agustín de Hipona, realizamos un primer giro desde luz y espacio hacia el amor, un objetivo que retorna en otras filosofías renacentistas —Marsilio Ficino— o en las postmodernas que establecen allí el límite de la interpretación —Gianni Vattimo—, como veremos más adelante. Agustín retoma el esquema circular neoplatónico, que utiliza Plotino, para articular su teología. El equilibrio entre la *Luz increada* —el Dios cristiano— y su reflejo bondadoso en las cosas creadas, se da en un círculo. Todos los seres tienden a ese Dios supremo situado en el centro de todas las cosas, que ilumina el espacio y lo significa con su luz intelectual. Para Agustín, el *Sol del mundo*, crea una impronta ejemplar en el alma que despierta un repliegue hacia sí misma a partir de la inteligencia. De ello surge el conocimiento y la relación entre ambos da lugar al amor. Los lazos tensionados del cosmos plotiniano con Agustín se mudan al interior del ser y el amor surge como vector resultante. La espacialidad adquiere una nueva dimensión íntima, subjetiva, en el microcosmos humano.

En el Medievo se acusa la mayor proyección del pensamiento neoplatónico plotiniano, siendo el Pseudo Dionisio Areopagita el principal difusor de la concepción del espacio que alberga la jerarquía tensionada del ser como la entiende

Plotino y de la luz intelectual que percibe las esencias, y su transmisión se consolida mediante una interpretación propia y singular.

El Pseudo Dionisio Areopagita retoma las procesiones bidireccionales de Plotino. Las tensiones opuestas equilibran el retorno al Uno en la divinización de todo lo terrestre. Esto se concreta gracias a las comunicaciones verticales ascensionales que, tras las dos primeras etapas —purificación e iluminación—, desembarcan en el nivel de culminación en la unión con el Uno. La bondad de la deidad irradia sobre todos los seres, en su interés por la unificación, sin sufrir menoscabo, multiplicándose sin dividirse, al modo plotiniano. Dionisio da otra lectura a la emanación desde el Uno y no considera intermediarios entre la luz divina y el resto de los seres. En su jerarquía espacial, son solo los ángeles quienes actúan como cooperadores con la potencia de luz y conocimiento que parte del único foco divino. Coloca su Uno-Dios por encima del Uno-Bien de Plotino, como hiciera Jámblico, pero no concibe atributos propios de seres divinos intermedios, sino que todos corresponden a la divinidad suprema. Para Dionisio lo importante no es la localización en la jerarquía, sino la participación en la multiplicidad creada por la iluminación divina. Dionisio rompe con esa especie de gravedad degradadora de lo divino propia del neoplatonismo, y ofrece a todos los seres inteligentes y dotados de razón la posibilidad de tender hacia la luz generadora con todas sus fuerzas y acercarse a Dios hasta poder recibir su mismo nombre. La interrelación surgida de la reunión de todos en torno a la Divinidad da como resultado una Mónada que se le asemeja, que es Unidad simple e indivisible. Todo ello asoma, para Dionisio, con las luces divinizantes o «luces teúrgicas» que nos salen al paso al leer las Escrituras, término que obtiene de Proclo y éste a su vez de los *Oráculos Caldeos*. Dionisio vacía los encofrados de estos términos y da forma con ellos a nuevos significados alejados de la magia. Con Dionisio se construyen espacios de dación y una divinidad que se abaja hasta los cimientos.

El influjo del Pseudo Dionisio Areopagita se hace notar en cuantos toman contacto con su obra, y entre ellos destacaremos los mas evidentes desveladores de esa epifanía del espacio-luz sagrado, sin perder de vista esa estela que va quedando patente en los textos. Este es el caso de Juan Escoto Eriúgena. Eriúgena erige un

complejo sistema en el que localiza espacialmente «los existentes» en diversos lugares llamados géneros, estableciendo una relación ubicación-procedencia. Sigue la dialéctica platónica, pero su objetivo no resulta exclusivamente lógico ni idealista. Al igual que Dionisio, y a diferencia de San Agustín, coloca al bien, la Bondad, por encima de la divinidad. Al igual que Dionisio, no acaba de concretar la ubicación de Dios, y, como él, lo bilocaliza: es el ser y está más allá del ser. A través de Dionisio conoce e incorpora el organigrama traccionado bidireccional plotiniano descendente-analítico, ascendente-sintético, entre la unidad y la pluralidad. En el primero, prescinde del emanantismo plotiniano; en el segundo, el retorno, incorpora la ascensión de especies a géneros hasta la integración en el Uno. Como Plotino, concibe la naturaleza como el espacio en el que se ordenan conceptualmente todas las existencias.

Para Eriúgena, sostiene Fraile, la palabra *Naturaleza* equivale al *Ser*, ella contiene incluso la divinidad y, a diferencia de Dionisio, el no-ser. Esta interpretación de Eriúgena en relación a la Naturaleza pone de manifiesto la indistinción, que se le suele achacar a su sistema, entre el orden lógico y el ontológico, entre la filosofía primera y la teología, en coincidencia también con Plotino. Él es consciente de las posibles confusiones y se esmera en realizar aclaraciones, como veremos en el epígrafe correspondiente, recreando así, del mejor modo posible, su trabajado sistema, en el que la Naturaleza se explica como un despliegue espacial dinámico que se asemeja al de Heráclito y los estoicos. Por otro lado, su concepto heredado del Pseudo Dionisio de *creación-iluminación*, mezcla de teofanía e iluminación procedente de la divinidad, ejerce un gran influjo en filósofos como R. Grosseteste, San Buenaventura y Ulrico de Estrasburgo, según se podrá seguir en los epígrafes correspondientes.

Para Eriúgena, el Espíritu del Dios creador se inclina sobre un abismo espacial y lo ilumina dotándolo de sentido, proyectando las ideas en las cosas. Describe un orden basado en la localización y su ascendencia hacia lo etéreo, lo liviano y lo luminoso, que se corresponde muy bien con los contenedores artísticos del espacio físico definidos por las creaciones arquitectónicas de manos y mentes humanas de su temporalidad medieval, como analizaremos más adelante. La perfección angélica se

afina en la mayor iluminación que responde a jerarquías que se observan también en las bases de lo artístico ligado a la técnica constructiva. La divinidad dota al espacio de una especie de campo magnético en el que todas las cosas —desde su distribución organizada según principios lógicos— tienden hacia la belleza, capaz de generar una divinización universal. A pesar de esta divinización, las cosas conservan su propio ser en el mundo, aún después de reintegrarse en la Tiniebla luminosa. Juan Escoto, según sostiene Bruyne, se identifica más que otros con el simbolismo plotiniano. Es así como crea una teoría de la belleza poderosa que logra plasmar lo inexpresable en límites concretos.

Al acercarnos a la Escuela de Chartres, observamos que Bernardo de Chartres transita por espacios comunes al neoplatonismo, influenciado por los autores de su temporalidad que venimos aludiendo, en un eclecticismo común que se significa especialmente por la utilización de términos del hilemorfismo aristotélico. Para Bernardo, a partir de las ideas ejemplares, la mente divina crea las formas nativas que, a diferencia de las primeras, se unen a la materia informe, dando el ser a las cosas. La Naturaleza es una suerte de organismo, realidad universal dotada de una forma superior al resto de existencias; es el espacio reconocido diferente a la nada informe. Su interpretación de la teoría de las ideas se extrema en un realismo que la inserta en el problema de los universales, apoyándose en la lógica y la gramática. Para él, el espacio-luz se extiende al lenguaje. Y al igual que las cosas pierden valor distanciadas de su foco, las palabras también se degradan alejadas de su esencia.

Otro caso es el de Guillermo Porreta, quien construye ontológicamente su visión espacial neoplatónica basada en una dialéctica ascendente-descendente, común a su escuela, y la estratifica en cuatro planos. También se inclina hacia un realismo que se fundamente en los universales a los que asocia la perfección de las formas. Para remontar su construcción en sentido ascendente, se apoya en una abstracción formal de la que resulta un mayor alejamiento de la forma con respecto a la materia cuanto más universal es.

Estas abstracciones «ligadas a una dialéctica ascendente» enlazan con cuestiones estéticas, en la relación real forma-materia, muy presente en la maestría y

práctica arquitectónicas, como veremos en estas páginas. Cuestiones como las prevalencias entre forma y función, o las relaciones entre vacío o nada y espacio reconocible, entre otras, realizan su arranque incipiente en las reflexiones en torno a la forma-materia en el espacio-luz que las diversas ontologías del ser heredadas de Plotino tratan de afinar y matizar en el Medievo y su elevada arquitectura coetánea. Estos avances teóricos y prácticos fructifican en tratados renacentistas, y extienden su gran influjo hasta la conceptualización que prolifera y se materializa en las arquitecturas moderna y postmoderna.

También Juan de Salisbury sigue esta lógica ascendente en su deducción final ejemplados-ejemplares, que tanto más ascienden cuanto más prescinden de la materia, fundamentada en la realidad de las ideas platónicas, o forma universal, al margen de la mente. Entre los conceptos que refiere se encuentran los de sustancia y subsistencia, anticipados a la pluralidad de las formas.

Teodorico de Chartres también se ubica en un ejemplarismo y un organigrama ontológico neoplatónico. La *forma* aristotélica es interpretada en sentido ejemplarista, más que neoplatónico, lo que resulta ser una herencia de San Agustín y de Boecio con deslices panteístas. Desarrolla un esquema de rasgos plotinianos simplificados, con Dios a la cabeza: la unidad produce la pluralidad, y la pluralidad depende de la unidad. La existencia de los seres se demuestra espacialmente por su movimiento de doble tendencia hacia el Uno; tensiones traccionadas que se difunden desde Plotino. La Naturaleza universal, a diferencia de Plotino, se diversifica con Teodorico en los individuos definidos por la adicción de porciones de materia incorporados a la forma única y específica.

Guillermo de Conches habilita las estancias estéticas en la escuela de Chartres. Se separa del hilemorfismo platónico y abre la puerta al atomismo presente en el *Timeo*. Nos sorprende su innovación que llega a definir el concepto de *espacio*, como veremos en las páginas correspondientes. Invita a elevarse sobre el falso techo de las percepciones sensoriales para acceder por fin al contenedor de formas de la mente divina. Esto no es fácil, ni está al alcance de todos los habitantes del simulacro llamado mundo.

Bernardo de Tours, recupera la luz del intelecto para los espacios de la escuela de Chartres. La emanación desde el Uno plotiniana es interpretada y expresada desde el pensamiento cristiano de Bernardo mediante un rayo luminoso que fundamenta su ontología neoplatónica. El mundo es dividido en sus bellos textos en *Megacosmos* y *Microcosmos*. En el primero de ellos se asienta la divinidad formada por una suprema, el *Padre*, de la que emana el rayo que se bifurca en otras dos, *Hijo-Verbo* y *Espíritu Santo*.

Hildegarda de Bingen también realiza aportaciones en sus tratados a la cosmología de la escuela de Chartres. Y, como Bernardo, se esmera en la diferenciación *macrocosmos-microcosmos* que le inspiran los tratados físicos coetáneos, y también el arquitectónico de Vitrubio. Los espacios aéreos que dibuja y describe Hildegarda se fundamentan en luces, reflejos, explosiones desde los que emerge la perfección divina originando el Universo. Luz divina que surge de un amor paternal inmenso fraguado con la belleza. Reflejos que impriman todo de inteligencia y se manifiestan con palabras que pueden leerse en el espacio sideral. Hildegarda recrea esferas que explican el *macrocosmos* y cuadrados que contienen el *microcosmos* humano. Se anticipa al renacimiento colocando al hombre en el centro del mundo y evocando la luz ligada al amor que amplifica Ficino.

Separándonos de la Escuela de Chartres, nos detenemos en Hugo de San Víctor, quien comparte con Plotino una actitud contemplativa de la que resultan sus observaciones acerca del mundo y la *Naturaleza*. Hugo afirma que el mundo al ser observado profundamente a través de los sentidos reproduce un destello que hace reaparecer luminosamente la Suprema Intelección, boceteando las intenciones del proyecto plotiniano. Se trata del reflejo de la belleza invisible que comparece para el observador paciente como puerta de acceso al conocimiento. Tal iluminación muestra la armonía predominante del universo, capaz de disolver en lo bello cualquier desencuentro. El acceso al conocimiento surge, a la manera plotiniana, mediante la contemplación de la *Naturaleza*, que rebasa sus intenciones meramente sensitivas utilizando apeos espirituales en su acceso a lo Supremo. Un conocimiento-contemplación que parte de la naturaleza como espacio de delimitación del conocimiento superior. La naturaleza en su generación espontánea parece no tener

límite, lo que remite incesantemente a lo divino. Los seres no solo son receptores del ser que infunde la divinidad, sino también de la belleza. Una belleza que también se ve estratificada jerárquicamente en el espacio según la intensidad del destello luminoso percibido contemplando-conociendo. Tendencias ascendentes, convergentes con la mayor luz, estructuran el espacio cósmico, siendo en este caso la belleza suprema el extremo de la tensión que logra el equilibrio al que aspira toda existencia. Resulta fácil reparar en el influjo de estas teorías en las aspiraciones artísticas de la arquitectura de su temporalidad.

Nos detendremos más adelante en Tomás de Aquino quien erige mediante un entramado sistemático de ordenación una plena arquitectura del pensar. El equilibrio de su entramado se fundamenta en la localización de cada uno de sus elementos en el lugar preciso y en interrelación entre ellos, afianzando de ese modo el conjunto estructural. Elabora con rigor un pensamiento sencillo y sobrio que contrasta con otros más vehementes e interioristas, como el de San Buenaventura, en su afán por ordenar eclécticamente el pensar del momento en el que habita. El resultado es novedoso y en el conviven un Aristóteles interpretado —más preeminente—, junto con platonismo, neoplatonismo plotiniano, estoicismo, musulmanes y judíos. Estos principios eclécticos inevitablemente le llevan a desembarcar puntualmente en las ontologías del espacio-luz a las que les venimos siguiendo la pista. Concretamente, las teorías de Plotino le llegan a través de San Agustín y del Pseudo Dionisio, de donde toma una jerarquización del Universo que se centra en la totalidad y en la elusión las individualidades, a diferencia del neoplatonismo plotiniano. Esta novedad es heredera de su preferencia por la visión aristotélica de la naturaleza y de su confrontación con Averroes. En lo que respecta a la teoría de la iluminación que define, Tomás la liga a una teoría del conocimiento en evolución, separándose de una iluminación directa de lo divino sobre el ser humano. Las emanaciones lumínicas actúan desde el intelecto divino sobre el entendimiento de las almas a las que da el ser. Mantiene no obstante la tendencia de los otros hacia la luz de lo Uno a través del entendimiento humano.

Con Roberto Grosseteste, la luz genera el universo en un doble proceso expansivo y condensador a modo de Big Bang. Una luz-principio de todo ser que

identifica con la divinidad, carente de composición forma-materia, increada, pura, eterna. Grosseteste solo concibe el espacio interior al universo y defiende un tiempo que se inicia con la generación del mundo. Sus ideas parten también del neoplatonismo heredado de San Agustín y el Pseudo Dionisio, tomando así mismo conceptos de Aristóteles y del *Liber de causis*. Asocia una mayor proximidad a la luz con la mayor perfección y belleza, como venimos viendo en otros autores seguidores del neoplatonismo. Pero Grosseteste introduce novedades y concibe la luz como dos principios; uno difusivo de la multiplicidad de los seres; otro que es el *lumen* o principio dinámico de energía, al generar con su expansión la cantidad, y un aspecto fundamental para la definición del espacio: las tres dimensiones (quantum). Todos estos aspectos novedosos de la ontología estética del espacio-luz de Grosseteste los anticipamos en un epígrafe específico, para después ampliarlos en una exposición posterior que se realiza en paralelo con las teorías al respecto de San Buenaventura. Ambos filósofos, parecen dibujar sin saberlo interpretaciones en sus ontologías estéticas del espacio-luz de teorías de la ciencia incipiente que comienza a abrirse paso en el Renacimiento, e incluso de la ya consolidada en la modernidad.

Hemos elegido recalar también en la Escuela Franciscana medieval, y no en otras, por las importantes aportaciones a nuestra investigación. Estas se centran en lo que se refiere al influjo de sus ontologías del espacio-luz en la cosmovisión del mundo medieval y en sus arquitecturas noésicas de la filosofía, en el arte espacial, e indirecta, pero inevitablemente, en mundos posteriores en el tiempo.

Entre sus miembros más influyentes está Alejandro de Hales que interviene en el dilema sobre el conocimiento intelectual, resultante del debate que se establece entre el naturalismo derivado de Aristóteles y el iluminismo proveniente de Agustín de Hipona. Es así como decide formular su teoría de la abstracción, de gran influencia en la escuela franciscana. En ella hace fraguar iluminación extrínseca con entendimiento agente, lo que se consolida en una relación procesual espacial que en su caso parte de lo insuficiente hacia lo suficiente. Nos podemos imaginar ya que esa mayor suficiencia se manifiesta en su nivel de coronación ligada a la iluminación directa de la divinidad. A partir de Alejandro, en su escuela se continúa la suma

iluminación proveniente de lo divino más conocimiento proporcionado por los sentidos, con la balanza inclinada a favor del primer sumando.

Con Juan de Fidanza, más conocido como San Buenaventura, la filosofía, a la que considera fruto de la iluminación divina, alcanza el estatuto de luz de la razón natural. A pesar de ello, Buenaventura observa que la luz de la razón no es lo suficientemente intensa para aclarar todas las oscuridades que se ciernen en torno al ser. Esta decepción filosófica le dirige preferentemente a las estancias de la teología, lo que se intensifica en su total rechazo del aristotelismo averroísta. Buenaventura acaba alineándose con las tendencias científicas que alejan a la filosofía de la mayor luz: las que le niegan el rigor científico, fruto de la sistematización de los saberes, del que se beneficia preferentemente la teología. A pesar de ello, se resiste a abandonarla del todo, y admite que todo conocimiento científico procede de la iluminación divina. Instalado en este dilema, Buenaventura observa el espacio a la manera neoplatónica plotiniana, con gradaciones desde la mayor luz que identifica con lo divino. Se detiene a observar la naturaleza en su conjunto, reconociendo en él un reflejo lejano de la hermosura divina que revela lo más bello y bueno. Formula un ejemplarismo ontológico inspirado en el mundo de las ideas neoplatónico y defiende la primacía del ser frente al bien, a diferencia del Pseudo Dionisio y de Juan Escoto Eriúgena. Buenaventura proyecta una ontología estética del espacio-luz e introduce clasificaciones diversas del mundo o del cielo en las que se acaba por percibir una visión optimista del conocimiento y la existencia. Buenaventura entiende la luz proveniente de la divinidad como causa del ser que, atendiendo a esta función primigenia y a ser razón del entender y orden del vivir, es grande, clara y buena. Las estratificaciones espaciales externas entre los diferentes grados del ser se traducen para Buenaventura en relaciones tensionadas con lo supremo que tienden a reintegrarse en la luz divina, a la manera plotiniana. Pero además Buenaventura amplía estas gradaciones al interior de cada cuerpo mediante la gradación entre las diferentes formas que lo integran. Distingue también tres luces en el conocimiento humano. El resultado es una esencia diferente para cada individuo, cada corporeidad individual es única y ocupa un lugar concreto espacio-temporal. Ni materia ni forma es causa de individuación por separado. La forma sustancial primera, la luz, que les dota de corporeidad, es a su vez el nexo común entre todos los seres materiales. Pero

estamos ante una luz no corporal, como sostiene Gilson, aunque Buenaventura en sus descripciones se sirva de analogías con la luz física.

Con respecto a la definición de las propiedades de la luz, son variadas las tendencias del momento en el que se desarrolla el recorrido vital de Buenaventura. Él se sirve en sus textos de todas estas aportaciones de diferentes maneras. Siguiendo a San Agustín, sostiene que la luz es una forma simple substancial de la materia, es forma y por ello no puede ser materia, y es más noble que la accidental o física. La define como dotada de una naturaleza activa, lo que la pone en relación con las nociones físicas de Grosseteste, Bacon y los perspectivistas de Oxford. Por sí sola no puede formar un cuerpo, puede sumarse o separarse de los cuerpos, y cuando se une a un cuerpo se convierte en un simple agregado: aquí está dando eco a las teorías tomistas. Otros filósofos se inclinan por la concepción opuesta que considera la luz como forma substancial de los cuerpos, a los que dota de una mayor o menor perfección según los grados de luminosidad que poseen. Buenaventura da crédito a las dos últimas opciones que establecen disputas entre ellas, aunque prefiere inclinarse por la segunda. Todos estos dilemas los vemos desarrollados con mayor detalle en el epígrafe correspondiente. A él y a Grosseteste les dedicamos también un epígrafe específico en el capítulo correspondiente a las luces y espacios arquitectónicos del Medievo, en el que se hace un recorrido por las teorías de ambos que pueden ejercer su influjo en este arte en el que el tándem espacio-luz constituye su verdadera razón de ser.

Hasta aquí hemos intentado anticipar brevemente, mediante un somero resumen a modo de introducción, ontologías estéticas del espacio-luz que acontecen temporalmente hasta el final del Medievo a partir de Plotino. En el se tratan de reflejar recepciones, rehabilitaciones y nuevas aportaciones puntuales que se consolidan en filosofías que nos interesa destacar en esta investigación, como manifestábamos previamente.

Y continuando en este reconocimiento abrimos nuevas calas en esta misma línea argumental, para descubrir lo que tienen que aportar al respecto filósofos como Marsilio Ficino y Tommaso Campanella. En el primero la luz divina eclosiona

especialmente en el origen del mundo como amor cósmico. A él arriba todo aquel que se hace bello tras un proceso que va decapando belleza y bien terrenos. Un proceso en el que se reconocen diferentes estratos que inevitablemente nos retrotraen a las hipóstasis de Plotino, cuyos textos Ficino conoce a fondo, sin olvidar a Platón, por las traducciones que realizó de las obras de ambos. En el comienzo del mundo se origina el amor. Surge como un rayo que ilumina lo oscuro e indeterminado. La mente resplandece vuelta hacia el amor divino, en una tendencia equivalente a la del ojo que busca la luz del sol. Estas analogías solares también las vemos en San Agustín, para quien, como hemos anticipado anteriormente, la clave está en ese amor luminoso como causa del ser.

Con Campanella la luz suprema, en analogía también con la del sol, es elevada, a la categoría de orden solar espacial. Su proyecto novedoso es capaz de inspirar la utopía urbana que define una república universalista. Con este filósofo realizamos un giro que se sumerge en algunos campos de acción de la filosofía, como la ética y la política, en los que se pueden perseguir las huellas impresas en sus planteamientos por las ontologías estéticas del espacio-luz que venimos reconociendo. En el caso de Campanella el resultado se plasma en el que puede leerse y atisbarse como un proyecto ontológico-estético del que resulta el espacio teórico urbano que pretende inspirar soluciones políticas y sociales universales. Del mismo modo que en otros capítulos hemos atendido a la incidencia de las cuestiones filosóficas investigadas en determinadas espacialidades materiales en el arte, como es la arquitectura, en esta ocasión le llega el turno a un proyectar urbano —y por tanto espacial, arquitectónico— teórico cuyo objetivo final no es meramente material. Este proyecto trata de inspirar soluciones éticas, políticas y sociales mediante una entelequia utópica cuyo nombre no causa indiferencia: *la Ciudad del Sol*. Podemos anticipar brevemente algunos rasgos significativos del filosofar de Campanella, como hemos venido haciendo en esta introducción con respecto a otros filósofos. Campanella lee en la naturaleza las palabras que ha escrito en ella la divinidad, fiándose más de sus propios sentidos que de la razón. El observar la naturaleza como espacio del ser lo hemos venido observando en filosofías referidas en los textos precedentes de esta tesis. En su caso, se ordena la relación de la naturaleza con lo sobrenatural mediante una gradación formada por mundos sucesivos tendentes a la perfección. Su

ordenación se apoya en los precedentes medievales, lo que compatibiliza con su defensa de los descubrimientos científicos del momento. Analiza de forma sistemática el proceso de conocimiento humano que surge de esa chispa observante de lo natural, y se vuelca hacia la interioridad como hiciera San Agustín. Parte de una duda absoluta, anticipándose a Descartes, como veremos más adelante. Solo que, a diferencia de éste, la iluminación de la capacidad de conocer ante la certeza de la existencia se presenta como un proceso psicológico, y no matemático, nos recuerda Bloch, según referimos en el epígrafe acerca del pensamiento de Campanella. La lectura de lo natural se ve inspirada por el espíritu solar del mundo en un recorrido que procede de arriba abajo a través de cinco mundos sucesivos, y retorna en el sentido opuesto leyendo de abajo a arriba en dirección a la perfección. Una sucesión vertical hacia el sol entendido como el ser, como la unidad suprema del poder, saber y querer, que interpreta el mundo de Copérnico de forma heliocéntrica como una huida de la nada azarosa del no ser hacia el cenit en el que la nada ya no existe. Observamos de nuevo ambivalentes tendencias que tensionan los lazos con lo divino. La divinidad es la luz, es el ser, es el sol situado en lo más alto y junto a los planetas rige desde arriba. Las herencias medievales se mezclan en su ciudad con las preferencias renacentistas mediante una ciencia astrológica que es interpretada por parte de los funcionarios solares, los filósofos de la ciudad luminosa. Por otro lado una burocracia racionaliza los conocimientos y enseñanzas con objeto de difundirlos por todo el orbe, plasmándolos en los muros concéntricos de las sucesivas murallas que conforman su ciudad universal, como desarrollamos en el epígrafe correspondiente. Para algunos autores como Ernst Bloch, el universo vital campanelliano, es finito y el mundo mejor ha de ser una iglesia natural, una catedral de la naturaleza, con el Dios sol en lo más alto.

En este recorrido por los hitos más relevantes de la ontología del espacio-luz y, como anticipábamos en las primeras páginas de esta introducción, realizamos en este punto un nuevo transbordo hacia la interacción filosofía-arquitectura. En esta ocasión, el capítulo correspondiente reedifica la interpretación del enigma del espacio-luz por parte de las arquitecturas moderna y posmoderna y su contribución al retorno del lenguaje y la interpretación en el arte. Junto a filósofos como Adorno, incluimos a arquitectos que contribuyen a este retorno mediante sus teorías. La

reflexión extrema acerca del lenguaje es inaugurada, como sostiene Marchan Fiz, por Nietzsche, al que le sigue Mallarmé, y su esplendor se manifiesta especialmente con Wittgenstein. No en vano Dilthey realizó críticas a esta carencia de la estética filosófica de finales del diecinueve. Lo inquietante, y a la vez sugerente, es que las *palabras*, de súbito, se revelan incapaces de expresar la realidad en su totalidad. La *estructura lógica del discurso* no ofrece garantías de alcanzar el sentido de las cosas y de los acontecimientos. Este nuevo panorama de vértigo se extrapola a las artes, que reaccionan mediante un repliegue autorreflexivo, adquiriendo una *opacidad* y un *espesor* inéditos. Adorno intenta resolver el enigma de la obra de arte, y se sitúa del lado del observador tratando de interpretar la intención de la obra, no la del autor. Para Adorno —como veremos en el epígrafe correspondiente— todo reside en «la *estructura*, la constitución, la construcción de la obra», lo que es especialmente evidente en la arquitectura, la más espacial de todas las artes. Las innovaciones estéticas de la modernidad se ven cuestionadas en la renovación posmoderna resultante de los lenguajes artísticos arquitectónicos de diversos arquitectos. Entre ellos se encuentra Robert Venturi, que se sitúa en la línea autorreflexiva a la que nos referimos. Venturi mantiene un continuo esfuerzo, no exento de polémica, consistente en realizar una crítica estética a la modernidad partiendo de su propia obra realizada, resultado de su preferencia por la *complejidad* y la *contradicción* en la forma arquitectónica. También aludimos al arquitecto Adolf Loos y su empeño por lograr la pureza del lenguaje objetivo del arte.

Tras la interpretación del enigma espacio-luminoso por parte de algunos autores de la arquitectura moderna y posmoderna, con su contribución pareja al retorno del lenguaje, recalamos brevemente en la aportación radical de Heidegger a las cuestiones que nos ocupan. Radical se refiere, en nuestro caso, al retorno heideggeriano a las raíces de Heráclito y Parménides que desmonta todo el olvido luz-noche, del ser, atribuido a Platón. Él se pertrecha también de las herramientas que le proporciona el léxico de la silvicultura y con el término *Lichtung* alude a un significado evocador de espacio y luz: «claro en el bosque». Se hace eco de la tradición que entiende verdad-ser-Dios como una luz clara siempre presente, pero alejándose de la metafísica en un ágil giro que mira de frente al olvido del ser. Con Heidegger el lenguaje se erige en fuente de conocimiento, y va a ser Gadamer quien

retome muchos de los conceptos del pensamiento final heideggeriano para utilizarlos en su ontología estética y hermenéutica.

Seguidamente abordamos algunas reflexiones contemporáneas, posteriores a Heidegger, en torno al espacio-luz y sus contrastes con lo pretérito. Sin salirnos de nuestras vías de investigación, circulamos en primer lugar sobre el carril abierto por la utopía luminosa urbana de la república de Campanella y con la vista puesta en esa luz de la razón que camina unida al saber de lo divino como organizadores de la experiencia individual y colectiva. Nos mantenemos en el campo de la ética, y sus implicaciones políticas y sociales, para aproximarnos a las teorías de Ernst Bloch al respecto, especialmente en su libro *El principio esperanza*. Este filósofo se enfrenta al oscuro vacío en el que desemboca la experiencia vital humana abocada a su límite. A tal fin, se abre camino con la luminosidad de la esperanza tornando el vacío en espacios reconocibles. Alude a la pérdida del sentido ante la perspectiva de las luces que se van diluyendo frente a las sombras del fin, a pesar del empeño constante en intensificarlas. Para Bloch, la esperanza se sustenta en ese impulso característico del ser humano que le proyecta hacia otro tipo de luz razonable que acabe con las sombras de la experiencia temporal, que reorienta sus pasos hacia nuevos espacios utópicos o trascendentales. A través del «afecto» de la esperanza, Bloch trata de mantener las luces encendidas ante la perspectiva de la oscuridad que se otea en el límite de la existencia. Se posiciona frente a la inaceptable posibilidad para el hombre de acabar «como una bestia». Con Bloch se da la apertura a un nuevo espacio en el que tienen cabida luminosas «*imágenes de esperanza contra el poder de la mas fuerte no-utopía: la muerte*». Nos habla de sus investigaciones previas sobre la ausencia de luz en las semi-nadas de las antiguas religiones, a las que se accede tras el fin. Y así continúa en un tránsito por los diversos ámbitos que configuran las diferentes respuestas espirituales al fin de la existencia humana: resurrecciones que enfrentadas al «último miedo» se ven sustituidas por esperanzas en la inmortalidad; ascensiones hacia luces originarias que influyen en los viajes «utópico-pedantes» descritos por algún famoso literato; retorno de la resurrección en la —según Bloch— «utopía pascual» identificada como el árbol de la vida inspirador de la arquitectura gótica; el miedo que envuelve en oscuridad a la propia vida característico del pequeño continente, la India. Todo ello como preludeo que favorece

abordar con mayor claridad la luz de una razón esperanzada, a la que alude Bloch, en contraste con otras posiciones a favor de la razón contra toda esperanza, como es el caso de las defendidas por Javier Muguerza.

Tras este recorrido ligado a la luz de la razón esperanzada y sus contrastes, recuperamos el rumbo que circula paralelo a esa otra luz primigenia que es la de la palabra. Y, como no podría ser de otro modo, lo hacemos de la mano de Gadamer, accediendo con él a los espacios estéticos y hermenéuticos que urbaniza, continuando en la senda que dejamos abierta con Heidegger. De Gadamer nos interesan especialmente sus reflexiones acerca de la verdad del arte. Para ello se reconcilia en parte con Platón, tras acusarlo de ser el iniciador del olvido del lenguaje en occidente. Como en un guiño al empeño de Bloch al respecto, Gadamer descubre en el platonismo el «vocabulario conceptual» que precisa el «pensamiento de la finitud de la existencia humana». En el epígrafe que le dedicamos veremos cómo observa especialmente la idea de lo bello en Platón y descubre que la belleza está en «lo que nos ilumina». La verdad hermenéutica que persigue pertenece para él a la «dimensión de lo iluminador». Tras estudiar el platonismo, Gadamer descubre que lo bello se concibe primeramente como el organigrama del ser, mucho antes de que sea reconocido como objeto de la producción artística o de responder a sentimientos estéticos. Todo esto sirve de preludio a la ontología estética y hermenéutica gadameriana en la que desarrolla su planimetría del comprender, tras haber sido definido por Habermas como el artífice de la urbanización de la provincia heideggeriana, como aludimos anteriormente. Su ontología del espacio-tiempo ilumina oscuros conceptos a través del lenguaje. Gadamer reconoce una verdad olvidada que debe ser redescubierta: la experiencia del arte afecta a la filosofía. Y para ello se sirve de la que para él es la ciencia más arquitectónica: la hermenéutica. Por eso a través de las múltiples aperturas que propiciamos en el estudio de las ontologías del espacio-luz, también accedemos a la ontologización del lenguaje gadameriana. En ella se configura, según Gadamer, una «estructura ontológica universal» en la que se sustenta la comprensión. Gadamer invita a descubrir las aperturas que propicia el texto, a salir del autoencierro para sentir la inmersión en su alteridad espacial como en un otro. Es así como la conciencia hermenéutica se abre a un tú sin autocancelarse, incorporando a los prejuicios y opiniones previas la verdad

objetiva textual. Las indagaciones de Gadamer se parecen a nuestra recopilación de determinados hitos, que no desprecian otros que se aludirán en postreras investigaciones. Por ejemplo, a través de textos de San Agustín, Gadamer da con la idea salvadora, con la excepción en el predominante olvido del lenguaje occidental. Se trata de aquella que distancia a occidente de la confinación del lenguaje en la idealidad difundida por Platón. La encarnación cristiano-agustiniana supone para Gadamer la liberalización del lenguaje de la «idealidad espiritual del pensamiento», en palabras de Grondin. Con Gadamer ingresamos en una espacialidad comprensiva circular que permite no perder de vista la totalidad y acciona los lazos tensionados del tránsito bidireccional entre lo propio y lo ajeno. De este modo, Gadamer trasciende la compartimentación que fomentan los monólogos de las ciencias particulares para abrirse al gran ámbito del lenguaje y de la razón comunes, al estilo heraclítico. Para Gadamer en Grecia se halla el fundamento de la ontología heideggeriana de la finitud, que a su vez sirve de fundamento a su hermenéutica. En el platonismo se encuentra el vocabulario conceptual que precisa el pensamiento de la finitud de la existencia humana. Los diálogos socrático-platónicos son para Gadamer —como destaca Vidarte— «el fenómeno originario del lenguaje». La hermenéutica de Gadamer descubre que el pensamiento y el lenguaje son diálogo, incluso el habla —considerada por Heidegger monológica— o la lectura en voz alta. Esta es la trayectoria que dibuja la hermenéutica de Gadamer después de Heidegger mediante un movimiento de torsión que se traduce en entendimiento. Un entendimiento que pretende salvar los vacíos abiertos por las sociedades tecnológicas y su control de la praxis social. Centradas únicamente en los avances tecnológicos y las ciencias positivas, no satisfacen las necesidades vitales humanas. Frente a ellas, Gadamer recurre a la fuerza dialógica de la filosofía, a la filosofía práctica aristotélica, como modelo de racionalidad no dogmática en la que apoyar la hermenéutica de forma crítica frente a otros modos de pensar contemporáneos. Gadamer también concibe como diálogo la relación —según él— abierta y fluida que se da entre pasado y presente, en un movimiento continuo que se asemeja al dialogar y mantiene en equilibrio los lazos de esta tensión dialéctica, fomentando la apertura con la alteridad, el dejarse decir por lo otro. La hermenéutica para Gadamer, además de ser una ciencia, va ligada a la experiencia humana del mundo, a los límites. No es

un método, sino una teoría de la experiencia real que es el pensar. La suya es una filosofía práctica, inseparable del puro arte del comprender y hacer comprensible. Gadamer se esfuerza por definir el espacio de la comprensión y estudia los límites que condicionan inevitablemente la experiencia humana. Es así como llega a reconocer los prejuicios legítimos, frente a su rechazo cargado de negatividad arrastrado desde la Ilustración. Por otro lado, retomamos también con Gadamer —como ya hiciéramos con la modernidad y la posmodernidad arquitectónicas— la experiencia del arte y sus aportaciones al fenómeno de la comprensión. Rebasamos con él los límites subjetivos de interpretación del propio artista y del receptor ahorrándonos trabajo con lo que el denomina «la estética del genio». Gadamer trata de salvar las barreras estéticas construidas por la modernidad que se traducen en «una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia». Para Gadamer es preciso que la propia ciencia reconozca sus límites bajo el imperativo de la experiencia del arte junto a la de la filosofía. Es necesario rebasar los muros metódicos en los que se ha confinado la objetividad en el arte, desencofrar la pretensión de verdad en el arte liberando a la estética de la subjetivización kantiana y poskantiana en la que aún se reconoce. Con Gadamer el sujeto de la experiencia no es el que observa la obra de arte sino la propia obra. Él lo equipara con el juego: los protagonistas no son los jugadores sino el propio juego, que predomina sobre ellos en un vaivén sin final: el *movimiento de la autorrepresentación*. La obra se autorrepresenta y se cumple en la recepción por parte del observador, al igual que el texto solo se vivifica en su comprensión. Según Grondin, el juego de Gadamer engloba el aspecto objetivo que se encuentra en la propia obra y el contrario o subjetivo que es el que se apodera del receptor y es secundario. La obra de arte adquiere para Gadamer un carácter absoluto, como «lo desatado, lo desligado», que es casi sacral. Así impone su dictado y su verdad adquiere una consistencia superior a la de la ciencia, como prueba su vigencia inmune al paso del tiempo. Para Gadamer, como sostiene Hegel, su certeza absoluta del ser en el arte lo aproxima a la religión y a la filosofía. Gadamer nos habla de un leer que va más allá de los signos lingüísticos, para detenerse en la lectura de cuadros y edificios, porque éstos también enuncian una verdad y quieren que «se los lea». Todo ello encuentra su eco en el «oído interior del lector». Gadamer rebasa la relación ontológica heideggeriana

oculto-desvelamiento para la verdad en el arte y la sitúa en el reconocimiento y en la experiencia de anamnesis que comunica. El arte nos despierta del olvido a una realidad que nos habla para devolvernos nuestra videncia. Ese despertar nos descubre un nuevo olvido: el olvido de la *mimesis* o *imitatio* desde Platón, que se refiere para Gadamer al proceso de conocimiento del ser a través del arte, no a la mera imitación de la realidad. Este olvido acontece con la llegada de la conciencia estética, desligadora de la relación arte-mundo y privadora de su función cognitiva. Gadamer reconoce diferentes tipos de artes a las que trata de equiparar en su reconocimiento del ser. Distingue entre las ejemplares, como la poesía y la literatura, y las transitorias —arquitectura, pintura, tragedia— a las que inicialmente reconocía una primacía metodológica. En arquitectura, la llamada «obra» permanece en la corriente de participación común en la que habla dando luz al espacio de la comunicación y del entendimiento, donde tiene ese algo que decir que le pertenece en toda temporalidad. Con la obra de arte arquitectónica siempre emergen en el profano observador —y Gadamer reconoce padecerlos— importantes prejuicios como son el de su finalidad, que parece anticiparse a su valor artístico, y el de la preferencia por el ornato, que emerge anteponiéndose a su sentido más profundo. Ambos dificultan su interpretación, su lectura, no permiten que la obra le hable al oído interior del receptor. Gadamer aborda la ocasionalidad del arte, y no por ello pretende alinearse con el historicismo, al que evita en igual medida que al esteticismo. En este sentido no encuentra problema en destacar la característica funcional o utilitaria de la obra arquitectónica, precisamente para distanciarse de una visión en exclusiva estética, que es la que pretende en ocasiones desterrar a la arquitectura del ámbito artístico. Este tipo de obras artísticas suscita la integración, «carácter de acción» del arte que a Gadamer le interesa, con ese punto de partida que aspira a concretar el vacío como espacio reconocible. La verdad de la obra de arte, el conocimiento que destila su interpretación, se mantiene en el espacio y en el tiempo, enmarcada en sus límites objetuales y en la finitud del que la lee. Ahora el arte nos sale al encuentro consciente del lugar marginal en el que lo ha confinado la conciencia estética automenguada por el modelo metódico. Su función representativa muestra la experiencia del ser que nos invita a participar sustrayéndonos a la pasividad contemplativa. De este modo nos vemos interpelados, reconocemos y salvamos la distancia pseudointeligente antes

inducida por el hacer de la ciencia experimental, y descubrimos una verdad hermenéutica. Esa verdad del arte viene sujeta a un acontecer en el que participamos, no nos pertenece, el arte no lo dominamos, y nos vemos implicados en su redescubrimiento.

Entre los hitos que hemos elegido destacar en estas páginas, por su especial contribución a las cuestiones investigadas, incluimos el análisis de la cuestión del espacio realizado por Michael Foucault. Foucault sostiene que su temporalidad, que se localiza en el pasado siglo, es sobre todo la «época del espacio», en contraste con el siglo XIX y su obsesión por la historia. Alerta, no obstante, contra la innovación espacial que no tiene en cuenta la experiencia histórica de occidente en la que inevitablemente se entrecruzan espacio y tiempo. Precisamente él realiza un recorrido comparativo entre los rasgos espaciales de diferentes momentos temporales, partiendo de época en la que se inserta el autor con el que se inicia esta tesis. Se detiene, por ejemplo, en la visión jerarquizante del espacio «de localización» medieval, con su control de las ubicaciones adecuadas para cada cosa, lugares para la vida protegidos o abiertos, urbanos o rurales. En lo cosmológico, lugares supracelestes, diferentes de los celestes o terrestres. Lugares a donde son desplazadas las cosas a la fuerza o, por el contrario, donde encuentran su reposo natural. Galileo, según Foucault, desmonta el espacio medieval y lo transforma en «espacio de la extensión». Foucault analiza también los espacios del presente, miméticos o abiertos, a los que el pensamiento da forma, o de perspectivas múltiples que acaban por enmudecerlo, como destaca Perera Velamazán.

Con Jean-Luc Nancy esto último no sucede. Para Nancy el pensamiento actual languidece hacia sus límites embarcado en la significación de conceptos que se agotan. Allí, en el límite, ya desfondado, se produce la apertura y, pisando de nuevo suelo firme, comparece en el lenguaje, en el espacio y en el tiempo. Nancy reclama la presencia del lenguaje para nombrar nuevos territorios filosóficos. A través de «aberturas limitadas» ingresa en el «fin de la filosofía», en la filosofía tras la filosofía que se piensa fuera de sí. Como describe Rodríguez Marciel, Nancy nos coloca ante las «figuras-lugares» que responden a los nuevos espacios abiertos, y a su dimensión que es espacial y también temporal. En Nancy, Perera Velamazán no encuentra

grandes espacios miméticos en los que el pensamiento de forma a lo representado —como sucede con Foucault— ni perspectivas múltiples que lo enmudezcan. Nancy se centra en la «banalidad del ‘uno más entre otros’, su ser-cualquiera», pero atendiendo a su singularidad arreal «su ser siempre-ya alguien» que no se subsume, como el ser inexpuesto, en el orden dictado, o se desdibuja en la masa indiferenciada. Integra toda la materialidad de su pensamiento en lo puramente incorpóreo: el lenguaje, surgido de lo corporal, que es el habla. Su obra es un lugar en construcción, y, como sucede en toda obra que se está ejecutando, en ella la espaciosidad es mayor de lo que aparenta. En ese espacio se nos invita a aguzar el oído filosófico, a descifrar el «silencio dicente» que viene de mi o de los otros, de la alteridad. Un espacio informe en el que todo cabe, lo individual y lo múltiple, el todo solidario. Nancy toca, tocando con la punta de los dedos sin apenas tocar, los conceptos de la tradición que eclosionan por sí solos dejando nuevos espacios al pensamiento, aperturas por las que el tiempo penetra, de forma ya no lineal, en el lenguaje, vaivenes que se acomodan horadando lo que parecía pétreo y se funde como un magma al enfrentarlo sin rechazos, sin miedos. El desierto de significados al que nos enfrenta está dotado de gran espaciosidad, un lugar desconocido que surge en el límite y en el que se desenvuelve el ser singular-plural, la co-existencia de todos los entes capaces de hacer un mundo.

Gianni Vattimo también viene a poblar estas páginas colaborando en la definición de los límites presentes de esta ontología estética del espacio-luz. Él dibuja en el lenguaje, en la casa del ser. Entresaca desde el silencio —que Nancy definía como dicente— el acontecer del arte, el carácter fundante de la poesía. Vattimo parece ponernos de nuevo en contacto con esa inclinación agustiniana hacia el amor. Para Vattimo el límite de la interpretación es la *caritas*, la filia, cuando se comprende y no se excluye. El amor es la única norma y no es deducible, es fruto de la experiencia. Para Vattimo del silencio brota la palabra auténtica, esta es la forma de tomar contacto con lo originario, así acaecen las verdades: «el silencio del ser que tengo que escuchar es como la cara de Dios, es el silencio de los débiles». Vattimo, sigue a Heidegger, y considera a la poesía como el ocaso del lenguaje. El arte de la palabra se aproxima a la esencia cuanto más se acerca al silencio. Persigue los nexos entre pensar y poetizar, ambas acciones encuentran su sentido en su función

comunicativa, los dos necesitan de la inventiva para llevarla a cabo, ambas precisan de un tejido previo de argumentos o de versos.

Nos acercamos ya al final del breve contacto con los hitos que hemos elegido para estas ontologías del espacio-luz, que se amplían y desarrollan a lo largo de la tesis. Y lo hacemos con un pequeño anticipo de las construcciones noésicas de Teresa Oñate erigidas desde la más arquitectónica de todas las ciencias: la hermenéutica. Oñate se sitúa tras el saber de los límites y encuentra sus espacios-luz a partir del segundo Heidegger, de Gadamer, de Foucault, de Vattimo, quienes, según Oñate, comparten una mismidad racional con su hermenéutica. Se trata de una hermenéutica comprensiva, no metódica. Nuevos espacios-luz en los que se produce una inversión del platonismo a través del salto al afuera realizado por la hermenéutica común, al límite, al nuevo espacio-tiempo de lo otro que desmonta la historia de la metafísica moderna y el nihilismo ilimitado del capitalismo. Explorando el ser del lenguaje, el lenguaje común, recae en el reconocimiento del otro, de la alteridad, como un nuevo modo de pensar y comprender, de confluir, también, en los lugares comunes, en los nuevos espacios del posthumanismo. Para Oñate, el influjo de Gadamer despierta un diálogo que se hallaba en suspenso, se pone en marcha un nuevo renacimiento autocrítico y creativo de la racionalidad crítica y su memoria. Todo ello a través de la hermenéutica y todas las acciones que conlleva de confrontación, de contraste, de comunicación, en una convergencia que aproxima eclecticismos, como los que venimos tratando en estas páginas. Y como hemos venido viendo, el arte, la creatividad, son considerados por Gadamer, redescubiertos, como formas creativas de conocimiento a través del lenguaje. Aquí se atisban nuevas luces, se abren nuevos espacios de las ontologías estéticas y reaparece lo desatado, lo desligado, casi sacral. El logos reaparece en escena desde ese repetir lo griego, las éticas aristotélicas y platónicas, los diálogos socráticos por Gadamer, los estoicos, por parte de Foucault. Para Oñate, Gadamer trabaja por la paz de las diferencias, de los límites, a favor de la pluralidad. Oñate destaca especialmente el pensamiento de Gianni Vattimo, discípulo de Gadamer, quien aboga por una vuelta a los orígenes espirituales, reducidos al olvido por la razón metafísica secularizada. Para él la hermenéutica es la nueva *koiné*, y su límite y su criterio orientativo están, según Oñate, en el «cristianismo no-dogmático del amor racional comunitario, ya

hermenéuticamente entendido», como observamos en el epígrafe correspondiente. En esta demarcación de los límites que propicia el saber hermenéutico, apoyada en las trazas esbozadas por Gádamer, Oñate no pasa por alto la *diferencia ontológica* entre el hombre y lo divino, una diferencia que trae a la luz para no olvidarla. El hombre, afirma, no es el dueño de las otras realidades, incluidos el lenguaje y el espacio-tiempo. Oñate alumbra la apertura al espacio de la filosofía contradogmática, contramitológica, desde su inicio con los filósofos jónicos presocráticos, pasando más adelante por «el cristianismo espiritual-hermenéutico del *logos* del amor y su ética de la no violencia, tantas veces traicionada». Para Oñate, el nuevo lenguaje de la racionalidad hermenéutica rechaza los totalitarismos y su dios mitológico del poder, y no lo hace afirmando dialécticamente su no existencia, a semejanza de los fundamentalismos y los nihilismos humanistas del relativismo sin límite. El *factum* de la racionalidad hermenéutica, afirma, es volver a pensar lo divino, en la *edad hermenéutica del espíritu*.

Esperamos que este primer mapa trazado en unas breves líneas introductorias logre esbozar en la memoria del lector una visión global del programa y las intenciones para el recorrido que a continuación se inicia.

## **2.Luz y espacio según Plotino: esquemas del cosmos en una henología**

## **2.1. El lenguaje de lo bello como prelude del giro metafísico hacia la luz en Plotino. El arte como conocimiento: una anticipación gadameriana en Plotino**

### **2.1.1. La luz que se trasluce desde la belleza**

Resulta difícil comprender el pensamiento plotiniano sin tener en cuenta los influjos procedentes de la filosofía griega que fraguan en su obra, especialmente de Platón, pero no sólo de él. Ya hemos comentado el eclecticismo característico de su pensamiento. No nos vamos a adentrar en las múltiples facetas que conforman el inmenso universo del pensar griego, que abarca seis siglos previos a Plotino —lo que sería inabarcable—, sino sólo en aquellas que atienden a influencias y a derivaciones que maduran en la obra de Plotino en lo que respecta al objetivo de esta tesis.

A este respecto, sí nos detendremos en aquellos textos que puedan iluminar la asociación plotiniana entre luz y belleza, y que expliquen lo que resulta ser en su época un inusual interés filosófico por el arte y lo bello. Pero especialmente atenderemos a aquellas que se refieren al punto de vista de la noética de la luz plotiniana, una luz intelectual que percibe las esencias, y al espacio que conforma y define. La intención inicial pasa por penetrar en el lenguaje de lo bello de la obra filosófica plotiniana y la equiparación que realiza del arte y la labor del artista con la obra que se gesta en la Naturaleza propiciada por la luz recibida desde lugares remotos del Intelecto.

La dedicación por parte de Plotino a tratar de mostrar su concepción de la belleza no es una actitud extendida entre sus predecesores y contemporáneos<sup>8</sup>. Para

---

<sup>8</sup> La importancia del arte y la belleza parecen quedar al margen de los grandes cambios políticos, económicos y sociales que se producen entre el siglo III a. C. y el siglo III d. C. En estas circunstancias, lo que sí madura es el olvido del estatus del arte y la belleza como patrimonio de todos

Plotino, sin embargo, esta es una cuestión de vital importancia, no en vano la belleza resulta ser el tema que supone el punto de partida de sus escritos<sup>9</sup>. Así *Sobre la belleza* resulta ser el primer tratado creado por Plotino. En él se funden los dos temas fundamentales de su filosofía: la metafísica y la mística. Arranca centrándose en la primera, para abordar el giro místico a partir del capítulo 7.

Bruyne destaca, en lo que se refiere a las definiciones formales de lo bello, que «Aristóteles da preponderancia a lo lineal en tanto que la crítica helenística pone de relieve las tonalidades, la luz y el resplandor»<sup>10</sup>. Hacia esta última tendencia se inclina Plotino en una suerte de estética que evoluciona en un giro metafísico que indaga en la noética, avanzando más allá de la doctrina de la proporción de origen pitagórico que «en su forma más evolucionada, equipara la belleza a la igualdad

---

los ciudadanos, un devenir inevitable que camina parejo a la transformación de Grecia en una pequeña provincia marginal.

A pesar del mantenimiento del influjo cultural de Atenas en la época helenística y en el Imperio Romano, el lenguaje de lo bello era algo irrelevante para la koiné de los emigrantes griegos. Las distintas escuelas helenísticas y romanas aluden de forma secundaria a la belleza y al arte, con la excepción de nuestro autor, Plotino —encuadrado en el neoplatonismo— y de Cicerón —ecléctico—. En el periodo helenístico-romano se produce poca variación en lo que respecta a los principios estéticos, desarrollados a partir del siglo III a. C., solo renovados ligeramente en el siglo I a. C. Una de las cuestiones de interés en referencia a este trabajo es que hacia el siglo II se produce una corriente mística y trascendental que se manifiesta tardíamente en Plotino en el siglo III. Los textos no se conservaron, y las ideas llegan hasta nosotros gracias a la transcripción llevada a cabo por los filósofos romanos.

Tatarkiewicz nos habla de dos tipos de estética, una general o teoría de la belleza y del arte, cultivada por los filósofos, y otra particular, que conciben los artistas y eruditos. En la época clásica prevalece la primera, mientras que en la helenística romana lo hace la segunda, debido a que las tres nuevas escuelas del helenismo —epicureísmo, estoicismo y escepticismo— se muestran hostiles a la belleza y el arte por no servir a sus fines. No obstante, van a ser precisamente estas tres escuelas las que más contribuyan a representar las teorías estéticas del momento, en contraste con la aristotélica, más preocupada por lo particular y lo técnico, y la platónica, en decadencia. En el primer lugar del interés por lo artístico se sitúa la música y después las artes plásticas. La poética mantenía un importante lugar desde Aristóteles y la retórica desde la antigüedad.

<sup>9</sup> Cf. Plotino, *Enéadas*, I 6, Madrid: Gredos, 1982, p. 271.

<sup>10</sup> Cf. E. de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Visor Distribuciones, 1994, p. 26.

perfecta, a la identidad, a la unidad, lo mismo que reduce los números a la mónada»<sup>11</sup>.

La influencia del neoplatonismo, y muy especialmente de Plotino, en el simbolismo medieval es manifiesta y se desarrolla ligada a lo bello. Para Bruyne «el simbolismo de lo Inexpresable plasmándose en límites concretos es auténticamente plotiniano»<sup>12</sup>.

Los tratados técnicos de Boecio son el medio por el que se trasmite la estética de la proporción a la Edad Media. Suponen una influencia fundamental en la visión medieval del mundo<sup>13</sup>. También son de suma importancia los tratados de arquitectura, y muy especialmente el *De Architectura* de Vitruvio.

Para Bruyne, «la teoría general de la proporción toma en el siglo XIII un giro cada vez más cualitativo y metafísico»<sup>14</sup>. Bruyne arguye que en el Medievo occidental la estética de las proporciones antecede a la de la luz y el color. Es como si se tratara de una extrapolación de la experiencia plotiniana:

La estética de la luz se puede seguir, aunque sea implícitamente, en la mayor parte de los diálogos clásicos de Platón. Las imágenes de tonalidad luminosa son abundantes. El resplandor, la irradiación y el brillo caracterizan las «Formas» cuyo modelo supremo, la Esencia del Bien, se compara con el sol. La metafísica de la luz no se hace explícita hasta Plotino.<sup>15</sup>

Plotino bebe de las fuentes platónicas, aristotélicas y helenísticas que le anteceden, pero, como recordamos anteriormente, distanciado seis siglos en el tiempo. La filosofía plotiniana recogida en las *Enéadas* abre la puerta a un sistema idealista, espiritualista y trascendente en el que la estética, ocupando un lugar relevante, lleva a cabo su particular cuestionamiento de los presupuestos estéticos

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, pp. 31-32.

<sup>12</sup> .p. 24.

<sup>13</sup> .p. 32.

<sup>14</sup> .p. 33.

<sup>15</sup> p. 34

precedentes. Como venimos aclarando, es un elemento clave en el surgimiento de la metafísica de la luz plotiniana. En las *Enéadas* se contienen dos textos referidos a la cuestión estética, *Sobre la belleza* (I, 6) y *Sobre la belleza intelectual* (V, 8) y si nos ocupamos de ellos es —como iremos desgranando en las siguientes páginas— por la importancia que en ellos se otorga a la luz, la luminosidad, el resplandor que emana de la observación de los objetos bellos y la relación directa de su percepción con lo intelectual.

El *Liber de causis* supone uno de los elementos importantes de difusión del plotinismo en la Edad Media, sin que se haya podido esclarecer su autoría. Tiene un gran influjo a finales del siglo XII, así como el *Elementatio* de Proclo a mediados del XIII —autor en el que incidiremos más adelante—, y en ellos se apoyan las ideas neoplatónicas que otorgan a la luz una doble labor causal como sustancia misma de los colores y condición de su visibilidad. Tales ideas ya se recogen en las *Enéadas*: «La luz es color que hace visible las formas de las cosas sensibles» (*Enn.*, I 6,3). Identificaciones propias de este influjo, muchas de ellas favorables en su correspondencia con los dogmas de fe cristianos, son utilizadas en el Medievo occidental. Tal es el caso de «la identificación de la luz y de la Verdad, así como la del Intelecto eterno con el sol, que da a las formas primordiales “plenissiman inobfuscabilemque claritatem” [una claridad absoluta e imposible de oscurecer]. Recordemos la comparación de Cristo con el día y aquella que representa la felicidad celestial como un océano de claridad.<sup>16</sup>»

Las cualidades sustanciales de la luz difundidas por Plotino y sus sucesores encuentran tempranamente adeptos entre los Padres de la Iglesia. Tal es el caso de San Ambrosio, quien sostiene que: «“Lux pura est in essentia, speciosa in decentia, laetificativa sua presentia”. [La luz es pura en su esencia, es bella en su conveniencia y deleitable por su presencia]. [...] “Lucis natura hujusmodi est, ut non in numero, non in mesura, non in pondere, sed omnis in aspectu gratia sit” [La naturaleza de la

---

<sup>16</sup> p. 34.

luz es tal que todo su encanto está no en el número, ni en la medida, ni en el peso, sino en su manifestación externa].<sup>17</sup>»

La gran novedad llevada a cabo por Plotino, que supone una revolución en la historia de la estética, es su identificación belleza-forma<sup>18</sup> A través de su idea de belleza desemboca en las formas simples y bellas, entre las que distingue la de la luz. Tal identificación entre belleza y forma le permite establecer la gradación siguiente:

La belleza sensible se identifica con una forma inmanente; la del alma con una forma trascendente pero secundaria; la propia de la Inteligencia, con la forma trascendente y primaria; mientras que el Bien, como principio de forma, es también principio de belleza, pero no es, estrictamente, la belleza.<sup>19</sup>

Al igual que Platón, Plotino concibe dos mundos —el de los sentidos, imperfecto, en el que habitamos, y el mundo perfecto suprasensible y espiritual—, a los que denomina de forma abreviada “este” y “aquel”. En lo que se refiere a su concepción de la belleza presenta diferencias con Platón, quien solo concibe la existencia de una belleza suprasensible, accesible mediante la razón, mientras que Plotino sostiene que se da también una belleza sensorial reflejo de aquella, que percibimos a través de los sentidos.

Plotino, sostiene Tatarkiewicz<sup>20</sup>, retoma la idea de belleza griega, aceptada en el helenismo, en la que era concebida como “symmetria” y que se caracteriza por las relaciones matemáticas de proporción y de medida, de relación equilibrada entre elementos, de conformidad. Esta concepción de la belleza, procedente del pitagorismo, y aceptada por Platón y Aristóteles -llegando incluso hasta Cicerón y Luciano-, es rechazada por Plotino, quien expone variados ejemplos que tratan de probar sus argumentos, como la evidencia de la belleza existente no solo en los

---

<sup>17</sup> p. 35.

<sup>18</sup> Cf. Plotino, *Enéadas*, I 6, Madrid: Gredos, 1982, p. 271.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 271.

<sup>20</sup> Cf. W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética (I). La estética Antigua*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2000, p. 328.

objetos complejos, sino también en un color o en un sonido, en la luz o en el relámpago, en los que no es posible distinguir elementos conformados según la *symmetria*. Como la belleza simple hallada en la naturaleza: «Y cuando se apodera la idea de algo uno y homogéneo, da lo mismo al todo, como si unas veces el arte diera la belleza a una casa entera junto con sus partes y otras una naturaleza particular a una piedra» (Plotino I 6, 2). Al lenguaje de lo bello plotiniano le resultan útiles los símiles arquitectónicos, y los emplea en varias ocasiones.

Plotino destaca que la idea de la belleza, asociada al equilibrio matemático, es aplicable a los objetos materiales, pero no a los espirituales, entre los que se encuentran la virtud, el conocimiento o incluso un perfecto sistema social. La belleza no puede ser resultado de una relación, por lo que Plotino concluye que ha de ser una cualidad. Según Tatarkiewicz, esta es la primera tesis fundamental de la estética plotiniana, que deriva muy especialmente de su inclinación metafísica, a pesar de estar basada en la observación de los fenómenos estéticos y no ser en sí misma metafísica. Plotino admite la importancia de la proporción en la belleza, pero considera que se trata simplemente de su manifestación externa, en la que no se halla su esencia; la belleza no es la *symmetria* sino el resplandor que se «trasluce» de ella<sup>21</sup>:

Por lo cual debe decirse aquí que la belleza es más el resplandor que se trasluce de la proporción que la proporción misma, y que ese resplandor es lo amable... De las estatuas, son más bellas las más llenas de vida, aunque haya otras que estén más proporcionadas, y ¿no es un hombre feo, pero vivo, más bello que la estatua de un hombre bello? Sí, porque es más deseable, y lo es porque tiene alma, y porque se parece al bien. (Plotino VI 7, 22)

La belleza, para Plotino, no se encuentra en la materia, carente de unidad, sino que proviene del espíritu, donde reside. La materia no es bella, el color, la forma o el tamaño no son la belleza, sino el alma. Para Tatarkiewicz, Plotino, tras analizar la belleza sensorial, descubre los elementos intelectuales contenidos en ella a los que

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 329.

confiere la mayor importancia<sup>22</sup>. En la antigüedad griega se consideraban tanto la belleza percibida a través de los sentidos, como la procedente del intelecto. Platón, se decanta por la intelectual en exclusiva, y los estetas helenísticos por la sensorial. En Plotino encontramos una actitud diversa con respecto a la belleza, ya que considera que se experimenta a través de los sentidos pero su procedencia está más allá, en el mundo intelectual que se manifiesta en el sensorial, los objetos son bellos debido al espíritu, a la idea, al modelo; la forma interior hace bella la exterior, accediendo así a una dimensión espacial del concepto de belleza, lo contenido e inmaterial posibilita la belleza de aquello que contemplamos. La belleza se trasluce al observarlo.

Nos encontramos ante una suerte de asociación espacial metafísica entre una idea o forma que da luz a su contenedor material que se concreta en una forma resultante externa a través de la que emana la luz propia de la belleza. Lo contenido hace bello al contenedor. Es como si se tratara de un postulado de la arquitectura funcionalista de principios del siglo veinte: la forma sigue a la función. En este sentido se cuestiona y responde a sí mismo con ejemplos ilustrativos como el siguiente —en el que de nuevo se decanta por un símil arquitectónico—:

Pero ¿cómo es que lo inherente a un cuerpo es acorde con lo incorpóreo?

¿Cómo es que el arquitecto dictamina que la casa exterior es bella tras haberla ajustado con la forma interior de casa?

Es que la forma exterior, si haces abstracción de las piedras, es la forma interior dividida por la masa exterior de la materia, una forma que es indivisa aunque aparezca en una multiplicidad. (Plotino I 6, 3).

Esta equiparación resulta novedosa incluso arquitectónicamente. Plotino parece anticiparse a las premisas de la arquitectura moderna. Sus teorías se decantan por la innovación, una arquitectura libre frente a encorsetamientos matéricos externos, al prevalecer, en su ejemplo arquitectónico, la función convertida en esencia, en forma interna, frente a la envolvente y sus ornatos: el programa interno de la casa se trasluce al exterior y es el que predomina, lográndose una belleza sin imposiciones externas centradas en geometrías previas.

---

<sup>22</sup> p. 329.

Pero no es nuestra intención quedarnos en los ejemplos elegidos por Plotino a sabiendas de su elocuencia implícita, sino que estas calas que penetran puntualmente determinados elementos sustentantes del pensar plotiniano, siguen suponiendo, a efectos de esta investigación, el preludio imprescindible que cuenta con descubrir el equilibrio sincrónico de la unidad de concepto que logran erigir sus tesis.

En Plotino se aúnan los conceptos de belleza asociados a las formas externa e interna distinguidos por la estética neoplatónica; en su pensamiento se consolida una unidad de concepto inédita.

Tatarkiewicz destaca cierta ambigüedad consciente en los conceptos plotinianos, en los que se hace alusión a una imagen psíquica, «la forma interna», pero también a otra ideal «el modelo»<sup>23</sup>, y sin embargo su concepción de la belleza es muy clara, la belleza como «revelación del espíritu en la materia». Su concepto de belleza espiritualista, pero no antropocéntrica, identifica la belleza con quien es capaz de percibirla: solo las almas bellas, los ojos habituados a la belleza, son capaces de percibirla y reconocerla, es preciso hacerse bello para poder ver lo bello.

Y no sólo el hombre resuelve acerca de la belleza, en la naturaleza existen otras fuerzas capacitadas para ello y la belleza resultante es equiparable a la generada por el arte, aunque superior por estar viva. En esto Plotino hereda e incorpora a la estética la preferencia de la antigua Grecia por la naturaleza frente al arte, aunque su intención, como se ha expuesto, sea otra.

### **2.1.2. Una belleza que se aproxima: luz en el color**

Plotino —según describe Tatarkiewicz<sup>24</sup>— rebasa con su filosofía espiritualista el carácter mimético de las artes e incorpora a su función representativa las razones mediante las que el artista completa lo imitado, lo visible, dotándolo de otras

---

<sup>23</sup> p. 330.

<sup>24</sup> p. 331.

propiedades iluminadas por las ideas, por el modelo o por la forma interior. La idea en el arte ya había sido considerada por Platón y por los estetas helenísticos-romanos, aunque con diferencias con respecto a Plotino. Platón la consideraba invariable y eterna, y Cicerón se centraba en el fenómeno psicológico. Plotino coincide con Platón en su procedencia del mundo elevado, pero la entiende como «una idea viva del artista», atendiendo, a diferencia de Cicerón, al fenómeno trascendental, a su reflejo en la idea. Así el artista lleva a cabo una doble función que es por una parte creativa, al no limitarse a reproducir la naturaleza percibida por sus sentidos, sino que saca a la luz la forma interna que atesora en su mente. Pero sucede que esa forma no es producida por él, ya que se trata del reflejo proveniente del modelo eterno. Plotino considera el trabajo individual del artista, su aportación al arte que hace su obra diferente, y también su recurrencia a la razón solo cuando ha de resolver dificultades: su labor se reparte entre los dos mundos, entre este mundo, el de las formas externas, el de la *symmetria*, y el otro mundo, al que accede a través de su mente, el mundo de la luz intelectual.

El artista —a semejanza de la naturaleza— también saca partido a la belleza del color, que para Plotino encuentra su explicación en la luz:

La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la tenebrosidad de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y es razón y forma. (Plotino I 6, 3).

Resulta difícil no estar de acuerdo con Plotino si se es consciente de la belleza cercana, la que se hace presente en la naturaleza y solo es posible conocerla en relación a la luz que de ella emana, concretamente de los colores que se manifiestan ante nuestra mirada. Solo hay que observar atentamente, abrir los ojos a esa belleza y contemplar lo evidente. Podemos detenernos un instante en dos ejemplos. En el otoño la mayor oscuridad propia de esta estación se ve transformada en una luminosidad explosiva mediante los colores brillantes que van surgiendo suavemente en la naturaleza. En los días soleados de cualquier estación del año las montañas parecen aproximarse al atardecer bajo el efecto de la luz sesgada destacándose nítidas en sus colores y detalles antes difuminados y velados, el horizonte se hace

presente súbitamente invadiendo las calles gracias al resplandor que emana de los colores intensos saturados de luz, las montañas se nos vienen encima y queremos que así sea cada tarde.

Plotino dispone de la libertad completa de no tener que encorsetarse en respuestas científicas y se afana en descubrir que es lo que observan los amantes de la belleza; no se trata solamente de una forma equilibrada o de un color luminoso. Los que se abren a la belleza siendo ya —en ese *clinamen*— ellos mismos bellos, descubren bellas ocupaciones, maneras bellas, actitudes virtuosas y belleza en las almas.

### **2.1.3. La belleza no sensible y el giro místico hacia la luz**

Los antiguos griegos encuentran belleza en la justicia y otros conceptos abstractos. Plotino bebe de estas fuentes, por ejemplo del Fedro de Platón. La belleza, en el Fedro, no es una percepción de los sentidos. Es preciso contemplar tales bellezas no sensibles y acogerlas, de otro modo no será posible apreciarlas ni hablar sobre ellas, «ni sobre el “esplendor” de la virtud a quienes ni siquiera hayan imaginado cuan bello es el “rostro de la justicia” y de la morigeración, tan bello que “ni el lucero vespertino ni el matutino” lo son tanto». (Plotino, I 6, 4).

Plotino traslada la Esencia platónica del Fedro al alma, «que “carece de color” ella misma y está en posesión de la morigeración sin color y del “esplendor” sin color de las demás virtudes [...] y resplandeciendo sobre todo esto la divinal inteligencia». (Plotino, I 6, 5). Las virtudes en sí mismo y en los otros Plotino las reconoce como bellas, y la distinción se evidencia por ese “resplandor” presente en su “esplendor” que determina su belleza y que se recoge en el alma. Pero la razón plotiniana aun se pregunta: «¿qué son para haber hecho al alma deseable? ¿Qué es esa especie de luz que brilla en todas las virtudes?». Esta no es otra cosa que el resplandor de la inteligencia. (Plotino, I 6, 5). Con la carencia de ellas el alma pierde su belleza, arrastrada hacia lo tenebroso, pierde su luz, se enturbia y oscurece aproximándose a la muerte en sus pensamientos; en este polo opuesto trata Plotino de evidenciar la certeza de la investigación que realiza en común con sus interlocutores.

Las virtudes aproximan al Bien, principio de la belleza, y facilitan el acceso a uno mismo despertando la mirada:

...que todos tienen pero pocos usan.

¿Y qué es lo que ve aquella vista interior?

Recién despierta no puede mirar del todo las cosas brillantes. Hay que acostumbrar, pues, al alma a mirar por sí misma, primero las ocupaciones bellas; después cuantas obras bellas realizan no las artes, sino los llamados varones buenos; a continuación, pon la vista en el alma de los que realizan las obras bellas. ¿Qué cómo puedes ver la clase de belleza que posee un alma buena? Retírate a ti mismo y mira. (Plotino, I 6, 8-9).

Con esta alusión al proceso de salida de la caverna platónica, Plotino ilustra su giro místico hacia la luz del intelecto que muestra la Belleza de la Inteligencia, con consejos prácticos para facilitar el camino hacía sí mismo retomados del Fedro de Platón: «quita lo superfluo, alinea todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de “labrar” tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divinal esplendor de la virtud, hasta que veas “a la morigeración asentada en un santo pedestal”. (Plotino, I 6, 9).

Este esfuerzo depurativo —ligado a la luz— de aquello que enturbia el llegar a ser uno, elimina toda mezcla innecesaria, todo lo ajeno fuera de control que trata de instalarse en la propia existencia: «siendo tú mismo todo entero solo luz verdadera no mensurada por una magnitud, ni circunscrita por una figura que la aminore ni, a la inversa, acrecentada en magnitud por ilimitación, sino absolutamente carente de toda medida como mayor que toda medida y superior a toda cantidad.» (Plotino, I 6, 9).

Plotino advierte contra extremos mecanicistas, contra toda medida y contra todo lo ilimitado. Para Plotino, aquel cuya visión no se ve limpia de todo lo superfluo su debilidad le incapacitará para mirar aquello que es brillante, aun cuando otros se lo estén mostrando. Se encontrará sometido a las magnitudes limitantes o ilimitadas, quedará sometido a una cuestión cuantitativa, y sin confianza en sí mismo no accederá a una libertad de visión. Es pues la Belleza de la Inteligencia, sustancia que hace bellas todas las cosas, el paso previo para acceder al Bien. (Plotino, I 6, 4).

Plotino —según sostiene Jesús Igal— recupera conceptos de Platón y de Aristóteles y defiende el Bien supremo trascendente platónico, fundamento de todos los seres, que se encuentra más allá de toda inteligencia, incluso de la Inteligencia trascendente, un Bien primario que es principio de toda actividad. Aristóteles había rechazado la idea de Bien de la República platónica, aunque admitiendo la existencia de Dios como Bien real y trascendente que es Ser supremo e Inteligencia suprema. (Plotino. Intr. I 7).

Pero, ¿qué es lo que descubre Plotino situando el Bien supremo trascendente por encima de la Inteligencia suprema trascendente? Plotino hace la Inteligencia accesible a todo aquel que se encuentre en el camino de búsqueda de su sustancia, que es esa Belleza inteligible que se antepone al conocimiento definitivo del Bien. En el tratado V 8 de las Enéadas se recogen algunos de los esfuerzos de las teorías de Plotino en este sentido. En él se persigue una definición profunda de la naturaleza de la Inteligencia que facilite integrarse en ella y comprender sus manifestaciones en el mundo y su modo de obrar. Jesús Igal aclara estas intenciones del siguiente modo:

El propósito del tratado es darnos una comprensión vívida y poderosa de la verdadera naturaleza de la Inteligencia. No una comprensión meramente externa sino una que nos haga capaces de llegar a ser Inteligencia y ver su mundo desde dentro. Plotino trata de llevarnos a esta comprensión con dos grandes temas unidos entre sí. El primero es que toda belleza y orden, de naturaleza y arte, aquí abajo es debida a una forma viva que deriva inmediatamente de la Inteligencia. Nuestro mundo material es una imagen o reflexión del mundo de la Inteligencia. El segundo tema consiste en que la creativa actividad de la Inteligencia aquí abajo y su propia vida interior son totalmente no discursivas. Son una vida eternamente productiva inmediatamente consciente de sí misma, de tal manera que no tiene nada que ver con el razonar de unas premisas a ciertas conclusiones ni con las construcciones mentales que la mayoría de la gente considera como pensamiento. (Plotino. Intr. V 8).

La lógica de aquel mundo no es equiparable con la de este mundo. Para Plotino la inteligencia potente se transparenta y de ella surge una «belleza imponente». Este es el caso de los dioses, que lo son por su inteligencia, de donde deriva su belleza y

no de sus cuerpos. Ellos habitan un cielo próximo desde el que amplían su mirada por encima de ese espacio conocido e inmediato que acertamos a vislumbrar, «sacando la cabeza por sobre la bóveda celeste». (Plotino. V 8, 1).

Allí se sustituyen las relaciones espaciales por una contención de cada parte en el todo que elimina barreras y oscuridades, sin perder su identidad, a semejanza de la luz:

Porque allá todo es diáfano, nada es oscuro ni opaco, sino que cada uno es transparente a cada uno y en todo, puesto que la luz lo es a la luz. Y es que cada uno posee a todos dentro de sí y ve, a su vez, en otro a todos, y todo es todo y cada uno es todo, y el resplandor es inmenso, porque cada uno de ellos es grande, pues aun lo pequeño es grande. [...] No marcha allá cada uno cual por un país extraño, sino que el «en donde» de cada uno es su propia esencia, y sube, como si dijéramos, arriba y su «de donde» sube con él: él y su sitio no son dos cosas distintas. Es que su sustrato es inteligencia y el mismo es inteligencia, como si uno diera en creer que, en ese cielo visible tan luminoso, esa luz emanada de él es la que constituye los astros. (Plotino. V 8, 4).

Plotino entiende que el universo no ha sido proyectado previamente por «el Hacedor» para después ser realizado parte por parte. El universo procede del Noûs sin pensamiento ni esfuerzo y se constituye como un todo:

La creación discurría calladamente porque el Hacedor era, todo él, Esencia y Forma; de ahí que la creación fuera descansada y así de callada. Pero además era creación de un todo. No cabía, pues, obstáculo alguno. [...] Y parecíame a mí que si nosotros fuéramos modelo, esencia y forma a la vez que la forma operante en este mundo fuera nuestra propia esencia, también nuestra actividad creativa prevalecería sin esfuerzo. (Plotino. V 8, 7).

El hombre se integra así en un todo que es la unidad, que es creativo y que no desaparece al cesar el hombre, «porque si se hace parte de un todo, crea un todo». Para Plotino, las cosas son como son, no porque tuvieran que ser así según un plan preconcebido, y por eso son bellas.

Para Tatarkiewicz, Plotino concibe el arte como conocimiento<sup>25</sup>, observación que encuentra una coincidencia con la utilización por parte del Medievo occidental de elementos artísticos como medio de comunicación, especialmente en la arquitectura. Pero también enlaza con planteamientos contemporáneos referentes a estas cuestiones, como son los expuestos por Gadamer, que tendremos ocasión de desarrollar más adelante. Mediante el arte, el espíritu se manifiesta en imágenes que posibilitan una visión intelectual y más verdadera del mundo y la existencia, no se trata de un conocimiento científico ni resultante de la experimentación, sino del razonamiento y la contemplación.

Plotino encuentra una clara relación entre arte y belleza. Según sostiene Tatarkiewicz, defiende que la belleza es el primer objetivo del arte, una concepción que puede resultar evidente actualmente y sin embargo entonces no resultaba fácil de sostener. Su estética procede directamente de la metafísica y no de la experiencia del arte, se basa, al igual que todo su sistema, en lo absoluto irradiando como una luz la emanación de las formas diversas de la existencia, resultando ser la belleza el reflejo más evidente de esa procesión desde la idea. A través de la belleza, encuentra la existencia humana uno de los caminos más directos de la vuelta anhelada al mundo de lo absoluto. Es por ello que la belleza y el arte se constituyen como dos elementos fundamentales de la filosofía plotiniana, el centro de su sistema. Tatarkiewicz recoge las importantes ideas definidas por el sistema plotiniano, que, a pesar de su unidad, procede a separar en dos partes:

Por un lado su concepción metafísica, vertiginosa, abstracta, trascendente y emanente, en la cual fueron incluidos la belleza y el arte. Por otro lado, las ideas formuladas desde las posiciones de su metafísica que perduran independientemente de ella. La concepción de la belleza en tanto que cualidad esencial y no simple relación de las partes, el elemento intelectual en la belleza sensorial, la belleza como objeto del arte y su carácter imaginativo, así como la

---

<sup>25</sup> p.332.

doctrina de los efectos del arte en los sentimientos, son ideas de máxima importancia para la estética<sup>26</sup>.

La luz a la que Plotino dirige su pensamiento mediante conceptos metafísicos, su propuesta de alejamiento de ciertos elementos oscuros que la belleza de este mundo encierra, no ha sido comprendida en ocasiones por algunos de sus detractores, que han calificado su concepción de la belleza como una huida hacia la ficción. Tatarkiewicz defiende, al margen de todo lo destacado tanto por los detractores como por los defensores del pensamiento plotiniano, la evidente importancia de la labor llevada a cabo por Plotino en lo referente a la definición de la belleza y de los elementos intelectuales implícitos en ella, así como su relación con el arte<sup>27</sup>. Plotino llega a realizar un innovador programa para el arte, al que se dedican unas líneas en el capítulo dedicado al influjo de las cuestiones investigadas en arquitecturas y otros ámbitos artísticos medievales.

La influencia de la concepción de la luz por parte de Plotino como fuente de belleza, que es considerada a nivel estético como «sustancia misma del color al tiempo que la condición exterior de su visibilidad», se propaga por el Medievo occidental. En un primer momento es el Pseudo Dionisio uno de sus transmisores, para después ser retomada por Juan Escoto Eriúgena, así como Ulrico de Estrasburgo y coetáneos.<sup>28</sup>

En el siglo XIII se produce una maduración de las ideas plotinianas referentes a la metafísica de la luz, que —según expone Bruyne, en lo que tiene relación con las cuestiones estéticas— se complementan con la influencia de los pensadores árabes a este respecto: «La divisibilidad responde a la cantidad, la actividad resulta de la luz. La belleza propia de la primera es la proporción, la de la luz es el resplandor del color. La cantidad es la expresión de la *materia* como tal, la luz, la manifestación de

---

<sup>26</sup> p.332.

<sup>27</sup> p.333.

<sup>28</sup> Cf. E. de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Visor Distribuciones, 1994, p. 78.

la *forma* de la corporeidad en general.»<sup>29</sup> Todo esto tiene repercusiones espaciales que vienen a anunciar el preludio de la ciencia incipiente:

En la medida en que la luz domina totalmente el espacio inerte, brilla instantáneamente en todas direcciones, penetrando la esencia misma de la materia. Se multiplica estallando como una esfera hasta agotar sus posibilidades dinámicas. Al encontrar medios materiales de distinta masa, se diversifica según las resistencias que limitan su acción. Su actividad es puramente mecánica en todas partes y sigue las vías más elementales del movimiento, Pero al ser condición de toda vibración y de toda expansión, es el origen de todas las operaciones ocurridas en el mundo de la experiencia, incluidas las operaciones vitales, psíquicas y espirituales.<sup>30</sup>

Tras este desvelamiento de la importancia del lenguaje de lo bello que culmina en la metafísica de la luz plotiniana, dejamos pendiente determinar cómo se materializa su fraguado con otros elementos del final del Medievo para capítulos posteriores. Tratamos ahora de completar, en los epígrafes que se suceden a continuación, un conocimiento más profundo de la construcción luminosa y espacial del pensar plotiniano y su interpretación por parte de diversos autores. Nos hallamos en el replanteo de una búsqueda incipiente cuyo objetivo es establecer y reconocer demarcaciones, perímetros, límites, dentro del territorio urbanizado por la noética de la luz de Plotino con objeto de dilucidar las fluencias y enlaces que establecen sus tensiones relacionales con los eclécticos pensadores del Medievo y otros filósofos posteriores.

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>30</sup> pp. 79-80.

## 2.2. Luz y tinieblas no duales: procesión espacial entre lo ente y lo no ente

Tras el leve acercamiento precedente al innovador interés de los textos de Plotino por el lenguaje de lo bello —que se encuentra sólidamente fraguado con el resto de su pensar metafísico—, procedemos a adentrarnos en lo que podría entenderse como el «sistema plotiniano» que subsiste en toda su obra y, a través del mismo, realizar nuestro primer ingreso en la noética de la luz plotiniana. Karl Jaspers es uno de los muchos filósofos que se esfuerza en la reconstrucción del orden, y lo hace considerándolo uno de los grandes filósofos metafísicos que pensaron desde el origen<sup>31</sup>. Es consciente de que nuestro filósofo nunca tuvo una intención sistémica, sin embargo es posible deducir, a la vista de sus teorías, un organigrama cuadrimensional en el que se sustenta su entramado de ideas, un entramado equilibrado sobre el que se desarrolla un proceso relacional permanente bidireccional —descendente y ascendente, o, en otras ocasiones, del centro a los extremos y viceversa—. Este entramado se extiende a una gran amplitud espacial, partiendo de un origen espontáneo e inevitable, y no como oposición entre dos extremos, de ahí su carácter no dual.

En el origen o culmen de tal supuesto sistema se sitúa *lo ente supremo*, lo Uno, aquello que escapa a todo pensar, que no es lo Uno frente a lo otro, ni alude a cantidad, ni a parte de la multiplicidad, por lo que al intentar pensarlo surge lo opuesto y lo múltiple.

Tampoco admite ser pensado *lo no ente* —la materia— y en este sentido, comparte cualidades comunes con lo Uno: carece de forma y determinación, no tiene cantidad, ni cualidad, ni categoría alguna. Sin embargo —nos recuerda Jaspers— a diferencia de aquel, su *no ser* es ilimitado y desmedido, siempre necesita de algo en

---

<sup>31</sup> K. Jaspers, *Los grandes filósofos (3). Los metafísicos que pensaron desde el origen: Anaximandro, Heráclito, Parménides, Plotino, Anselmo, Spinoza, Lao-Tse, Nagarjuna*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 59.

su absoluta precariedad, se sitúa en la hondura de la existencia individual que es total oscuridad.

El mundo es *lo ente* y su existencia se sostiene en un ser intermedio situado entre lo ente supremo y lo no ente que abarca tres grados intermedios: espíritu, alma y naturaleza. *Lo ente* logra ser a partir de lo Uno y a través de la materia. La corriente del ser parte de lo Uno mostrando las formas de la existencia que se estructuran mediante una gradación que se aleja del origen inspirador progresivamente hacia la oscuridad de la materia. La materia, sostiene Jaspers, «aun cuando no sea tampoco es nada»<sup>32</sup>, su calificación como «ser del no ser» supone una mentira presente en todo ente.

Plotino describe tres gradaciones que se estructuran entre lo Uno y la materia. En el centro mismo del edificio del ser se alberga el alma. De ésta parte la bidireccionalidad, la doble intención o tendencia que se orienta hacia arriba, hacia *lo ente supremo*, y hacia abajo, en dirección a la materia. Se trata de la tensión sostenida permanente del alma, su estado de tracción. La vuelta hacia lo Uno precisa del nivel intermedio que constituye el mundo inteligible de las formas puras, el *Nus*, hacia el que se dirige mediante la razón; la tendencia al descenso, hacia *lo no ente*, también precisa de una intermediación que posibilita el estrato intermedio inferior, labor que desempeña la naturaleza, el mundo corpóreo.

Plotino lleva a cabo una descripción del conocimiento racional mediante el que las almas encuentran esa tensión traccionada en dirección a lo Uno. Este se realiza gracias a la multiplicidad integrada en un todo del que resulta el «cosmos del espíritu»<sup>33</sup>, constituido por el mundo atemporal de las formas, que se denominan ideas y encierran los «arquetipos de todo ente», lo que «verdaderamente es», mientras que los entes que de ellas son copia tienen tan solo un ser aparente. El mundo intelectual es permanente y eterno. En el *Nus* se da el pensamiento, en él se identifican el pensar y lo pensado rompiendo toda oposición entre pensar y ser. En él

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 60.

<sup>33</sup> p. 60.

se piensa la idea como a sí mismo. Es la autoconciencia la que posibilita esa división pensar-pensado, equivalente a lo Uno y lo Otro, constituyendo “una unidad en la pluralidad”. El espíritu se concibe como lo “verdaderamente ente”, separado del tiempo, depósito de vida de las formas puras, los arquetipos o ideas.

En cuanto a la mirada que desciende, el alma -que lo es del mundo- en su acción da lugar al mundo temporal, a la naturaleza, proceso en el que también da vida a los entes individuales de las múltiples existencias. El alma individual, alejada del cosmos de las ideas, se torna temporal, mortal y finita.

La naturaleza se expande así espacial y temporalmente, diferenciándose de la materia gracias a la forma, con la que se suma al mundo de lo ente, distante de la incorporeidad de la materia imposible de percibir ni de pensar. Según Jaspers, en este despliegue existencial el alma se va revistiendo de sucesivos envoltorios hasta llegar a ocultarse a sí misma en el nivel más ínfimo del ser, donde aún permanece su esencia indestructible<sup>34</sup>.

El paso del Uno al ser, a la multiplicidad, no procede directamente del Uno. Plotino se separa del monismo que caracteriza a cosmogonías de Oriente, «con la doble idea del Bien y del Entender (νοῦς)»<sup>35</sup>. El Bien actúa como el Uno en lo que corresponde a causar lo que está fuera de él. Así se evita la coincidencia sustancial monista Uno-ser, y se logra por medio del entendimiento. El binomio Inteligencia-Bien proyecta exteriormente de forma intencionada la existencia simple de la multiplicidad. Es el pensamiento el que determina el ser, la «*esencia*, la forma que se multiplica a medida que se materializa y deviene una cosa. Ser y pensar fuera del Uno se identifican. El Bien-Entendimiento, mediador entre el Uno y el ser o seres, es anterior al ser».

Hasta aquí hemos entrado en contacto con las gradaciones de lo ente, y ahora podemos ir más allá en la construcción que tratamos de identificar, para detenernos,

---

<sup>34</sup> pp. 60-61.

<sup>35</sup> P. D. Areopagita, *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2002. Cfr. Intr., p. XXX.

como sugiere Jaspers, en las categorías que tienen que ver con las “formas del ser objetivo”, con lo pensable, y sucede que estas se reducen a tan solo dos, correspondientes a los mundos inteligible y sensible. El alma no se corresponde con categoría alguna, ya que se ubica en un mundo intermedio que depende de las intermediaciones superior e inferior descritas, tampoco lo hacen el Uno y la materia, inaccesibles a todo pensar:

El alma conoce el reino del espíritu con las categorías inteligibles del ser, la identidad y la alteridad, el movimiento y el reposo (tomadas del diálogo platónico del sofista); pero también alcanza al reino de la naturaleza, y lo hace mediante las categorías sensibles del espacio, el tiempo, la cualidad, la cantidad, etc. (las categorías de Aristóteles)<sup>36</sup>.

Plotino tendió a la simplificación reduciendo la gradación que define a solo tres niveles: lo Uno, el espíritu y el alma, dejando un poco de lado la naturaleza —y sus apariencias reales específicas— y la materia. El neoplatonismo posterior a Plotino se enredó con la gradación iniciada por su orden, complicándola mediante su expresión en términos geográficos en una suerte de reinos, potestades y esferas, admite Jaspers.

Plotino no atiende a las posturas dualistas que describen potencias enfrentadas u opuestas, no se da una lucha entre dos orígenes. Plotino piensa un solo origen, Lo Uno, desde el que se produce la emanación eterna que da vida a lo ente, no se da una reciprocidad con lo no ente, sino que la materia es ajena a lo Uno, se trata, sostiene Jaspers, “de una proyección invertida del Logos del espíritu, no del Uno del ser supremo”.

En el núcleo de la trama que ordena el deducido sistema plotiniano, se equilibran las tres gradaciones de lo ente, las, según Jaspers, “regiones de lo ente” - espíritu, alma y naturaleza-, entre la luz emanada de lo Uno y el espacio en el que se expansiona el mundo natural.

---

<sup>36</sup>K. Jaspers, *Los grandes filósofos (3). Los metafísicos que pensaron desde el origen: Anaximandro, Heráclito, Parménides, Plotino, Anselmo, Spinoza, Lao-Tse, Nagarjuna*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 61.

Ya venimos observando que para Plotino la belleza es una cualidad del espíritu, el *Nus* es lo más bello que es y lo es habitando en una luz pura, en este sentido nos recuerda Jaspers:

Envuelve a todo ente, y hasta el mundo bello de la naturaleza no es sino una sombra de él. Habita en su radiante majestad, pues nada hay en él que sea oscuro o carezca de medida. El espíritu lleva una vida bienaventurada<sup>37</sup>.

En el alma eterna y absoluta se refleja el *Nus*. Al mirar hacia él la naturaleza se materializa, cobran vida cada una de las múltiples manifestaciones individuales del cosmos tras prodigarse en su favor las almas correspondientes, y lo logra —siendo como es el alma del mundo ella misma indivisible e inmaterial— a través del espíritu, lugar de la autoconciencia, donde habita la unidad en la pluralidad, lo Uno y lo Otro, el pensar y lo pensado.

Son conceptos que se dan vida a través de las recreaciones espaciales propias de la naturaleza, donde se establecen movimientos y tendencias, relaciones siempre activas que perpetúan el equilibrio en el devenir del tiempo. El alma del mundo permanece eterna conectando mediante círculos principio y fin fuera del tiempo. El movimiento entre el devenir y el perecer lo gobierna el alma, pero las almas individuales —respondiendo a los planteamientos neoplatónicos de Plotino— devienen en parte mortales tras su caída en pos de lo material, de lo finito, alejadas del ser supremo. Sumidas en las sucesivas envolturas materiales que las alejan de sí, conservan aún en su núcleo la otra parte inmortal, su esencia que las mantiene ligadas mediante lazos siempre tensos a lo Uno a través del *Nus*.

Según Jaspers, el alma plotiniana pensando el *Nus* al percibir la naturaleza, ingresa en una trascendencia dialéctica, en un éxtasis que le revela lo Uno. Por otro lado, en esa ambivalencia característica, en el punto medio espacial de la construcción plotiniana en la que se ubica el alma, en el no pensar y no ver se hace

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 61.

presente la materia, “del mismo modo como en las tinieblas de la noche vemos sin ver”<sup>38</sup>.

Forma y espacio definen a la naturaleza, formas “entrelazadas por el Logos del alma”. La naturaleza constituye el mundo sensible extendido en el espacio y en el tiempo, corpórea, tocable, perceptible por todos los sentidos. Ella no es la impensable materia, imperceptible e incorpórea, sino materia dotada de forma perteneciente al mundo de lo ente. Según Jaspers, la naturaleza “nace con la contemplación del alma, así también es la naturaleza misma un contemplar”; ella contempla en silencio, es un alma que duerme, no acude a conceptos, crea sin pensar, como el artista, partiendo de ideas pero sin una referencia a imágenes. También la equipara al geómetra, ambas maneras de crear generan trazando las figuras, pero en la naturaleza el trazado no es preciso llevarlo hasta el final ya que los cuerpos definen sus contornos surgiendo por sí mismos.

La tendencia bidireccional, el descenso y el ascenso o, si se prefiere, el alejamiento y el acercamiento respecto de lo Uno, producen el pensar y el contemplar que generan lo ente, a partir del ente supremo, y sus diversos grados. El por qué al misterio del proceso desde lo Uno no fue revelado por Plotino, quien, sostiene Jaspers, se limitó a expresar su “intuición del enigma”.

Para Plotino lo Uno se basta a sí mismo, lo que de él procede surge sin ser querido, si ninguna intencionalidad o movimiento por su parte. El mundo descrito por Plotino no ha sido creado por el Demiurgo platónico, ni por el Dios bíblico, tampoco por el motor inmóvil de Aristóteles. Según Jaspers, Plotino no concibió un concepto claro para definir lo que después se ha denominado emanación, y que en algunos casos también se define como procesión, generación o sucesión. Para Jaspers, en Plotino “a lo Uno le sucede lo Otro como un destello que irradia desde él, rodeándolo, al igual que la luz en torno al sol [...]. Cuanto más alejado esté de su fuente originaria, tanto más débil se tornará la irradiación, hasta perderse del todo en

---

<sup>38</sup> p. 62.

las tinieblas, en el vacío, en la nada”<sup>39</sup>. La generación no crea desde la nada ni lo hace a través de un sustrato previo, sino que la vida se desborda desde lo Uno dando lugar a un ser autónomo y diferente del originario. La generación se asocia al contemplar en reposo, así es como acontece el *Nus* desde lo Uno. El contemplar es en realidad simultáneo y bidireccional, por el deviene la generación hacia abajo y el retornar hacia arriba. Aparece también asociado el contemplar al amar, contemplando se aspira a las ideas al pensar aproximándose al artífice en una especie de tensión amorosa permanente.

Lo Uno se desborda en su perfección, en su autosuficiencia y de ahí su sobreabundancia que da lugar al mundo. Al ser principio no precisa de lo que le sucede, no lo quiere ni lo crea voluntariamente, lo que resulta permanece ligado al ente supremo. La generación desde lo Uno no le supone ninguna pérdida, y esto se hace extensible a los sucesivos grados. Jaspers destaca la simplicidad superior de lo que genera frente a lo generado, así como la mayor imperfección de lo generado respecto de su origen, “la luz emitida es menos que la fuente de emisión”. La gradación surgida desde la perfección es inversamente proporcional a la distancia.

Para Jaspers, el espíritu, el *Nus*, procede de la automirada del Uno. El *Nus*, el pensar, procede del propio espíritu, no del Uno, de él deviene la pluralidad unificada del mundo intelectual que alberga, así “despliega su sí mismo”, pues “todo lo quiere poseer”<sup>40</sup>.

Hemos visto como el alma mira hacia el *Nus* y contemplando las ideas crea el mundo, sin haberlo previsto ni producido, y para Plotino esto resulta ser un proceso necesario, ya que la perfección del Uno no puede limitarse a sí mismo, no debe detenerse en la automirada a todo lo bueno que encierra. Esta necesidad no piensa por encima del ser supremo, y surge, según Jaspers, de la imposibilidad de que “el cosmos permaneciera en reposo en el ámbito de lo inteligible” una vez que la

---

<sup>39</sup> pp. 62-63.

<sup>40</sup> p. 64.

gradación se inicia desde el Uno. “Tan solo la materia, en la que la ausencia de toda fuerza es máxima, no presenta grado alguno tras ella”<sup>41</sup>.

Desde cada gradación del descenso se acude al ascenso en ese elevar la mirada a los grados superiores, no se produce -aclara Jaspers- por parte del ascenso un recorrido opuesto a la generación desde el Uno que siga sus pasos a la inversa, corrigiendo el progresivo alejamiento de la luz, del mundo intelectual, hacia el mundo sensitivo y más imperfecto. En el mundo se dan a la vez la luz y la oscuridad, lo bello y lo caótico, como resultado de la existencia de lo ente generado por las ideas y dotado de forma, y de lo no ente informe y eterno alejado del Uno, que es la materia desordenada, sin cualidad ni medida, más allá del límite del ser al que da vida el pensar.

Por tanto en la procesión desde lo uno que da forma a los entes en sus múltiples existencias, la manifestación de las ideas, de los arquetipos del mundo inteligible, de la verdad y el bien, se da la convivencia con la materia que engrosa las almas revistiéndolas de lo imperfecto, del no ser, de la maldad y la falsedad. El mundo de las almas individuales contemplando vuelve su mirada hacia lo pleno del ser —anhelando reintegrarse en lo inteligible—, del *Nus* que se genera a sí mismo tras el desbordamiento de la perfección del Uno.

Luz y tiniebla son para Plotino imágenes explicativas de la generación de la materia, y en ello se detiene Zamora Calvo al analizar su tratado referido a los *Problemas acerca del Alma (Enéada IV, 3-5)*. Para que el Alma pueda «proceder hacia adelante», sostiene, es preciso que posea un cuerpo y un lugar propio:

Plotino compara el alma con un centro luminoso «que irradia esplendor»; la zona celeste que es vecina del Alma (el sol, la luz y la luna), con los límites

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 64.

extremos del fuego; y la materia, con la tiniebla en la que se va desvaneciendo el fuego<sup>42</sup>.

Son muchas las ocasiones en las que Plotino se refiere a la luz como instrumento con el que alumbrar sus teorías:

La comparación de la *procesión* con la propagación de la luz a partir de una fuente luminosa como el sol constituye una imagen muy frecuente en la obra de Plotino. Así, la Inteligencia procede del primer principio como un destello que dimana de aquel. Y esta misma metáfora la aplica para explicar la *procesión* del Alma a partir de la Inteligencia, como una irradiación circular cuyo centro luminoso se asemeja al sol.

Esa luz que procede de una fuente luminosa, el primer principio, cuando llega a sus últimos confines, se convierte en tiniebla. [...] La luz que parte de un foco luminoso, el Uno-Bien, se propaga hasta llegar a los últimos confines, que constituyen la tiniebla, imagen de la materia. [...]

Como la materia carece de forma y es completamente oscura, el Alma ha de intervenir para dotarla de forma y sobreiluminarla<sup>43</sup>.

Plotino coincide con Aristóteles en esta preferencia relacional entre la acción del intelecto y la de la luz. En el caso de Aristóteles, en el capítulo V de *Acerca del Alma*, la identificación se produce con el intelecto activo:

Puesto que en la Naturaleza toda existe algo que es materia para cada género de entes —a saber, aquello que en potencia es todas las cosas pertenecientes a tal género— pero existe además otro principio, el causal y activo al que corresponde hacer todas las cosas —tal es la técnica respecto de la materia— también en el caso del alma han de darse estas diferencias. Así pues, existe un intelecto que es capaz de llegar a ser todas las cosas y otro capaz de hacerlas todas; este último es a manera de una disposición habitual como, por ejemplo, la

---

<sup>42</sup> J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2000, pp. 239-240.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pp. 240-241.

luz: también la luz hace en cierto modo de los colores en potencia colores en acto.<sup>44</sup>

En Plotino, según palabras de Zamora Calvo, la intervención del Alma se produce en dos fases, una primera en la que el Alma procede a generar la materia a modo de sustrato oscuro o tiniebla, y una segunda en la que el Alma impone un logos que confiere una estructura a la materia, dotándola de una especie de forma que la configura dando lugar al cuerpo, sin el que no podría «proceder hacia delante» al no encontrar un lugar en el que ubicarse adecuado a su naturaleza, sin él no sería posible el descenso o procesión del Alma, lo que hace precisa la estructuración previa de la materia generada. Esto avala, por otro lado, la preeminencia de la bondad frente a la maldad, el Alma no puede ser mala por ser previa a la materia. El alma individual al volverse hacia el Alma universal se ilumina, pues se encuentra con el ser. Más si se vuelve hacia sí misma separada de su predecesora, se dirige hacia su postrera, hacia el no-ser, entonces surge el alma inferior productora de la indeterminación que es la materia. Y es en el ámbito intermedio, entre los límites del mundo inteligible y del sensible, en donde se halla su medio<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Aristóteles, *Acerca del Alma*, Gredos, Madrid, 1988, p. 234.

<sup>45</sup> J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2000, p. 243.

### **2.3. La procedencia de la luz recuperada por Plotino. Ascendencias griegas, neoplatónicas y místicas**

En los capítulos precedentes hemos realizado las primeras calas en la construcción del pensamiento plotiniano, para poder reconocer que ésta se consolida gracias al reposo tensionado que obtiene en la estructura que la sustenta y equilibra. Procedemos ahora a volver la vista hacia las múltiples influencias filosóficas que contribuyen a esta culminación de su visión metafísica del mundo intelectual. Una noética que se adentra en la Inteligencia engendrada por la luz del Uno-Bien y en el alma sucesora de ella, conceptos todos que subyacen a su aspiración mística posterior, a todos los conocimientos y a todo entendimiento.

Autores como Borrego Pimentel, reconocen que no existe unanimidad en lo referente a las fuentes de inspiración plotinianas, y los estudios realizados en su mayoría se han decantado por los aspectos filológicos e históricos. Considera insuficiente centrar el estudio de las *Enéadas* desde la perspectiva hermenéutica filosófica, atendiendo solamente a una clasificación de axiomas en referencia a los modelos anteriores o a la influencia posterior y las formas de evolución. Es preciso tener presente el «carácter experiencial» de los escritos de Plotino que atienden a objetivos existenciales, místicos o psicológicos, y enfrentar la profunda orientación espiritual y noética de sus vivencias, además de atender a los factores influyentes procedentes de su formación y de su inculturación en las religiones místicas y en la filosofía neoplatónica. Ejemplos de esta última son las influencias previas detectadas en sus textos procedentes de Platón o de Aristóteles, pero también de Numenio de Apamea, así como de la literatura del medioplatonismo.

En lo que se refiere a las fuentes griegas, Platón ya muestra sus preferencias por el sol de las Ideas, al que considera el Bien. También los estoicos y los alejandrinos destacan el valor de la luz, así como los gnósticos y los oráculos caldeos, lo que sin duda contribuye a afianzar las bases pensar plotiniano en este aspecto vital de su pensamiento.

Borrego Pimentel, al reflexionar acerca de la visión del ser cósmico plotiniano, de su multiplicidad y, al mismo tiempo, de su soledad trascendental en la búsqueda metafísica de lo Uno, incide en «la gran intuición plotiniana», que se refiere a que el ser no puede ser concebido desde la individualidad. Lo separado e individual no se comprende sin el todo, para Plotino, y este es un principio que se encuentra también en el pensamiento hindú —en los Vedas— con el que se ha emparentado a Plotino, pero también es considerado por pensadores posteriores como Spinoza o Hegel, «el esplendor de la Unidad del Todo»<sup>46</sup> es un elemento común en la mística de oriente y occidente.

Son muchas, como decimos, las coincidencias encontradas, resultado de muy diversos objetivos de análisis, de hermenéutica de sus textos. La referencia a los textos platónicos es inevitable, Zamora Calvo alude a las siguientes:

La primacía del Uno sobre el ser se apoya en una lectura de los diálogos platónicos. La transformación de las tres primeras hipótesis del *Parménides* en tres realidades jerárquicamente estructuradas, las tres hipóstasis, en interacción con el demiurgo y el «receptáculo del devenir» del *Timeo*, y las nociones de límite e ilimitado del *Filebo*.

A este esquema añadimos un apartado dedicado a la función de los mitos en Plotino y al análisis de la genealogía hesiódica (Urano-Crono-Zeus) en correspondencia con las tres hipóstasis (Uno-Bien, Inteligencia y Alma)<sup>47</sup>.

El Uno-Bien permanece inmóvil, inmutable como el Demiurgo platónico en el *Timeo*, cuando, después de crear el mundo, «se quedó en su habitual estado», ese Uno que —como destaca Zamora Calvo— atrae el interés de los neoplatónicos más que el ser:

Antes de que Aristóteles fundara la «ciencia del ser en cuanto ser», el *Parménides* de Platón ya llevó a cabo la primera tematización de la metafísica que conocemos en función de una reflexión sobre el Uno. Precisamente la

---

<sup>46</sup> E. M<sup>a</sup> Borrego Pimentel, *Cuestiones Plotinianas*. Granada: Universidad de Granada, 1994, p. 63.

<sup>47</sup> J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, p. 22.

evolución del neoplatonismo pagano desde Plotino hasta Damascio va a venir determinada por esta reflexión sobre el Uno. En la primera hipótesis del *Parménides*, tal y como la interpretan los neoplatónicos, el Uno ocupa una posición predominante frente al ser. De ahí que podamos afirmar con Couloubaritsis que en la primera construcción de la metafísica occidental la ontología no se identifica con la metafísica. [...] De este modo los principios de la ontología clásica griega —ser, pensamiento, vida— se dan simultáneamente en la segunda hipóstasis, la Inteligencia<sup>48</sup>.

Para Zamora Calvo, la reflexión sobre las nociones del *uno* y lo *múltiple* y su interrelación inevitable, es fundamental para la historia de la metafísica y se acerca a su máxima concreción con Plotino:

La problemática del *uno* y lo *múltiple* la hallamos ya planteada en Heráclito, Parménides y Platón, pero presenta en el pensamiento de Plotino y los neoplatónicos una posición tan destacada, que podemos calificar su metafísica de *henología*<sup>49</sup>.

Como veremos con más detalle más adelante, Plotino parafrasea al *Fedro* platónico cuando narra su acceso a los dioses a través de la contemplación de la luz que de ellos emana, y también la visión luminosa compartida que los dioses tienen del mundo, y de la que también pueden disfrutar algunas almas. Se acerca a los textos platónicos, especialmente a los diálogos, como un “fiel exégeta” que indaga en ellos como en el resto de la sabiduría de la antigüedad. El neoplatonismo en sus lecturas fija su atención especialmente en el *Parménides* y en el *Timeo*. En el *Parménides* Platón indaga en la visión de la realidad a través del Uno, mientras que en el *Timeo* el objeto de estudio es la naturaleza. Plotino, además, recurre a las nociones de límite e ilimitado que Platón trata de concretar en el *Filebo*.

Las nueve hipótesis finales del *Parménides*, donde Platón muestra nueve modos diferentes e independientes de pensar el Uno, son estudiadas a fondo por

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, pp. 42-43.

<sup>49</sup> p. 49.

Plotino. Para algunos autores<sup>50</sup>, en la lectura de la primera hipótesis es donde encuentra Plotino su más profunda inspiración en lo referente al Uno. Zamora Calvo —en el estudio profundo que realiza de la estructura del *Parménides* y de la hermenéutica plotiniana al respecto— entiende que en las tres primeras hipótesis de la segunda parte del *Parménides* es donde halla Plotino la base henológica que explica la relación entre lo Uno y lo múltiple, realizando una transformación del platonismo en «neoplatonismo». Plotino toma de aquello en lo que coincide con Platón y pasa por alto los conceptos que no le convencen, como ocurre con el de «la instantaneidad» de la tercera hipótesis del *Parménides*, ya que su concepción del tiempo difiere de la de Platón. También recurre al *Timeo* y realiza entre ambos lo que Zamora Calvo denomina «trasvase hermenéutico», así:

Plotino extrae del *Parménides* la unidad y la multiplicidad del Alma y la pone en correspondencia con la divisibilidad e indivisibilidad del *Timeo*. Para el fundador del neoplatonismo las nociones de unidad y multiplicidad son equivalentes a las de indivisibilidad y divisibilidad. Así pues, el *Parménides* se proyecta en el *Timeo* y éste, a su vez, ejerce su influjo interpretativo sobre aquél<sup>51</sup>.

Para Zamora Calvo, Plotino entiende la construcción del mundo a través del *Timeo*, sirviéndose del «puente hermenéutico» establecido con el *Parménides*. De las tres primeras hipótesis del *Parménides*, extrae, transformándolas, las tres primeras hipótesis —el Uno-Bien, la Inteligencia y el Alma—. Del *Timeo*, en cuanto a los cuatro elementos que posibilitan la formación del mundo —el demiurgo, el mundo de las formas inteligibles, el receptáculo o medio espacial y el alma del mundo—, obtiene su cosmología matizando sus funciones y características, en un afán, propio de la época, por explicarse el origen del mundo para poder comprender el destino humano.

Así forma Plotino la base de su sistema, en una amalgama entre la henología o metafísica del Uno y la cosmología. La construcción del mundo por el demiurgo

---

<sup>50</sup> p. 51.

<sup>51</sup> p. 63.

toma como modelo el mundo inteligible, entendida como una síntesis entre las posturas del platonismo medio —recuperadora de esta figura— y la Antigua Academia —que lo considera innecesario—, haciéndolo devenir a una función intermedia situada entre el ser supremo y el mundo sensible.

En cuanto a la interpretación del *Filebo* llevada a cabo por Plotino, Zamora Calvo enfatiza la importancia que para Plotino adquiere, a la hora de afrontar los conceptos de limitado e ilimitado por parte de este diálogo platónico, la relación de la materia con lo ilimitado y la multiplicidad. Este diálogo parece completar la teoría del *Timeo*, dado que lo ilimitado del *Filebo* parece corresponderse con el espacio del *Timeo*. Plotino sostiene que lo ilimitado es la materia; lo ilimitado sometido al límite adquiere perfección y la facultad de generar el ser, practicando «el axioma de la productividad de lo perfecto»<sup>52</sup>. A ello volveremos en un capítulo posterior, pero anticiparemos que Zamora Calvo expresa que este sometimiento se hace posible en los movimientos simultáneos de despliegue o *proódico* –ilimitado, indefinido- y de repliegue o *epistrófico* –de regreso al progenitor, al límite-, en el tránsito entre la segunda y la tercera hipostasis.

También el Uno es ilimitado, «unimúltiple», en la segunda hipótesis del *Parménides*, sin embargo para Plotino lo que es múltiple es inferior a lo que es uno, y cuanto más se amplía la multiplicidad hacia lo ilimitado más se aleja de la perfección. La Inteligencia, aun siendo en un primer momento ilimitada, por ser una unidad múltiple, ha de lograr después un límite que le aproxime a la perfección, que establezca y delimite las esencias en su aproximación a las formas. La multiplicidad que se da en los seres tiene en sí misma algo de unidad que le impide la multiplicidad absoluta, que le aproxima a lo Uno; la ilimitación de la materia constituye su esencia, posibilita su informidad, su inmedida.

Plotino analiza la percepción de lo sensible a través de la sensación de la visión que los filósofos que le anteceden explican mediante diversos fenómenos luminosos implícitos en ella, así como la necesidad o no de que se produzca a través de un

---

<sup>52</sup> p. 84.

medio o asociado a conceptos de espacio o vacío. Para ello utiliza la noción de *simpatía*, tomada de los estoicos, con objeto de adaptarla a su sistema, aunque con diferencias, ya que éstos no la relacionaban con la visión, sino que la utilizaban como principio cósmico comparando los fenómenos físicos y del cosmos con el funcionamiento de un organismo vivo. El planteamiento plotiniano, además, difiere del estoico en que, aunque el concepto de *simpatía* lo aplica como ellos a la estructura de los organismos vivos, considera el alma incorpórea, refiriéndose a ella como la luz, que, «aunque pertenezca a un cuerpo, ha de concebirse como totalmente incorpórea»<sup>53</sup>. Zamora Calvo muestra como Plotino expone las teorías previas, referentes a la visión, en las que se inspira antes de referir las propias:

Así, para Platón la visión consiste en la conexión de la luz que fluye del ojo con la luz diurna circundante, entonces lo semejante cae sobre lo semejante, y en línea recta a los ojos surge un cuerpo afín.

Para Aristóteles la visión, como las demás sensaciones, se realiza a través de un medio, lo transparente o diáfano. La luz es el acto de transparencia, y el color actúa sobre lo transparente «en acto» que, a su vez, actúa sobre el órgano correspondiente. [...]

Algunos académicos explican la visión como un «derrame» de un rayo de luz que se dirige desde el ojo hasta el objeto y después regresa del objeto hasta el ojo. Según Bréhier, para esta exposición Plotino se basa en un capítulo de los doxógrafos en que se enumeran las distintas teorías de la visión. Desde el punto de vista plotiniano, para ellos no es necesaria la existencia de un medio, excepto si temen que el rayo de luz se caiga.

Para los estoicos, la luz se extiende en forma de cono desde el ojo hasta el objeto, y el alma se sirve de este cono como de un bastón, Según esto, la resistencia del objeto a la luz necesita de algún medio<sup>54</sup>.

Observamos la introducción en ellas de elementos geométricos y espaciales que pretenden formalizar y justificar la necesidad de un medio. Aun habrá quienes,

---

<sup>53</sup> p. 377.

<sup>54</sup> pp. 377-378.

como los epicúreos, se refieran a aspectos espaciales entendiendo el posible medio como un obstáculo, teorías que, para Plotino, resultan más acertadas:

Los epicúreos suponen que las imágenes atraviesan por el vacío, por lo que, para que no se vean envueltas en un atasco, precisan de un espacio libre. Ahora bien, si no se necesita un medio, el obstáculo será aún menor. Plotino se muestra de acuerdo con esta hipótesis, y explica la visión por la *simpatía*; pero se ve menos cuando hay un medio que se interpone, porque «obstaculizará, impedirá y desvirtuará la simpatía».

Todas estas cuestiones planteadas por filósofos y escuelas precedentes, son tenidas en cuenta por Plotino, quien, según Zamora Calvo, llega a conclusiones como las siguientes:

Si la visión se explica por la coincidencia de la luz procedente del ojo con la luz solar circundante extendiéndose hasta el objeto sensible, no haría falta afección alguna, pero sería necesario un medio. Ahora bien, como la luz no es un cuerpo, no sería necesario un medio corporal. Para ver simplemente no hace falta otra luz intermedia, que solo se requiere para ver de lejos<sup>55</sup>.

Este esfuerzo de análisis llevado a cabo por Plotino, no tiene otro objetivo que lograr explicar cómo funciona la percepción de lo sensible y la intervención en ella del alma singular, al realizar una especie de proyección de los *logoi* mediante un rayo de luz que los reproduce mediante imágenes que aparecen proyectadas en las formas corporales de la materia sensible. El alma, totalmente incorpórea para Plotino, se muestra a través de una luz que en esta ocasión se manifiesta, en las hipótesis filosóficas precedentes consideradas y retomadas, como un suceso físico.

En lo que se refiere a la interpretación por parte de Plotino de la noción platónica del medio espacial o receptáculo del devenir, será considerada en un capítulo posterior más específico.

---

<sup>55</sup> p. 379.

Es también digna de referir la paráfrasis del *Fedro* de Platón llevada a cabo por Plotino, en la que describe la visión luminosa compartida que los dioses tienen del mundo, aspecto que abordaremos en un posterior capítulo.

Tras este sucinto acercamiento a las influencias de la tradición filosófica anteriores a Plotino, interpretadas por nuestro filósofo, en lo que se refiere a las cuestiones que centran la atención de este trabajo, la luz y el espacio tal y como los entiende Plotino, procedemos a abordar con mayor profundidad el segundo de estos aspectos, el espacio contenedor de lo procesual, en el capítulo que de inmediato comienza.

## 2.4. El espacio que alberga lo procesual, más allá del vacío de la forma interna

El espacio como el “lugar del ser”, es el ámbito atrayente preferido por el pensamiento en su inicio —como describe María Zambrano—, es el ámbito luminoso al que se sale huyendo de la caverna, del anti-espacio oscuro carcelario, privador de la libertad. El espacio es un salir de sí al *logos*:

Es comprensible que el espacio haya tenido la primacía en atraer al pensamiento, en ser buscado como el “lugar del ser”, identificado con él. Pues el espacio lleva consigo la salida a la luz. El hombre que *siente* haber ganado en espacio siente al par que sale a la luz; la cárcel es siempre oscura. Y el primer sentir que el hombre debió tener cuando se dio cuenta de que estaba solo, solo y rodeado de algo inaccesible, debió ser, sin duda, el sentirse en una caverna. La *Alegoría de la caverna* platónica arrastra esta vivencia. Salir al espacio se confundirá con “salir a la luz”.<sup>56</sup>

Sostiene Hirschberger que para Aristóteles —a diferencia de Platón— espacio y materia no son coincidentes. Tampoco se corresponde el espacio con la forma de los cuerpos ni con la distancia que los separa. Se relaciona, más bien, con el límite del cuerpo envolvente respecto del cuerpo envuelto:

Aristóteles se representa a todos los cuerpos como envueltos por otros cuerpos y así surge el lugar (lugar individual). También el mundo en su conjunto está rodeado y como ceñido por un límite, el primer cielo, y así surge el espacio general. No existe, pues, espacio alguno vacío, como de propósito se entretiene Aristóteles de demostrar contra la doctrina de Demócrito. El espacio es concebido así de un modo enteramente realista: todo está lleno de cuerpos. No hay espacios intermedios vacíos. Solo cuando abstraemos nosotros el cuerpo envuelto del envolvente y consideramos solo el límite sin parar en el contenido, tropezamos con una nueva realidad o contenido real que denominamos espacio.

---

<sup>56</sup> M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2007, p. 92.

El espacio es algo estable, y solo así puede haber un arriba y un abajo. Y solo así también puede darse un movimiento, puesto que solo así es posible un contacto. En un espacio vacío todo fluiría sin orden ni concierto con movimientos enteramente dispersos. Fuera del mundo que encierra todos los cuerpos y fuera del cual nada se da, no hay tampoco espacio. Solo dentro del mundo están los cuerpos en el espacio. El mundo mismo, como totalidad, tampoco está en el espacio.

Mucho más que la misma metafísica ha contribuido esta concepción tan realista del espacio y de los cuerpos, y tan a tono con el lenguaje vulgar, a dar aquella nota de realismo a la doctrina de Aristóteles, a través de la cual fue conocida por la edad media y por la cual ha sido combatido en la edad moderna.<sup>57</sup>

Estos son algunos de los precedentes fundamentales con los que se encuentra Plotino en lo que respecta a la concepción griega del espacio como lugar donde el ser acontece, y de los que toma buena nota.

En el capítulo anterior hemos podido acercarnos a la estructura que articula y soporta el pensamiento plotiniano y que subyace en sus escritos recogidos por Porfirio. De este modo podemos comprender mejor y abordar con más detalle la amplitud de su ambición filosófica, del profundo contenido de su influyente trabajo especulativo, centrándonos de nuevo sin perder el rumbo, en lo concerniente al objetivo que nos ocupa y que en las líneas que se suceden a continuación fijará su atención en la cuestión espacial, que tanto formalmente como conceptualmente equilibra y ordena su pensar.

La preferencia plotiniana por el espacio no ha de extrañarnos si tenemos en cuenta el interés que en el suscita la geometría y la importancia que le confiere en comparación con otras disciplinas o *artes*. Aduce al respecto que la geometría está relacionada con el *otro mundo*, ya que se relaciona con cuestiones intelectuales, mientras que, por ejemplo, la arquitectura lo está con *este mundo*, al ser productora

---

<sup>57</sup> J. Hiirschberger, *Historia de la filosofía*. Tomo I, Barcelona, Herder, 1982, pp. 195-196.

de objetos físicos<sup>58</sup>; sin embargo esta última se encuentra profundamente anclada en la primera, sin ella no se concibe su existencia.

La cuestión tridimensional y espacial no permanece al margen de su mente, antes bien se evidencia al acercarse a la malla de su pensamiento, totalmente sostenido por una suerte de organigrama estructural en perfecta organización, resultado del equilibrio de fuerzas entre sus elementos, de las tensiones que se contrarrestan desde su correcta e inevitable posición.

Ingresar en la filosofía plotiniana supone adaptar la mente y el pensar en todo momento al lugar, a la ubicación, a las inclinaciones, a las direcciones y sentidos, a las expansiones. El culmen del organigrama, su generador, permanece en reposo en lo más alto, más se desborda en su perfección sin quererlo ni necesitarlo -aunque necesariamente para la existencia del mundo de lo ente-, y este rebosar es absorbido por la estructura que mantiene las fuerzas resultantes en equilibrio, que cayendo sucesivamente no dejan de tensionarse hacia la perfección.

Los vectores que actúan lo hacen desde el mundo intelectual, desde el perfecto pensar que surge de la osmosis precipitada por la plenitud de la verdad y del bien del ente supremo.

El cosmos del espíritu constituye una subestructura dentro de la estructura, contraída en sí misma como un todo equilibrado del que resulta una pluralidad articulada integrada en el espacio global, situada en su lugar contiguo al Uno y a la vez equilibrada con los mundos inferiores a través de las ideas que dan forma contrarrestando las tendencias del mundo de lo ente en su progresivo descenso hacia lo no-ente- Todo ello sin perder el vector que lo liga al *Nus*, al conocimiento supremo iniciado en lo Uno.

Y en el centro espacial Plotino ubica las almas, una primera alma del mundo muy cercana al mundo intelectual, al *Nus* eterno, aun no finita, tan cercana al pensar

---

<sup>58</sup> Ver W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética (I). La estética Antigua*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2000, p. 332.

y conocer que reproduce las formas que en el contempla plasmándolas en las almas finitas que devienen tras ella, naciendo y muriendo sin que la estructura del mundo se desequilibre en su diferencia y separación.

Estas almas finitas se sustentan, no sostenidas por una suerte de gravedad que les pudiera aproximar a lo ínfimo, a la materia, sino suspendidas del espíritu del que no pretenden olvidarse a pesar de su alejamiento progresivo, de un peso que se incrementa y engrosa cuanto más alejadas de lo alto en su aproximación a la mayor gravedad.

Y así, de forma inesperada, contemplando el mundo de la corporalidad resultante, en su añoranza de las ideas, de la razón que deviene del más elevado conocimiento que no logra conocer a quien lo genera, el alma finita descubre la belleza de la naturaleza, el resplandor que aun emana como recuerdo de la luz del origen intelectual y que se desprende de su inmovilidad creativa y silenciosa. La naturaleza formal, próxima ya al límite de la existencia, a lo más alejado de lo Uno, se expande espacialmente reproduciendo los arquetipos a través de las almas que no dejan de tender hacia el conocimiento del mundo superior intelectual, es lo Otro que en su devenir finito siempre se refiere a lo Uno permanente.

Pero la cuestión espacial no sólo alude a su aspecto formal de organigrama estructural, también atiende a la expansión del mundo de lo inteligible, de lo conceptual y al desarrollo del conocimiento del mundo objetivo. Plotino -sostiene Jaspers- se plantea el conocimiento desde la actualidad, lo concibe como un “demorarse allí donde lo Uno se hace presente”, y ello se hace posible con un orar a solas, un contemplar con el que se sale al encuentro de lo Uno solo:

El inicio de ese camino del pensar no es una presuposición efectuada en alguna frase, de la cual pudieran extraerse consecuencias, sino un contemplar que permanece siendo el origen y el fin de lo pensado<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> K. Jaspers, *Los grandes filósofos (3). Los metafísicos que pensaron desde el origen: Anaximandro, Heráclito, Parménides, Plotino, Anselmo, Spinoza, Lao-Tse, Nagarjuna*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 66.

Para Jaspers, se trata de un observar los objetos presentes sobrepasándolos, yendo más allá de la propia cosa y del sujeto pensante, atravesando las representaciones hasta acceder a aquello que ya no es objeto, revelando así su carácter aparente. La experiencia plotiniana rodea los objetos sin llegar a realizar un conocimiento fenomenológico de los mismos, igual que tampoco alude a cuestiones psicológicas basadas en estados o en vivencias. Se trata de dilucidar en uno mismo como se genera el ser de lo ente desde lo Uno:

Del mismo modo como Plotino no llega a conocer lo Uno mismo, sino a sus propias afecciones en lo Uno, así también rechaza Lutero la *theologia gloria* (el conocimiento objetivo de Dios) a favor de la *theologia crucis* (la revelación de Dios, que nos señala el camino hacia él), y así también Kant penetra la nulidad de todo conocimiento metafísico, para penetrar en el conocimiento de lo inteligible en la acción libre. Se trata de una analogía de posiciones que, por lo demás, difieren esencialmente<sup>60</sup>.

El ser humano forma parte de la naturaleza, que está asociada al espacio en Plotino. La materia se hace ente a través de la forma, así se configura lo ente, la pluralidad de formas animadas. Más la materia conserva en parte su no-ser, lo que da lugar a la violencia, a la separación y a la división en el espacio y en el tiempo, que, sin embargo, es lo que constituye el mundo de los entes, como reconoce Jaspers, ya que “en virtud de la separación espacial existente, la diversidad provoca la enemistad y hace posible la amistad”<sup>61</sup>. Así ocurre que en el mundo se da la división y también la oposición, los elementos contrapuestos que también encierra la razón, abriéndose así a la pluralidad y a la totalidad.

En este ámbito espacial, el ser a través de la contemplación inmóvil trata de aproximarse a la luz de lo Uno y busca asemejarse a él. El ente supremo no realiza acción alguna y sin embargo es inmenso su influjo, su fuerza generadora, a través de ella el mundo sensible logra ser la más bella copia del mundo inteligible. Así lo destaca Plotino al describir a la naturaleza contemplando en silencio, diversa y en

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>61</sup> p. 115.

continuo cambio, en permanente nacimiento y deceso, alejada de lo uno y próxima al no-ente de la materia inerte. Y sin embargo desprendiendo la luz de lo Uno a través de su armonía compuesta de lo múltiple y diverso disperso en el espacio, un equilibrio que se compone de proporción y desencuentro, de similitudes y divergencias en las formas de lo ente, de variedad de fenómenos que caracterizan el alma del mundo y las almas individuales efímeras que envuelven la idea, el arquetipo que les aproxima al pensamiento, al conocimiento, al espíritu.

Plotino concibe de este modo la naturaleza y prefiere atender a todo lo referente al mundo suprasensible. Aun así, para Jaspers, Plotino, en lo que atañe al mundo material y sensible, ha de defender su filosofía frente a dos posiciones:

Negar la trascendencia, como sucede en el materialismo, u objetivar esa trascendencia hasta convertirla en un objeto corporeizado, de lo que resultará la desvalorización del mundo realmente efectivo, como sucede en la gnosis<sup>62</sup>.

Plotino observa, según Jaspers, que en algunas ocasiones se considera en exclusiva lo material como lo que es verdaderamente, dando crédito solamente a la apariencia visual que otorga a los cuerpos la única posibilidad del ser. El temor ante los cambios inherentes a las formas corporales, les lleva a considerar como ser la permanencia de la materia. Plotino alerta contra la tendencia a considerar lo permanente como lo que es, sin prestar atención a cuáles son las propiedades de lo ente, lo que puede conducir a tener a una sombra en igual consideración que el objeto que la proyecta, o a pensar que “el espacio tiene más ser que los cuerpos, pues no llega a ser aniquilado”<sup>63</sup>.

Recoge Jaspers, la extrañeza que manifiesta Plotino ante aquella actitud que sólo encuentra ser y realidad en lo perceptible a través de los sentidos y sin embargo manifiesta que la materia no puede ser aprehendida sensorialmente, o aquellos casos en los que se trata de llegar a conocer la materia a través de esa razón que le otorga la categoría de ente que tendría que reconocerse a sí misma. Estas, para Plotino,

---

<sup>62</sup> p. 111.

<sup>63</sup> p. 112.

insustanciales observaciones, al fijar su atención sobre lo invisible de la materia, le adjudican propiedades que son cualidades propias de la materia perceptible:

También se piensa, por lo demás, que la materia imperceptible consta de átomos o elementos (que ya son materia informada). Sin embargo, mediante la combinación de los átomos no se puede comprender la génesis de las cualidades inherentes a las cosas. Lo que es inconmensurable con los átomos no puede ser derivado de ellos, ya sea la vida, el alma o el espíritu. Lo que en sí mismo es una unidad y, por tanto, un todo no puede ser concebido como un agregado de elementos, como sucede, por ejemplo, con la unidad sensitiva del alma. Lo que carece absolutamente de cuerpo no puede nacer de lo corporal, como en los casos del pensamiento y la memoria<sup>64</sup>.

Plotino incide en la tendencia humana a ver todo con los carnales ojos, tratando de hallar en la materia la verdad del ser, dando así el mayor crédito al mundo sensible que es en realidad el que menos ser posee, alejándose de la realidad accesible a través del pensamiento intelectual, del espíritu.

La otra tendencia a la que nos hemos referido, característica de la gnosis y tratada por Plotino, consiste en considerar lo suprasensible como si fuera corpóreo, no reconociendo ya lo realmente material, cuando “es tan solo el espíritu el que, al imaginar lo suprasensible, puede ver en la luminosidad de lo sensible el reflejo de la luz suprasensible”<sup>65</sup>. Se trata según Plotino, no de considerar que el mundo es el ser, ni de rechazarlo por sus oposiciones y diferencias al verlo con una visión oscurecida y tan alejada de lo Uno que no es capaz de reconocer los arquetipos que le han dado forma.

El pensar plotiniano recurre a menudo a la necesidad de no perder la visión consciente del mundo organizado, coherente en la diferencia y la oposición gracias a su referencia permanente, no finita, a las ideas que le dan forma como un todo en su multiplicidad de entes —de forma similar a como en la armonía se dan notas

---

<sup>64</sup> p. 112.

<sup>65</sup> p. 113.

contrapuestas— respondiendo a un orden y equilibrio que se mantiene en el tiempo y en el espacio, tratando para ello de aportar diferentes imágenes o metáforas con las que comprender y no olvidar, con las que acceder al conocimiento despierto:

Para ver un ente de modo adecuado, es preciso dirigir previamente la mirada al todo. Allá en lo alto, en el cosmos del Espíritu, «todas las cosas lo son todo, pero aquí abajo eso no sucede». Aquí, en el mundo, no tienen por qué ser iguales todas las cosas. Si así fuera, sería imposible la manera de ser del mundo, la articulación y la ordenación de sus partes, cada una de las cuales puede considerarse externa a las demás. Por ello, el todo que configura el mundo es comparable a un organismo vivo, y también por ello no debemos preguntar si algo es inferior a otro, sino si ese algo, tal y como es, ocupa la posición que le corresponde. [...] La razón no quiere que todo sea bueno, al igual que el artista, al plasmar la figura de un animal, no hace que todo en él sean ojos. De igual modo, la razón tampoco lo convierte todo en dioses, sino, en parte, en dioses, en parte, en dáimones y, siguiendo la serie, en hombres y en animales; y ello todo lo hace, no por envidia, sino con razón, pues la razón encierra en sí una diversidad intelectual<sup>66</sup>.

En el equilibrio que gobierna la naturaleza, también tiene cabida la decadencia, que no afecta al mundo como un todo sino al ente individual. Los animales se devoran entre sí, anticipando una muerte inevitable propia de su finitud, al igual que fenómenos naturales desastrosos o guerras anticipan lo que finalmente ha de llegar. Así enfrenta Plotino un tránsito inevitable que se asemeja al *drama* en el teatro:

La muerte es un cambio de apariencia de la vida. En ella sucede como en el escenario, donde el actor asesinado cambia de traje y vuelve a presentarse con otra máscara, pero en realidad no ha muerto. «Las armas de los hombres mortales, apuntándose los unos a los otros, nos sugieren que toda vida humana es un juego, y nos muestran que la muerte no entraña nada malo, que mediante la muerte en la guerra y en la lucha se anticipa un poco lo que sucederá en la vejez, a saber, que tan pronto como nos retiremos de la vida volveremos a entrar en ella. Y, al igual que en los escenarios de teatro, también se debe tratar el

---

<sup>66</sup> p. 114.

asesinato y las distintas modalidades de la muerte, así como los robos y los saqueos en las ciudades, como un simple cambio y transformación de las escenas, como meras representaciones de lamentos y suspiros. Pues tampoco es aquí el alma interior, sino la sombra externa del hombre la que se lamenta»<sup>67</sup>.

Los entes individuales aspiran al bien, cada uno según su capacidad y es la materia la que contiene el no-ser, la violencia que divide y separa espacial y temporalmente. La razón es consciente de esa tendencia en el mundo que provoca lo sin medida, lo que no encuentra su sitio separado de todo, y trata de volverlo a su ser, de, mirando a lo más perfecto, tratar de restaurar el equilibrio de lo Otro que se asemeje a lo Uno, de traer lo no-ente de lo ente de la oscuridad a la luz que da forma al mundo sensible y material, a la naturaleza que, incluyendo en ella lo feo, es capaz de reflejar la belleza en todo su conjunto, en sus bosques, en animales y plantas, en sus mares y en el cielo.

Plotino en ocasiones recurre a la clarificación de diferentes conceptos mediante figuras ordenadas geométrica y espacialmente. En el orden resultante de una relación estructural concreta se sustentan visiones del mundo inteligible. Borrego Pimentel centra su atención en el caso de la analogía de los círculos y de la relación entre sus centros, que utiliza para expresar la diferencia entre la separación o cercanía de los seres materiales e incorpóreos entre ellos, aludiendo a la dificultad que el espíritu manifiesta en su radicalidad existencial de hacerse uno con lo divino, en su aspiración al bien:

Se explica que los cuerpos físicos estén separados por su propia corporeidad y no puedan comunicarse entre ellos. Pero los seres incorpóreos no lo están, lógicamente, y, en consecuencia, lo que les aleja a unos de otros no es el lugar, sino la «alteridad» y la «diferencia». Plotino concluye por analogía que nuestro espíritu no se hace presente al Bien sino cuando no hay alteridad en nosotros respecto a él. Por ello es preciso que estemos siempre en torno suyo como los círculos máximos de una esfera o como un coro en torno a un director. Si en medio de una actuación se vuelven los cantores a mirar al público, se deshace la

---

<sup>67</sup> p. 115.

conjunción coral. La razón de esta necesidad queda expuesta dramáticamente sin analogías en los siguientes términos: «En el momento en que dejemos de existir en torno al centro universal, que es el bien, será para nosotros la destrucción total y ya no seremos más»<sup>68</sup>.

De estos variados modos, que responden en todo momento a su organigrama procesual desde lo Uno, enfrenta Plotino la cuestión del espacio, a la que aun habremos de retornar más adelante, tras detenernos de nuevo en la luz, al hilo de la alerta plotiniana ante los peligros de la materia destapada por Jaspers, una luz poética que ilumina la inteligencia y a la que nos referimos en el próximo capítulo.

---

<sup>68</sup> E. M<sup>a</sup> Borrego Pimentel, *Cuestiones Plotinianas*. Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 188-189.

## **2.5. La inteligencia iluminada por la luz poética: un acercamiento a lo divino a través del todo**

Según Enrique Borrego Pimentel, las categorías establecidas por Plotino dan lugar a un esquema organizado que configura un «sistema de conceptos del entendimiento» mediante el cual cualquier objeto puede ser identificado a través de la conciencia. Entiende el pensamiento plotiniano como un Todo que no debe ser desvirtuado mediante destrucciones lógicas a las que conducen análisis parciales centrados en su metafísica, su teoría mística o sus doctrinas morales. Y es que en Plotino se da, afirma, «el análisis de una experiencia de la Totalidad», incluida la «posibilidad de captación de lo divino», rechazada tanto por filósofos empiristas como por aquellos que la acusan de panteísmo<sup>69</sup>. Encuentra que las teorías plotinianas configuran una suerte de «filosofía mística» basada en su experiencia existencial y apoyada en lo común con ella que cree entrever en Platón a partir de las interpretaciones de Ammonio y Numenio, entre otros.

Pero también destaca en Plotino una actitud crítica o metodológica que le conduce a analizar y definir las capacidades del conocimiento en las que encuentra líneas comunes con el pensamiento kantiano, en lo referente a como llevar a cabo el uso teórico de la Razón para evitar errores en el estudio del objeto metafísico<sup>70</sup>. El conocimiento objetivo para Plotino pasa por adquirir una consciencia previa de las capacidades para enfrentarse a los objetos concretos, por ser capaz de evaluar la propia capacidad de conocer. Esta se adquiere mediante la interiorización, se trata de un proceso espiritual que acerca a la persona a su relación con lo divino. Para Borrego Pimentel las conclusiones a las que llegó Plotino podrían haber servido como respuesta implícita a los racionalistas presupuestos kantianos:

---

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>70</sup> p. 22.

Limitar el conocimiento a la esfera de lo sensible e interpretar las potencialidades de la razón únicamente en este ámbito, indica una ignorancia de la propia naturaleza y un extraño sometimiento al universo «de lo que nace y lo que perece»<sup>71</sup>.

Analizando los juicios obtenidos por la experiencia y su organización categorial, Plotino trata de esclarecer esquemáticamente los objetos que ingresan en la conciencia. Distingue entre las meras sensaciones y las reflexiones al respecto por parte de la conciencia y las conclusiones de la razón discursiva a partir de ellas. Después va más allá y atiende a los juicios de valor que se plantea la razón con posterioridad al proceso previo descrito, y Borrego Pimentel pone como ejemplo el concepto de bondad analizado por Plotino en referencia a la persona percibida y reconocida previamente como Sócrates. ¿Cómo deducir la bondad de Sócrates?, se pregunta, «pero la respuesta de la razón viene de ella misma, porque tiene en sí la regla del bien»<sup>72</sup>. La razón compara lo percibido en la conducta socrática y lo compara con la idea de lo bueno que existe en sí misma, concluyendo al respecto. Esto es lo que Borrego Pimentel define como la «aprioridad en el conocimiento de los inteligibles» en Plotino, y, estableciendo de nuevo un paralelismo con las categorías kantianas, sostiene que, en el pensamiento plotiniano, la sensibilidad aporta la *materia* al juicio de valor, mientras que la razón hace lo propio con la *forma*. Este es un hecho relevante, según expone, ya que no se trata de una construcción de la estructura del pensamiento, ni de un experimentar empíricamente los inteligibles platónicos como ideas adquiridas que se depuran y universalizan. Plotino se pregunta sobre cómo le viene a la razón el concepto del bien y de lo bueno y -según describe Borrego Pimentel- cuando cabría esperar un análisis crítico coherente con este discurso, más o menos aristotélico, Plotino de forma sorprendente se remite a una tesis propia de la mística platónica: «Es que la razón tiene la forma del bien (ἀγαθοειδής) y ha sido capacitada por la *iluminación* de la Inteligencia (νοῦς) para la percepción del bien»<sup>73</sup>. Ante dicha tesis se producen diversas

---

<sup>71</sup> pp. 22-23.

<sup>72</sup> p. 23. (*Enéada* V, 3, 3, 2-9).

<sup>73</sup> p. 24. (*Enéada* V, 3, 3, 9-11).

interpretaciones con respecto al «*voũç*», teológicas o místicas, sin embargo parece que la lectura literal de la tesis de Plotino, como hemos descrito en capítulos anteriores, y como entiende Borrego Pimentel, es la más coherente, y no es otra que la concepción del *Nus* como una gradación o potencia superior al alma, que queda como potencia intermedia entre la Inteligencia y el mundo de los inteligibles: «la inteligencia no es una parte del alma; es nuestra, sin duda, pero es totalmente distinta de la razón discursiva y se sobrepone a ella»<sup>74</sup>. Las interpretaciones hermenéuticas llevadas a cabo por Borrego Pimentel con respecto a esta relación e identificación, y a la vez diferenciación, Inteligencia-alma, teniendo en cuenta así mismo los múltiples significados que se le adjudican definidos por diferentes términos, no logran decantarse por una única opción, pudiendo alternarse «desde una idea sacralizada de participación hasta una forma mítica de exponer un tema lógico»<sup>75</sup>.

Distingue en el pensamiento plotiniano dos modos de devenir o ser. Uno de ellos atiende a la razón discursiva del alma, que reconoce en sí leyes preexistentes recibidas del *voũç*, lo que equivaldría actualmente a la posesión por parte del intelecto de una estructura lógica previa, una tendencia subjetiva —sostiene— asimilable a otras modernas no metafísicas, como sería la que cree en una «*forma de ser* de la mente que se da en la experiencia del propio pensar»<sup>76</sup>. Ante esta tendencia —también existente entre los contemporáneos de Plotino— éste insistía en la necesidad de llegar a un conocimiento de sí mismo, el «conocer la potencia que conoce», y, en consecuencia, una consciencia de dichas leyes previas.

Otro de los modos de devenir plotinianos, es el que Borrego Pimentel describe como la transformación del alma a través del *voũç*, a través de unos caracteres que se graban en ella de tal forma que es capaz de verlo o sentir su presencia. Esto —sostiene— podría tratarse de un entender el conocimiento de forma mística, o como el concebir una estructura lógica que contempla la realidad divina que interviene en el devenir del hombre. En cualquier caso —afirma— estamos ante una

---

<sup>74</sup> p. 24. (*Enéada* V, 3, 3, 26-28).

<sup>75</sup> p. 25.

<sup>76</sup> p. 26.

especie de «*a priori*» plotiniano», similar a lo que entendíamos como estructura previa en anteriores epígrafes.

Para acceder a ese conocerse a sí mismo y con ello al conocimiento de todo lo real, Plotino recomienda la interiorización a través de la contemplación o meditación filosófica, acorde con su doctrina metafísica y espiritual, pero también es preciso el proceso inverso consistente en identificar el Espíritu, con objeto de conocer la parte divina del alma, lo que define como «devenir *noûs*», que supone la máxima transformación del alma y que asocia a la trascendencia mediante la que el hombre deja de conocerse como hombre y el alma se eleva hacia el pensamiento puro. En este aspecto Borrego Pimentel interpreta en Plotino dos acepciones para el término *voûç*:

El primero designa la segunda hipóstasis divina; el segundo, el ideal de la razón universal o plenitud que está contenida en esta hipóstasis. Por ello se dice que este devenir del alma es posible a causa de nuestra participación del Espíritu divino *que está en nosotros y en quien nosotros estamos*. Y es entonces cuando se ve uno a sí mismo como espíritu, como el espíritu se ve a sí mismo<sup>77</sup>.

En su identificación con el pensamiento pleno, el alma adquiere un conocimiento nuevo de sí misma y del Espíritu, una visión de la totalidad resultante de la semejanza con la Inteligencia y del total abandono de todo lo demás, una transformación que la faculta para describir su nuevo estado tras la purificación de la razón, tras el acceso al «universo inteligible del *voûç*». También se refiere Plotino al proceso místico como devenir, de tal modo que el proceso por el que se accede a la Inteligencia, a las esencias o pensamientos coincide con un estado espiritual, lo que Borrego Pimentel define con el término «intelectualización», contrastándolo con el de «espiritualización» que atiende al devenir de la conciencia hacia el *voûç* entendido como espíritu. La búsqueda del conocimiento responde a una necesidad lógica:

«La necesidad está en la inteligencia y la persuasión en el alma». Reprocha claramente la posición intelectual de la mayoría de los que se dedican a la

---

<sup>77</sup> p. 27.

filosofía: «Da la impresión de que buscamos convencernos más que contemplar la verdad por medio de la pura inteligencia». [...] Plotino intenta establecer la supremacía de un conocimiento que se da en un estado especial en el que se intuye «la reducción de todo a lo uno». Entonces la conciencia queda como poseída y transformada en algo superior: «Era el espíritu el que entendía según su naturaleza y razonaba sobre sí mismo. El alma en reposo cedía su actividad a la del espíritu»<sup>78</sup>.

También nos llama la atención Borrego Pimentel, sobre las reflexiones de Plotino referidas a los equívocos del pensamiento objetivo que se producen en el retorno al conocimiento cotidiano tras haber entrado en contacto con la razón intelectual superior, realizando críticas al mal uso de la razón que llevan a cabo algunos filósofos, esforzándose en probar con sus simples conceptos verdades solo accesibles a través de la meditación filosófica. Alude especialmente, a lo que parecen ser réplicas anacrónicas de Plotino a las tesis kantianas:

[...] Plotino postula la necesidad de que la razón discursiva «conozca que conoce verdaderamente lo que ve [en la intuición intelectual] y lo que enuncia». [...] Así pues, la crítica plotiniana al uso de la razón nos recuerda, a causa de su calidad de correctivo, aunque no de su planteamiento, la que hace Kant del uso de las categorías de la razón teórica. Solo que detrás de la crítica kantiana está la creencia en la imposibilidad de otro conocimiento superior, mientras que la crítica de Plotino se sustenta de la *experiencia* de un conocimiento «que viene de arriba», de la región del espíritu, en donde todo tiene una significación distinta, una peculiar vivencia, intuición o estado de conciencia en el que se da una «comprensión intelectual» más allá de los conceptos y las palabras y, por supuesto, más allá del conocimiento sensible.<sup>79</sup>

Según Borrego Pimentel, para Kant una experiencia semejante de lo inteligible —*ideal* de la razón pura— supone desvirtuar el uso de la razón natural a través de la experiencia, cuyo resultado es su ingreso en una suerte de vértigo —resultado de su

---

<sup>78</sup> p. 29.

<sup>79</sup> p. 30

intento de descifrar lo «incomprensible e inescrutable»— que no encuentra parangón en el reposo del alma descrito por Plotino<sup>80</sup>.

Borrego Pimentel sostiene que el carácter místico de la teoría plotiniana del conocimiento se manifiesta especialmente en su alusión a e identificación de lo más elevado de la Inteligencia con la luz, con la iluminación, además de su fundamentación teocéntrica.

En su estudio acerca de Plotino, no puede evitar la reflexión acerca del c. 17 de la *Enéada* V, III, en lo que califica como «poema de la luz»<sup>81</sup>. Destaca la evidencia de la claridad que aporta la luz en el conocimiento de las cosas sensibles, y también la preferencia de los místicos por este fenómeno a la hora de encontrar la forma de definir la recepción de lo sublime, así como su utilización como analogía de lo cognoscible, lo bello o lo verdadero. La oscuridad es por el contrario la negación de lo presente y la que contribuye a una ocultación que no implica su inexistencia. En la *Enéada* citada, Plotino parafrasea el *Fedro* platónico, a su acceso a los dioses a través de la contemplación de la luz que de ellos emana. Esta luminosidad acaba envolviendo al que les dirige la mirada de su espíritu, contagiándolos de su belleza y tonalidad. La luz simboliza lo más elevado para Plotino, simboliza a Dios, es la manifestación de la mayor belleza que desde su culmen se expande penetrando hasta lo más profundo de la no-materia, es una belleza intelectual que no es visible con los ojos del cuerpo sino del espíritu.

Pero acceder a la contemplación de esa luz es una tarea ardua que requiere reconocer las tinieblas, ser consciente de la existencia de la oscuridad, conocimiento al que se accede tras recibir la iluminación plena contemplativa del logos del espíritu, del *Nus*, del pensar, una vez que se desvía la mirada del reconocimiento de la belleza sublime pareja a todo pensar la verdad, la virtud, la bondad, la perfección. Es, según Borrego Pimentel, como un salto a una nueva conciencia tras haber ido más allá del

---

<sup>80</sup> p. 31.

<sup>81</sup> p. 191.

«mundo nouménico», tras tocar el límite y trascenderlo el pensamiento discursivo se transforma en oscuridad, en gravedad:

[...] como si el intelecto del hombre que se encuentra en ese momento contemplativo se hubiese arriesgado a desprenderse de la seguridad de sus principios, de su lógica, y hubiese saltado al abismo de la nueva conciencia, válida solo en tanto es conciencia iluminada, en un estado peculiar del espíritu más que un discurso ordenado. Este «estar sin luz» sólo se da, pues, cuando ya «todo es distinto» después de haber contemplado. [...].

«Mi alma está grávida de pensamientos,

llena de dolores de parto.

Es preciso que dé a luz saltando hacia el Uno».

El pensamiento discursivo es como una tiniebla, un estar sin luz, para el que lo ha trascendido una vez a través de la contemplación transformante<sup>82</sup>.

Para Plotino, una vez trascendido el pensamiento discursivo —sostiene Borrego Pimentel— la palabra convencional resulta insuficiente para describir los nuevos conocimientos, y es preciso esforzarse en obtener nuevos conceptos tranquilizadores para el nuevo estado intelectual de espera a través de la razón, mediante una metafísica explicativa. La razón discursiva se torna insuficiente y se hace necesario el «contacto intelectual» que para Plotino llega con la iluminación. Para Borrego Pimentel, los discursos metafísicos producen un alivio temporal describiendo las diferentes verdades una y otra vez para regresar finalmente a la pregunta acerca del «ser del “sí-mismo”» a cuyo conocimiento solo se accede mediante la relación luminosa descrita a posteriori en el «poema de la luz»:

«Es preciso creer que se ve  
cuando el alma percibe de repente la luz.

Esta luz viene de él;

Esta luz es el mismo.

Es preciso pensar que él está presente ante nosotros  
cuando, como otro dios,

ilumina la mirada de quien le llama.

---

<sup>82</sup> p. 192. (Entrecomillada cita de *Enéada* V, 3, 17, 15-17).

Si él no hubiese venido, no hubiese irradiado su luz.  
Y el alma está sin luz  
cuando no le contempla.  
En cuanto es iluminada  
tiene lo que buscaba.  
Tal es el verdadero fin del alma,  
el contacto con esa luz.  
La visión que ella tiene de esa luz no es por medio de otra luz,  
sino gracias a esta misma luz que le da la visión.  
Pues es esta luz por la que el alma es iluminada  
la que debe contemplar.  
Tampoco el sol es visto por otra luz distinta a la suya.  
Pero ¿cómo llegar a ella?  
Suprime todas las cosas»<sup>83</sup>.

Plotino, en lo que Borrego Pimentel describe como una «mística metafísica», no solo acaba con la dualidad objeto-sujeto, sino que llega a considerar la conciencia como una «irradiación del Bien» que se hace posible mediante la luz que «engendra la inteligibilidad de lo real»:

«Llevado por la ola ascendente del Espíritu,  
elevado hasta lo alto por la ola que se hincha,  
se ve de repente,  
y no se sabe cómo. Y la visión,  
llenando los ojos de luz  
no mira nada fuera de ella.  
La cosa que se ve es la luz misma.  
Ya no hay cosa vista y luz que hace ver  
como tampoco hay pensamiento y objeto pensado  
sino una luz pura que engendra espíritu y cosa  
y les permite quedarse junto a ella»<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> pp. 193-194. (*Enéada* V, 3, 17, 28-38).

<sup>84</sup> p. 184. (*Enéada* VI, 7, 36, 17-26).

Continuando con su paráfrasis del *Fedro* de Platón, Plotino describe la visión luminosa compartida que los dioses —en una especie de «visión beatífica»— tienen del mundo, y de la que también pueden disfrutar algunas almas que han accedido a la contemplación y son capaces de mirar sin deslumbrarse. Borrego Pimentel describe como dicha capacidad les permite observar lo que resulta ser la «Belleza primera» o totalidad de «lo Bello», lo que equivale al ser pleno, ya que se produce una relación de equivalencia biunívoca entre el ser y lo bello. El ser se compone de la multiplicidad de las cosas que son, pero también es preciso ser capaz de observarlo sin la limitación producida por las formas individuales que se materializan en las cosas:

«Τό καλόν», el esplendor del ser, aparece místicamente, como en un lugar invisible: «se levanta en las alturas y extiende su luz sobre éstos. Lo llena todo con su claridad. Deslumbra a los seres de abajo, los cuales se vuelven porque les es tan imposible mirarlo como mirar al sol. Sin embargo, algunos, gracias a él, vuelven a levantar los ojos y lo contemplan»...«Los demás están turbados, tanto más cuanto más alejados están de él. Al verle los que pueden contemplarlo, miran lo que hay en él pero cada uno ve algo distinto en él: uno al fijar los ojos en él, ve la fuente y la naturaleza de la justicia, otro se ve totalmente penetrado por la visión de la sabiduría»<sup>85</sup>.

Borrego Pimentel encuentra en las diversas visiones metafísicas de la luz dos tendencias por parte de Plotino. Una de ellas más mística —negadora de la dialéctica sujeto-objeto—, la otra más intelectual, como la que recoge la anterior cita, en la que hay un sujeto contemplante y un objeto contemplado pero no accesible si no es mediante la intermediación de lo divino. Aquí nos descubre paralelismos con el *Fedro* y con el mito de la *Caverna* de Platón. Así se observan contenidos intelectuales que se refieren a la justicia o la sabiduría, y también el concepto de *turbación* en Plotino que se asemeja a la *ofuscación* padecida por los habitantes de la *Caverna*. Aunque en este mito el ambiente escénico es «más social» que el de las divinidades plotinianas —diferente al análisis de la experiencia espiritual que se da en Plotino— el prisionero liberado se ve forzado a ascender por una escarpada

---

<sup>85</sup> pp. 195-196.

montaña en dirección a la luz del sol, lo que trata de parodiar críticamente la resistencia humana a ascender hacia la luz debido a su dependencia de las sombras, de su esclavitud y sometimiento a las bajas pasiones.

La luz deslumbra al prisionero liberado platónico como al alma que contempla plotiniana, sin embargo, en el caso del primero, mediante unos métodos adecuados que perfeccionen el conocimiento filosófico, sus ojos lograrán ir habituándose a la luz, mientras que en Plotino se trata de una transformación, de una forma de ver mística, fruto de la meditación, que ya no se identifica con la actividad comprensiva común del pensamiento, en lo que Borrego Pimentel encuentra relación con el pensamiento de Spinoza:

La luz a la que el hombre tiene acceso gracias a una capacitación especial que proviene de ella misma, parece ser una forma de acceso del saber del hombre, en ese momento unitivo, a la sabiduría divina en cuanto «realizada» u objetivada en la maravillosa eclosión del universo. Es, de algún modo, el ideal spinoziano que pretende la identificación con la voluntad divina gracias a la comprensión de «lo que tiene que ser». Solo que Spinoza quiere conseguir ese ideal por el esclarecimiento racional del estudio metafísico sin llegar, por ello, a ese conocimiento «distinto», que se alcanza como espectáculo de belleza y que trasciende, al parecer, el ámbito del discurso lógico. [...] En el pasaje de *la caverna*, el hombre que ha tenido acceso a la luz adquiere también una sabiduría nueva que le hace comprender que su teoría anterior sobre las cosas era una ilusión; ya se trate de un conocimiento intelectual o místico, Platón piensa también que verá finalmente el sol mismo, no una imagen reflejada, y que lo podrá contemplar «tal cual es» (οἷον ἔστιν)<sup>86</sup>.

La luz es también, según Borrego Pimentel, el objetivo de la visión que se despierta existencialmente para Plotino en la «pasión» del pensamiento por el bien, en su aspiración a la comunión con él. Por ello el ojo busca la luz ya que por sí mismo solo puede ver tinieblas, es la «razón teleológica» de todo ser que posee ojos.

---

<sup>86</sup> pp. 197-198.

Mediante esta analogía trata de expresar el modo en que el ser podrá concebirse en su singularidad al tiempo que comprende su unidad con lo universal como superación<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> pp. 189-190.

## **2.6. El espacio de lo múltiple como resultado del resplandor de lo uno. La procesión geométrica de la energía productiva**

El proceso que da lugar a la multiplicidad a partir de lo Uno es uno de los mayores misterios ilustrados por la sapiencia de Plotino. Para comunicar este conocimiento —fruto de su reflexión filosófica y de su experiencia mística— se sirve de analogías que establecen una relación con conceptos conocidos que nos son familiares por su pertenencia al campo inteligible. A dichos conceptos los pone a su vez en correspondencia con categorías que tienen que ver con nuestra forma de pensar y de comunicarnos, desplazándonos más allá del mundo sensible o conceptual. Así lo manifiesta José M<sup>a</sup> Zamora Calvo a través de una cita de Armstrong: «ningún filósofo ha empleado nunca imágenes del mundo sensible para expresar la realidad inteligible con más originalidad y fuerza»<sup>88</sup>.

Esta procesión de lo Uno a lo múltiple es expresada en ocasiones —según hemos podido observar en capítulos anteriores— como «una luz pura que engendra espíritu y cosa», erigiéndose la luz, el resplandor, en una suerte de energía generadora, en el motor que produce la totalidad de los entes que se esparcen en el espacio alejándose de su fuente.

Hay autores como Zamora Calvo, que prefieren identificar la generación, la luz o resplandor plotiniano con una *energía*, de lo que resulta una suerte de aproximación al concepto físico contemporáneo que describe las propiedades de la luz, concretamente la irradiada por el sol en gran cantidad hacia la tierra y aprovechada por los organismos preparados para tal empeño; esa luz del astro rey que, como radiación electromagnética que es, genera la energía a partir de las ondas emitidas.

---

<sup>88</sup> J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, p. 22.

En la descripción procesional llevada a cabo por Zamora Calvo, nos encontramos con tres tipos de energía: «el Uno-Bien es energía metanoética; la Inteligencia es energía noética; el Alma es energía dianoética»<sup>89</sup>. Por tanto, la «energía» procedente del Uno se encuentra en diferentes grados en las tres hipóstasis plotinianas, mientras que el nivel del mundo sensible cuenta con una «energía dispersada» que solo recupera su referencia al Uno en las ideas o «*logoi*» recibidos de la Inteligencia o mundo del Espíritu a través del Alma. En el estrato inferior y más alejado del Uno en el espacio y en el tiempo, correspondiente a la materia pura sin alma, la energía llegada a su máxima dispersión ya no es, incognoscible e informe como el fondo de un espejo.

La Energía productiva funda la realidad, se va dispersando en los entes hasta agotar su fuerza al llegar a la materia. Del Uno-Bien surge la Inteligencia y de esta el Alma. Cuando cada ser se vuelve hacia su generador se perfecciona y produce un ser inferior. Zamora Calvo destaca la noción de principio productivo para Plotino o el *logos*: la primacía del Uno sobre el ser.

La productividad es utilizada por Plotino, como nos recuerda Zamora Calvo, para describir cómo desde el Uno se produce una *procesión*, similar a una *emanación* pero diferente, puesto que nada pierde: el Uno *permanece* perfecto e inmóvil en su desbordamiento, resultado de una abundancia que nada precisa, nada busca, de nada esta falta. A partir del Uno-Bien se genera un movimiento mientras él permanece inmóvil. La permanencia es extensible al resto de hipóstasis.

La procesión desde el Uno se efectúa mediante una «degradación progresiva»: el progenitor, a diferencia del hecho biológico, engendra siempre una existencia inferior aunque ligada a él, produciéndose la transición del ser-supremo al ser-ínfimo, del «supra-ser» al «infra-ser»:

Así, en el tratado, *Que los inteligibles no están fuera de la Inteligencia y sobre el Bien*, Plotino nos dice: «ni lo Bello ni los seres proviene del mal, ni tampoco

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 21.

de algo indiferente al bien y al mal; ya que el productor es mejor que el producto, pues es más perfecto».

[...] El producto ha de ser siempre inferior a su productor. Éste es el principio que Igal califica de «degradación progresiva». El centro luminoso va expandiéndose en círculos concéntricos, cada vez menos perfectos, cada vez menos luminosos, hasta llegar a la tiniebla absoluta de la materia, última circunferencia en la que todo se desvanece<sup>90</sup>.

Plotino muestra una preferencia por la geometría en su descripción de la perfección del Uno, como anunciamos en capítulos anteriores. Una de ellas es la expansión o dispersión visualizada mediante círculos luminosos, como procesión concéntrica desde su generación suprema en el Uno.

Encontramos también alusiones a estas cuestiones en Borrego Pimentel, quien llama la atención sobre el pre-sentimiento plotiniano que se vuelve hacia su interior en busca de respuestas, en lugar de dejarse llevar por una concepción vectorial de la existencia humana en el mundo de la conciencia empírica:

El «pre-sentimiento» le impulsa hacia su propia interioridad, no hacia el mundo de la conciencia empírica, de donde viene una multiplicidad distorsionante cuya dialéctica le obliga a afirmarse efímeramente frente al objeto. El espíritu del hombre no es un vector que marcha en línea recta desde un punto dado en la encrucijada existencial distinto del punto de llegada. Recuérdese la imagen del movimiento existencial del espíritu, un círculo «en torno a alguna cosa interior, a un centro».

Es una experiencia originaria de «ser en torno a», pero también de «ser en». [...] De todas formas, dice Plotino, este estar en el cuerpo se me presenta «como si tuviese los pies en el agua y el resto del cuerpo por encima». En esta imagen, el resto del cuerpo significa la conciencia primaria, el espíritu como sujeto o «parte superior del alma». Por ello, en un juego de esferas concéntricas, mi centro propio se identifica con el «πάντων κέντρον» o centro universal. Cuando nos elevamos a él «enlazamos mediante nuestro propio centro, con el centro común de todos los seres, lo mismo que los centros de los grandes círculos

---

<sup>90</sup> p. 25.

coinciden con el de la esfera que los comprende» y encontramos en él nuestro reposo.<sup>91</sup>

Ya hemos citado anteriormente algún aspecto de las analogías de los círculos, utilizadas por Plotino en diversas ocasiones en las *Enéadas* I, V y VI, que Borrego Pimentel analiza, y para quien «la imagen de los círculos expresa la dinámica existencial del espíritu cuya radicalidad consiste en su devenir a partir del entorno mundano como conciencia»<sup>92</sup>. Plotino las utiliza, sostiene Borrego Pimentel, como un soporte analógico que sustenta esta radicalidad espiritual, y con ello trata de analizar las estructuras psíquicas de la persona. Parte de la premisa de la aspiración al bien innata en la mente humana, su tendencia a la comunión con su origen que le inclina a una reintegración con su centro mediante un movimiento «apasionado», un deseo que engendra también la visión, en una especie de existencialismo plotiniano.

También lo califica como la fenomenología espiritual de Plotino que indaga en lo más profundo de la conciencia buscando su propio esclarecimiento superando «la multiplicidad de los objetos en la totalidad como objeto», una totalidad que se transforma de objeto en fundamento del «yo» y «motor de su devenir», de este modo reconoce su singularidad y la búsqueda en la que se ve inmersa determinando su esencia, la radicalidad de ese devenir propio, y su identificación con la totalidad, tras la superación de su singularidad exclusiva y negativa, en su unidad con lo universal:

Plotino explica en un lenguaje más sencillo esta radicalidad: si un ojo fuese por sí mismo la luz, no tendría necesidad de ver la luz. Y el ser que tiene necesidad de servirse de sus ojos busca la luz porque él no tiene por sí mismo más que tinieblas. Pero el ser «que posee unos ojos para ver» tiene que mirar allí donde la luz irradie. Esta función constituye su propia radicalidad, que, en este caso, es su razón teleológica. La dinámica del ojo es, pues, a la necesidad de visión, y el círculo es a su centro, lo que el espíritu es al Bien-Uno. Esta es la raíz de lo que

---

<sup>91</sup> E. M<sup>a</sup> Borrego Pimentel, *Cuestiones Plotinianas*. Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 66-67.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 188.

podríamos llamar el *existencialismo plotiniano* que es a la vez metafísico y fenomenológico<sup>93</sup>.

Nos centramos ahora en la comprensión de la movilidad que tiene lugar en el espacio plotiniano, que se materializa en relación a la circularidad que venimos analizando, y que Zamora Calvo asocia a las tendencias centrífuga y centrípeta, como a continuación conoceremos. Los protagonistas de la *procesión* plotiniana se mueven espacialmente en dos sentidos: descendente y ascendente, a los que Zamora Calvo denomina momentos *proódico* y *epistrófico*, respectivamente, de una especie de procesión dependiente:

García Bacca compara estos dos momentos con un río cuya corriente corre contra una contracorriente. De este modo, cada nivel de ser esta «procediendo de» y «volviendo a», porque procede dependientemente y depende porque procede. El rayo de luz no sólo procede del sol, sino que también está revirtiendo a él<sup>94</sup>.

Entiende el momento *proódico*, derivado del sustantivo *πρόοδος*, como el del despliegue, el del movimiento centrífugo que “procede adelante”, un momento inicial, aun informe e indeterminado, que relaciona con el movimiento de diástole.

El momento *epistrófico*, derivado del sustantivo *ἐπιστροφή*, constituye ya el movimiento centrípeta, el de la «conversión» o «retorno», que compara con el movimiento de sístole.

Zamora Calvo sitúa el Uno-Bien «más allá del ser y del pensar», y a partir de él define el proceso, en sus niveles sucesivos del ser, por una detención y una *conversión* o retorno hacia el primer principio:

La primera *conversión* de la primera detención es la Inteligencia, que es huella (*ἵχνος*) del Uno-Bien. La segunda *conversión* de la segunda detención es el

---

<sup>93</sup> p. 190.

<sup>94</sup> J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, p. 27.

Alma, que es *logos* y actividad de la Inteligencia. Este mecanismo se detiene en el mundo sensible, porque la materia no puede ni convertirse a su progenitor ni, por tanto, «proceder adelante»<sup>95</sup>.

El Uno-Bien es simple, sostiene Zamora Calvo, alejado de todo dualismo de la mente, como ya hemos destacado en capítulos anteriores. Desde él se desencadena la dialéctica descendente mediante la que se fragmenta esa unidad primitiva. Se trata de una fragmentación-dispersión-multiplicidad sucesiva a partir del Uno-Bien en dirección a la materia; cada nivel es símbolo del anterior. Y todo ello tiene lugar dentro de un orden jerárquico que se ubica entre el *supra-ser* y el *infra-ser*, en niveles diversos de ser, a los que corresponde un nivel de vida que se identifica con un nivel de intelección y contemplación.

Este orden jerárquico espacial es dinámico y cada nivel o grado es el *momento* de un «movimiento *henológico* incesante» -no cronológico-. En Plotino prevalece el interés por el Uno frente al ser, de ahí, aclara Zamora Calvo, que haya que inclinarse por una perspectiva henológica, que desplaza a la ontológica a un segundo plano. El movimiento desde el Uno y su retorno, no es sucesivo, sino simultáneo, y acontece «en un *ahora* eterno: el centro solar del que parten y en el que convergen todos los rayos de luz»<sup>96</sup>.

El grado de realidad en Plotino depende del grado de unidad. «Todo *es* por el *Uno*. Nada existe si no es por el Uno, que es principio del ser. Más allá de la ontología está la Unidad, Hénada (Ἐνας). Plenitud en simplicidad. El Uno en sí es el manantial de toda unidad participada, de todo ser, de toda multiplicidad»<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> p. 27.

<sup>96</sup> p. 28.

<sup>97</sup> P. D. Areopagita, *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 2002. En Intr., p. XXIX.

Los momentos proódico y epistrófico<sup>98</sup> son, por tanto, simultáneos, no sucesivos, el primero no puede darse si no lo hace al tiempo el segundo. Esto lo justifica Plotino mediante la generación que se produce cuando el ser es ya perfecto, en cada nivel concreto, y cuando obtiene esa perfección –mediante la contemplación– se vuelve hacia su progenitor mientras produce, lo que Zamora Calvo denomina «el axioma de la *procesión*». La perfección da lugar a la producción de un ser diferente e inferior al previo; es la producción tras el repliegue, simultánea a la perfección.

Ambos momentos de la *procesión*, admite Zamora Calvo, sólo pueden darse en los niveles correspondientes a la Inteligencia y al Alma, ya que el Uno-Bien no es creado y no precisa volverse hacia su progenitor, y la materia, en su total indeterminación, nada genera tras de sí.

El ámbito en el que se dan los distintos elementos, hipóstasis, gradaciones, es un receptáculo concreto, no se trata de un no-lugar. La visión espacial que posee Plotino se deja entrever a lo largo de sus textos tanto como sus preferencias geométricas ligadas a la perfección. Su estructura del mundo parece estar trazada a golpe de palabras, el carácter del *logos* que define no solo aspira a abarcar y ordenar las ideas, la multiplicidad de la Unidad en lo verbal o escrito, sino que se trasluce el ámbito espacial tridimensional donde trata de dilucidar cómo se genera el mundo.

Mediante esa aspiración, Plotino ubica la cosmología que encaja con la metafísica del Uno, tomando del mito del artesano-demiurgo, recogido en el *Timeo*, la explicación sobre el origen del mundo, decantándose así por una explicación técnica para el origen de lo corpóreo y sensible:

Del mismo modo que el hombre artesano produce un objeto tomando un material adecuado, la arcilla, por ejemplo, al que da forma según un modelo, el artesano divino utiliza un modelo (las formas inteligibles) por medio de las cuales produce en un medio espacial (el receptáculo del devenir) una imagen, el mundo sensible. [...] El demiurgo es el encargado de organizar un modelo

---

<sup>98</sup> J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, pp. 28-29.

espacial informe, para lo que contempla las formas inteligibles y produce así las imágenes, las cosas sensibles. Esta metáfora artesanal implica una visión ontológica en la que se relacionan el demiurgo, las formas inteligibles (modelo), los objetos sensibles (imagen) y el medio espacial (receptáculo)<sup>99</sup>.

Mediante esta alegoría, Platón describe la creación de la parte corporal del mundo, no del Alma, ya que esta es increada. De este modo, según expresa Zamora Calvo, trae lo ilimitado y eterno a un ámbito limitado y simultáneo, temporaliza lo eterno, expresa humanamente la relación visible-invisible, tiempo-eternidad.

Como vemos Platón contempla un medio espacial, que resulta ser inicialmente caótico, el receptáculo del devenir que es preciso organizar mediante los modelos inteligibles, mediante la adecuación formas inteligibles-cosas sensibles, el *demiourgós* ejerce las labores pertinentes con sus múltiples funciones, es el productor técnico, no biológico. La figura del demiurgo desaparece en la Antigua Academia y reaparece en el platonismo medio. Aristóteles descarta el productor artesanal platónico, que ha de esforzarse, calcular, reflexionar, e interpreta el *Timeo* optando por la producción espontánea y sin esfuerzo de la naturaleza, lo que llega a Plotino a través de los comentarios de Alejandro de Afrodisia<sup>100</sup>.

Según Zamora Calvo, para Platón el «espacio» (χώρα) es un «tercer género eterno» que, situado entre las formas inteligibles y los objetos sensibles, posibilita su diferenciación y resulta difícil de precisar y de captar si no es mediante un «razonamiento bastardo» al margen de la percepción sensible. Citando el *Timeo* aclara lo siguiente:

Cuando miramos este tercer género, que no admite destrucción, «soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe»<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> pp. 67-68.

<sup>100</sup> pp. 70-71.

<sup>101</sup> p. 75.

El «receptáculo del devenir» es, prosigue, una realidad vaga, confusa y oscura que no se puede percibir por los sentidos ni por la inteligencia, pero es necesario comprenderlo para poder entender la génesis del mundo, y la forma de hacerlo solo puede ser mediante palabras, se halla por tanto al margen de lo sensible y, especialmente, de lo inteligible.

Este receptáculo caótico del devenir que el demiurgo organiza, sostiene Zamora Calvo, es identificado con una especie de *eidos* invisible, con objeto de poder conocerlo relacionándolo de algún modo con las formas inteligibles, dado que su conocimiento es necesario, aunque sea ajeno a toda sensación o inteligibilidad. Con esta ambigüedad trata Platón de justificar la necesidad de recurrir a un método «apenas creíble», un «razonamiento bastardo» situado en un intermedio entre el conocimiento sensible y el inteligible, una mezcla de credibilidad sensible y certeza inteligible que no llega a serlo en ninguno de los dos casos, ya que no puede ser confirmado por ninguno de los dos posibles conocimientos. El término razonamiento alude a su pretendido carácter inteligible, mientras que el adjetivo bastardo alude a su falta de padre legítimo, de forma inteligible, que no obstante su ilegitimidad el «medio espacial» ha de existir necesariamente como «receptáculo del devenir». Se trata del lugar en el que comparecen las realidades, como en el habitáculo del escenario o en el espejo, donde las huellas se conservan.

El receptáculo ni es una forma inteligible, ni participa de ninguna de ellas en particular; pero tampoco es un objeto sensible, que pueda captarse por la sensación. Situado en un terreno intermedio, se nos impone como necesario para poder explicar los objetos sensibles; ya que si un objeto sensible es la imagen de una forma inteligible, es necesario postular que haya «aquello en lo que» aparecen reflejadas<sup>102</sup>.

Esta última analogía del espacio material con el espejo será la que retome Plotino, a la que alude utilizando el mito de Dionisio y su distracción con el *espejo*:

---

<sup>102</sup> p. 78.

Mas las almas de los hombres, al ver sus respectivas imágenes cual en el espejo de Dionisio [...], se adentraron en ellas lanzándose desde lo alto, pero sin que aun en ellas se desconectasen de su propio principio, esto es, de la Inteligencia<sup>103</sup>.

Pero Plotino, en su lectura hermenéutica de Platón, desvía la atención del receptáculo del devenir, del espacio, y se centra en el equivalente del espejo, adaptándolo a la henología y al carácter procesional de sus hipóstasis, estableciendo una comparación entre el espejo y la materia, como nos recuerda Zamora Calvo. El alma, al igual que Dionisio despreciando el resto de juguetes ofrecidos por los Titanes, se ve atraída por el espejo, por aquel receptáculo que refleja las imágenes sensibles del mundo inteligible. Así, acerca la materia al simbolismo negativo encerrado por el espejo desde la antigüedad, como recoge también el mito de Narciso, quien se lanza al agua tratando de alcanzar su imagen reflejada en la superficie lisa, brillante, profunda. En el espejo se refleja el mundo al completo y sus continuos cambios, sus singularidades que aparecen y desaparecen una tras otra; también se le ha identificado con el pensamiento por reflejar todo lo existente, el universo pleno, sin olvidar la otra cara de su simbolismo ambivalente consistente en su carácter engañoso que muestra solo una realidad aparente.

Plotino se decanta, por tanto, por el simbolismo negativo del espacio que encierra la analogía del espejo platónica, con objeto de identificarlo con la materia «más impasible aun que los espejos»<sup>104</sup>, inclinándose de este modo hacia la semejanza, frente a la semejanza de lo reflejado —en ese afán no dualista de Plotino— coincidiendo en ello, según relata Zamora Calvo, con el Maestro Eckhart, con quien también comparte el basarse en un esquema henológico<sup>105</sup>.

La materia es más engañoso aun que el espejo, para Plotino, porque el espejo es el mismo una forma, y esta permanece y es observable, aunque puedan no verse reflejadas imágenes en un momento concreto, por no situarse frente a él los objetos

---

<sup>103</sup> p. 317.

<sup>104</sup> p. 321, (*Enéada* III, 6 [26] 9, 19).

<sup>105</sup> p. 320.

que puedan producirlas. Sin embargo la materia no se puede ver en ningún momento, haya o no contenido, porque no es visible, y ello lleva a creer erróneamente que los objetos sensibles que muestra son verdaderos:

Por eso, pues, no nos fiamos, o nos fiamos menos, de que las imágenes reflejadas en los espejos sean reales, porque se ve en el espejo en que están y él mismo es permanente mientras que aquellas desaparecen. En la materia, en cambio, a ella misma no se la ve ni conteniendo imágenes ni sin ellas<sup>106</sup>.

La materia actúa como un espejo que refleja irrealmente las formas inteligibles, así las cosas sensibles no existirían sin materia, como sucede con las imágenes que no podríamos percibir sin el espejo.

La materia para Plotino no es, como para los estoicos, «pasible» y «versátil», sino impasible, las imágenes no le afectan —como ocurre con los espejos—. Es además incorpórea, la corporalidad la sucede y ambas —materia e imagen o forma— constituyen el cuerpo. Esta interpretación plotiniana del espacio platónico como materia, utilizando la analogía del espejo, merece sin duda el calificativo de original que algunos le atribuyen. A continuación reproducimos un fragmento de la descripción que realiza Zamora Calvo:

La materia «rehúye» constantemente las formas en virtud de su propia naturaleza del todo impasible. Como la materia no se sale de sí misma, ha de ser «totalmente otra», y haber huido de la esencia de los seres, por lo que no es receptiva ni de los seres, ni participa de su imagen, ni tampoco se apropia de ella, ya que, si se apropiara de alguna forma, dejaría de al instante de ser «otra», y el «receptáculo» de todas las cosas. Así, cuando las cosas entran y salen de ella, se mantiene totalmente impasible, y lo que entra, lo hace sin dejar rastro, como un «fantasma», como una imagen en otra imagen, «como algo verdadero en algo no verdadero»<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> p. 321, (*Enéada* III, 6 [26] 13, 44-46).

<sup>107</sup> p. 323.

Plotino emplea profusamente la imagen del espejo asociada siempre a la materia, sustituyendo, en ocasiones, el espejo por la superficie de las aguas, lo que, para Zamora Calvo, facilita la conexión hermenéutica entre el mito de Dionisio y el de Narciso. El primero, siendo un niño, muere asesinado por los Titanes, observando absorto su imagen reflejada en el espejo; el segundo, adolescente, cae al agua y se ahoga intentando atrapar su propio reflejo en la superficie de las aguas.

Empleando esta equivalencia espejo-materia, Plotino realiza una interpretación antropológica y metafísica —según sostiene Zamora Calvo, en concordancia con Jean Pépin<sup>108</sup>—. De este modo trata de explicar el descenso de las almas individuales y del Alma universal, entendiendo el desmembramiento de Dionisio como la materia sensible y el alma atrapada en su propia imagen, en lo que se corresponde con el mito de Narciso, considerando —en equivalencia con este mito— capaz a la materia de atrapar alguna forma.

Comentando una parte del *Timeo*, también alude Plotino al espejo, teniendo de nuevo en mente el desmembramiento de Dionisio, al afirmar la emisión de imágenes de sí misma por parte del alma «como un rostro que se refleja en muchos espejos», refiriéndose en esta ocasión al Alma del mundo y su composición de «la sustancia indivisible y la sustancia divisible»<sup>109</sup>.

Encontramos, por tanto, en esta adopción de la idea del espacio tomada de Platón por Plotino, mediante la imagen del espejo, y asociada a la materia, una diferente forma de explicar la caída de las almas muy alejadas ya de lo Uno y en pos de Otro, mediante imágenes engañosas de las formas recubiertas de materia, alejadas del mundo inteligible, del *Nus*.

Y después de esta incipiente aproximación al pensar plotiniano, en lo que se refiere a su noética de la luz y del espacio, de este recorrido iluminado por la importante labor crítica de los autores que hemos convertido en nuestros compañeros en este empeño, no queremos abandonar temporalmente a nuestro filósofo sin reparar

---

<sup>108</sup> p. 325.

<sup>109</sup> p. 325.

brevemente en las recepciones de su obra, a lo que nos referiremos como colofón en el capítulo siguiente.

## 2.7. Plotino y los mundos posteriores: la recepción de la luz y el espacio plotinianos en el mundo material

La problemática del Uno y lo Múltiple saca la mayor luz al pensamiento plotiniano, de tal modo que su luminosidad logra verse muy de lejos, desplazándose hasta mundos distantes a Plotino en el espacio y en el tiempo. Así lo reconocen diversos autores, y Zamora Calvo lo expresa del modo siguiente:

La influencia que la henología neoplatónica ha ejercido en la historia de la filosofía ha sido enorme: tanto en la teología cristiana (la Trinidad es una-múltiple) como en gran número de filósofos medievales y modernos como Juan Escoto Eriúgena, la escuela de Chartres, el Maestro Eckhart, Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino, Giordano Bruno, Hegel y Schelling<sup>110</sup>.

El ámbito de influencia es inmenso, y, según venimos señalando, se centra especialmente en el Medievo occidental, También se localiza fuera de este límite temporal, así sucede en determinadas filosofías del Renacimiento, y es considerado críticamente en aspectos concretos en momentos recientes, por ejemplo, con Gadamer, todo ello lo iremos desgranando a lo largo de las siguientes páginas.

La influencia de Plotino derivada de las decisiones tomadas en torno a sus teorías lógico-ontológicas —o henológicas— emanantistas va a ser considerable en las filosofías posteriores, llegando a ser reconocida incluso en la concepción de la esencia de Dios como potencia de Spinoza:

Pero el autor en el que acaso pueda verse un antecedente muy claro de Spinoza es en el neoplatónico Plotino y su doctrina de la *emanación*. En su obra, ya encontramos la idea de autocaución en la fórmula «*poieî heatoû kai o udemo*»: *el Uno, el Dios de Plotino «se hace a sí mismo a la vez de su ser y de su acto, es decir, de sí mismo y de ninguna otra cosa»*. Esta anticipación es

---

<sup>110</sup> J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, p. 50.

todavía demasiado prematura: Solo indica la idea de *aseidad*, del ser que es Dios y que es por sí y no depende de ningún otro. En efecto, en Plotino el Uno también se considera inengendrable, aunque esto ya lo acerca a la Sustancia eterna de Spinoza en cierto modo.

Debemos atender a lo cercana que resulta la teoría de la emanación respecto al necesitarismo lógico-ontológico que hallamos en la metafísica spinoziana. Ya en Plotino se hallaba esa disyunción a la que todo neoplatonismo tuvo que hacer frente en el s. III: o bien aceptar que todo proviene de Dios (con lo cual el creador y lo creado tendrán que tener algún tipo de implicación recíproca o identificarse), o bien que todo proviene, por obra de la mano de Dios *ex nihilo*. La resolución de Plotino, de adoptar la primera postura va a marcar la dirección de una enorme parte de la filosofía occidental, dando lugar a la máxima *ex nihilo nihil fit*.

Naturalmente, esto no quiere decir que la gran mayoría de los filósofos occidentales hayan sido panteístas, pues este principio tiene un valor lógico-formal y secundariamente ontológico. En este último ámbito, los partidarios del concepto creación, consideran que la creación de la nada no infringe aquella máxima, puesto que antes del mundo hay su Creador.

En todo caso, con la tesis de Plotino la filosofía posterior va a estar siempre en tensión con el presupuesto creacionista según el cual Dios crea el mundo de la nada, lo que establece distancias entre la filosofía panteísta y el creacionismo que argumenta sobre la base de la tradición hebrea. Tal distancia se perfila perfectamente en Spinoza, cuya motivación básica es romper con dicha tradición.

Es más, precisamente un sistema emanantista como el neoplatónico permitirá la aparición en la filosofía moderna, de un Dios impersonal, *un Dios de los filósofos*, del que emanan los seres concretos en un proceso necesario: En el caso de Plotino, un Dios que tiene tal superabundancia de realidad que de Él brotan necesariamente los seres.

Ese necesitarismo lógico-ontológico, al que antes me refería, se actualizará considerando la esencia de Dios como potencia.

Precisamente surge aquí un tema interesante: el influjo neoplatónico de la doctrina de la emanación se le ofrece a Spinoza a través del pensamiento

renacentista, por ejemplo del sistema de Bruno. Esta tensión surge entre el naturalismo y la concepción matemática de la Sustancia spinoziana.<sup>111</sup>

También hay autores, como Jesús Ezquerra Gómez, que —basándose en los estudios de Gershom Scholem— insertan a Plotino en una corriente hermenéutica neoplatonizante que entiende a Dios como la nada de la que todo deriva y que discurre de forma paralela a la interpretación ortodoxa de la creación *ex nihilo*:

Esta corriente hermenéutica comienza con el gnóstico Basílides y llega hasta Jacob Böhme, pasando por Plotino, el Pseudo-Dionisio Areopagita, la *Teología* del Pseudo-Aristóteles, Juan Escoto Eriúgena, el Maestro Eckhart y la cábala judía. «Dios hizo todas las cosas de la nada, y esta nada es Dios mismo», escribió Jakob Böhme en su *De signatura rerum*.<sup>112</sup>

La influencia de «este Dios que es nada, pero sin el cual nada es» es importante en algunos filósofos posteriores. Según argumenta Ezquerra, en el caso de la sustancia spinoziana, la afinidad con él es mayor que con el «demiurgo cristiano». Para Plotino lo Uno, siendo «el *principio y fundamento (arché)* de todas las cosas», no es sin embargo todas las cosas, no es lo múltiple, lo diverso, lo heterogéneo, pues en ese caso tendría un carácter *derivado*, y no originario, si se constituyera como síntesis de lo múltiple. Entonces tendrá que ser necesariamente algo diferente de todo lo que fundamenta y origina, lo que según Ezquerra lleva a afirmar que para Plotino lo Uno es una *nada* y es un *no ser*:

... pues cuando intentamos definirlo nos obliga a afirmar que *no es* nada de lo principado y fundado por él: *no es* esta cosa, *ni* esa, *ni* aquella... *ni* todas ellas. Es decir, lo único que podemos decir de él es que *no es*... Al *no ser* ninguna

---

<sup>111</sup> J. M. Gómez Delgado, *Spinoza y el Dios de los filósofos*, en *Ser y poder, Spinoza y los fundamentos del laicismo moderno*, A. Segura (dir.), Universidad de Granada, Granada, 2009, pp. 179-180.

<sup>112</sup> J. Ezquerra Gómez, *Un claro laberinto. Lectura de Spinoza*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 34.

cosa, lo Uno no puede asimilarse al ser porque el ser es todas las cosas. Por consiguiente, en tanto que *principio y fundamento* de todo ser, lo Uno es *previo* al ser y por ello algo que lo sobrepasa, que está por encima (*hypér*) de él.<sup>113</sup>

Lo Uno es además para Plotino previo a la *inteligencia*, al *noùs*, y diferente puesto que ella «es todas las cosas». Esto lleva a algunos autores a identificar el Uno con la carencia de inteligencia, con la imposibilidad de integrarlo en un discurso. El Uno, sostiene Ezquerria, es anterior al *lógos*:

Por ser previo a la inteligencia, lo Uno es *adiscursivo*. No es predicado de nada, ni algo de lo que pueda predicarse nada. Cae, pues, fuera de las maneras en las que, según Aristóteles, *el ser se dice*. Es algo previo al *lógos*, entendido este como el referir, mediante la cópula «es», algo a algo, a saber, un predicado a un sujeto [...]

Este ámbito originario, *arcaico*, al no ser nada, tampoco es algo que otorgue un sentido a lo que hay. No hay *telos*. Nada, pues, ha sido urdido, planeado. «Las cosas —escribe Plotino— son como son, por eso son bellas». Que el principio y fundamento de lo que hay es nada quiere decir que lo que principia y funda es la *ausencia de principio y fundamento*. Nada es *fundamento* de la realidad, por lo tanto esta es *infundada* [...] «Justamente porque [la realidad] es infundada y está como suspendida en sí misma —concluye con acierto Sergio Givone— la realidad no tiene otra “substancia” (otra verdad) que la libertad».<sup>114</sup>

La realidad emanada se descuelga en sí misma y su substancia es la libertad. Este enfoque, de rasgos espaciales, libre de prejuicios jerarquizantes es el que culmina en la comprensión más profunda del pensamiento plotiniano. La jerarquía es una simple ordenación del mundo y la existencia que facilita su comprensión. El objetivo no es la estratificación en sí, este es el instrumento. El esfuerzo se concentra en el mayor conocimiento de la realidad integrada de todas las cosas, en la autorrelación e interdependencia que se revela en la armonía del cosmos a la que se accede viajando en el rayo luminoso liberado en la grieta abierta por la contemplación individual.

---

<sup>113</sup> *Ibíd.*, pp. 34-35.

<sup>114</sup> p. 35.

Toda esta realidad surge de un vacío imposible de describir, del que solo se constata su no ser. De ahí el empeño de Plotino por describir la realidad concretando un espacio derivado y reconocible que albergue todo lo que es, iluminado por la inteligencia en su descuelgue de sí mismo.

El Uno plotiniano es concebido como libre del ser, así se expresa en la Enneada VI. Su nada es la de la absoluta trascendencia, sostiene Ezquerria, y lo compara con la nada spinoziana. Siendo él su propia causa es absolutamente libre, como lo será la substancia (Dios) para Spinoza al ser *causa de sí*, aunque en un sentido opuesto al del Uno plotiniano, ya que ésta no deja nada fuera de sí, superando así toda alteridad y siendo absoluta inmanencia.

Para el autor de las *Enneádes* todo tiene su principio y fundamento en lo *otro*. Ahora bien, ¿cómo designar *lo otro* de todo lo que *es* sino mediante la *nada*? Se trata de una nada hecha, por así decir, de negaciones: *no es* esto, *ni* eso, *ni* aquello..., *ni* nada. Por eso escribe Plotino, de lo Uno «decimos lo que no es; lo que es no lo decimos». Es sabido que en este decir hecho de negaciones se fundará toda la *teología negativa* posterior. El fundamento es, por lo tanto, inefable, adiscursivo. Es lo absolutamente otro.<sup>115</sup>

La emanación que procede de la nada que es lo Uno es el afuera completo, algo totalmente otro. La realidad Plotiniana se integra en sí misma al margen de su fuente. Con respecto al Uno todo queda fuera de sí. Los rasgos característicos del Uno Plotiniano —que es *autocausado*, *libre* y además es *nada*— son fuente de inspiración para posteriores pensadores. Muchos de ellos, como ocurre con los del Medievo, son seguidores también de la absoluta trascendencia originaria y causante de todo lo que es. Sin embargo otros, aun compartiendo dichos rasgos, se colocan en el polo opuesto, como es el caso de Spinoza, cuya definición de substancia se caracteriza «por haber superado toda alteridad. Es nada por *no dejar nada fuera de sí*.»<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> p. 36.

<sup>116</sup> p. 37.

La localización, la ubicación, la relación tensional, el descuelgue dependiente, los contornos, los extremos —todos rasgos espaciales— son básicos en el pensar plotiniano. Para Plotino todo es un afuera que se autodescuelga al margen de la nada que es el Uno, aun siendo esta su principio y su fin. Con Plotino existe el afuera que aspira a reintegrarse en un adentro que es nada, un ser secundario que no deja de admirar la luz del no ser impasible. Estas trazas neoplatónicas reconocen una causa del mundo externa y al ser derivado del no ser. Una emanación *ex nihilo* situada al margen del ser, sin llegar a olvidarlo, y asociada a la luz por Plotino.

Si nos referimos a la influencia neoplatónica —centrándonos en nuestros objetivos investigadores— el concepto de la luz asociada al Uno-Bien, llega a través de Plotino a filósofos de gran influencia en la filosofía medieval, como es el caso de San Agustín, a quien dedicamos un epígrafe más adelante. Agustín asocia la percepción de la verdad inmutable con la iluminación de las cosas mediante una luz divina proveniente de Dios, similar al sol que Plotino identifica con el Uno o Dios y su luz trascendente.

Se trata, para Agustín, de una luz incorpórea que ilumina la mente facilitando el conocimiento de las verdades eternas y necesarias, del mismo modo que la luz del sol ilumina los objetos posibilitando su percepción por el ojo corpóreo. Con tal iluminación suple Agustín la mutabilidad y temporalidad de la mente humana, dado que lo inmutable y eterno le trasciende y escapa a su capacidad, siendo capaz de verlo solo en ocasiones, lo que hace precisa la iluminación divina.

El Alma racional e intelectual puede participar de la luz divina, así el ojo del alma es capaz de percibir la verdad. Por tanto, su forma de concebir la iluminación no consiste en identificarla con el Intelecto o su actividad, sino que se trata de una comunicación divina dotada de una función consistente en suplir las deficiencias del intelecto humano. La iluminación contribuye a la distinción entre lo inteligible y lo sensible. A diferencia de la influencia neoplatónica, se inclina hacia la certeza más que al contenido de conceptos e ideas.

También es retomada por algunos neoplatónicos su interpretación del receptáculo del porvenir o espacio platónico explicado mediante la analogía del espejo, e identificada por Plotino con la materia a través del mito de Dionisio, con objeto de explicar cosmológicamente el paso de lo uno a lo múltiple:

Desde este momento, los neoplatónicos seguidores de Plotino comentarán este pasaje del *Timeo* con la ayuda del relato del desmembramiento. El mito del pequeño Dionisio es el símbolo de la procesión del nivel inferior del Alma que llega a su último eslabón, la materia. Dionisio, dirá más tarde Proclo, «tras contemplar su imagen, sale de sí mismo y se difunde en toda la creación divisible».<sup>117</sup>

En lo que se refiere al lenguaje de lo bello en Plotino, al que ya nos hemos referido en un epígrafe previo —en el que tratamos de justificar su relevancia en el arranque de la metafísica de la luz plotiniana—, los primeros cristianos lo asumieron transportándolo hasta el Medievo, especialmente a través del Pseudo-Dionisio.

Los Padres de la Iglesia toman buena nota de este decir de lo bello —de la luz y el espacio real que se lee bajo su acción—, y sus propuestas se aplican a todos los campos del pensar y el conocer, también al arte, impulsando los avances técnicos asociados a él. Este es el caso de la arquitectura, que se concreta profusamente en manifestaciones artísticas erguidas con una cada vez más evidente pericia en sus métodos constructivos, animada por el pensar lo bello heredero de Plotino a través de la corriente neoplatónica escolástica. Unos contenedores de espacios, cada vez más etéreos, que amplifican la penetración de la materia por la luz transformada en texto por las imágenes que ilumina, luz que va estableciendo su predominio sobre la materia insertándose en la comprensión de los espacios dilatados en sus tres dimensiones a lo largo de varios siglos.

En esta estética se observan los principios definidos por Plotino, en los que el concepto de la luz aparece íntimamente unido al de la belleza, de la que emana como

---

<sup>117</sup> . J.M. Zamora Calvo, *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000., pp. 325-326.

recuerdo de la perfección inspiradora, reproductora de las ideas, de las formas inteligibles. Por otro lado el espacio es considerado como el lugar en el que se ubican los objetos reproducidos por el arte, en su categoría de receptáculo contenedor de la materia, y como tal, potenciador de engañosas sombras y perspectivas deformantes que contribuyen a desvirtuar las esencias de la verdad reproducida por el artista.

Estas características estéticas plotinianas, traen como consecuencia una preocupación creciente por la introducción de la luz en las obras artísticas, especialmente evidente en la arquitectura y en la pintura. La primera, en su producción medieval receptora de estos principios estéticos, pugna contra los límites estructurales que engrosan la materia sustentante perimetral, en pos de lograr su mayor rotura, posibilitando, de este modo, que la luz penetre perforando hasta lograr eliminar la oscuridad interior que oculta la belleza contenida, así como la del propio contenedor y la del espacio como vacío de la forma interna. En ello se afana la técnica como su principal objetivo, la luz, y los logros sucesivos que van llenando la piel externa arquitectónica de huecos profusos, que llevan aparejados —como en una aserción de los principios plotinianos— la belleza, la esbeltez, pero también la pericia, la perfección constructiva y estructural de las catedrales que eclosionan al final del Medievo.

En cuanto a las obras pictóricas de este largo periodo, las imágenes reproducidas traídas a un primer plano, carentes de sombras deformantes, de profundidades desvirtuadas por perspectivas engañosas, dan como resultado originales obras de arte que, de pronto, a la luz de estos axiomas, son comprendidas en su supuesta ingenuidad, desprendidas de heredados prejuicios oscurantistas, descubiertas, de pronto, con una nueva mirada capaz de observar su audacia separada de la mimesis, de la competición con la naturaleza, de la emulación de las deformidades de la visión, como si de una tendencia contemporánea se tratara.

La luz y el espacio entrevistados por Plotino se insertan en la formulación de una noética que deviene en la clausura del mundo clásico, expandiéndose hacia una nueva época. Con su trabajo de interpretación, de recopilación, sintetiza la tradición filosófica que le antecede y la muestra renovada a sus sucesores. Su mayor

inclinación hacia el mundo de las Ideas platónico es evidente, sin embargo, haciendo un guiño aristotélico, esboza una apertura hacia el mundo de los sentidos, a los que atribuye la posibilidad de percibir la luminosidad subyacente en la belleza, aquella que procede de la forma originaria inspiradora.

Los sentidos, pues, no siempre resultan engañosos, es más bien la materia, las tinieblas alejadas del *nous*, del mundo intelectual, las que ocultan lo verdadero, la perfección. El arte ya no es sólo proporción ni mimesis, desempeña un importante papel revelador, purgante de las indefiniciones matéricas, similar al de la *catarsis* aristotélica. La procesión desde el Uno se expresa como una energía productiva luminosa generadora de los entes que se manifiestan en la corporalidad finita habitada por el alma individual, una energía activa inspiradora retomada por los filósofos del cristianismo incipiente, cuya potencia se extiende a través de los siglos venideros, llegando a ser reconocida incluso en Tomás de Aquino, de quien el deán Inge asegura que «está más cerca de Plotino que del verdadero Aristóteles»<sup>118</sup>.

La luz del pensamiento de Plotino resplandece largamente en el Medievo, y logra traer hasta el presente su herencia griega, lo que supone que para algunos filósofos, como es el caso de Bertrand Russell, sus méritos intelectuales sean dignos de gran consideración:

En muchos aspectos ha esclarecido las enseñanzas de Platón; ha desarrollado, con tanta consecuencia como es posible, el tipo de teoría defendida por él en común con muchos otros. Sus argumentos contra el materialismo son buenos, y su concepto total de la relación de alma y cuerpo es más clara que la de Platón o Aristóteles.

Como Spinoza, tuvo cierta clase de pureza y elevación moral que impresiona mucho. Es siempre sincero, nunca destemplado o crítico, invariablemente encaminado a decir al lector, con toda la sencillez posible, lo que cree

---

<sup>118</sup> B. Russell, *Historia de la filosofía occidental, I*. Madrid: Espasa Libros, 2010, p. 380.

importante. Piénsese lo que se quiera de él como filósofo teórico, pero es imposible no amarlo como hombre<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 382.

## 2.8. Repliegues

Lo más alejado de la luz del pensar de lo Uno, de la corriente de lo ente, es el más débil pensamiento, el alma que se va ocultando tras las capas sucesivas de materia, de no pensar, que le aproximan a lo no ente, que le distancian del cosmos del espíritu. Sin embargo, siempre subsiste una esencia indestructible en lo más profundo del alma que se ha ido revistiendo de materia, de no pensar, siempre un recuerdo en lo Otro de lo Uno, una llamada desde el espíritu. Es en el fondo un pensamiento el de Plotino que confía en el *Nus*, en el pensar y en lo pensado, como en un todo que engloba lo Uno y lo Otro.

El mundo, para Plotino, surge como algo necesario. Al margen de la indiferencia del Uno que aglutina en sí todo lo bueno, hay una intención en el alma que observa el *Nus*: es el alma la que inicia la corriente del ser, de lo ente, a través del pensar, y a través de él surge la naturaleza que da vida sin esfuerzo, que crea la belleza sin responder a procesos racionales, en silencio.

Los entes multiformes, más o menos alejados del bien, de la perfección, y dotados de sus almas individuales y, como ellos, efímeras, han de convivir con la materia, alejada del mundo inteligible, de las ideas, en un mundo de luces y sombras, empeñados en su tendencia hacia lo bello y lo bueno a pesar de ser lastrados por el peso material que los engrosa, lo que les hace oscilar entre la belleza y la fealdad, según sean capaces de volver su vista hacia la luz del intelecto o le den la espalda sucumbiendo a las sombras de lo no ente.

Es la luz para Plotino una imagen a veces metafórica propuesta como ejemplo, que trata de hacer ver la similitud en la forma de producirse una procesión silenciosa pero activa, imposible de mantenerse en reposo tras haberse abierto el mundo intelectual rebotante del Uno, y otras se intuye como un resplandor que emana imperceptible pero real de lo bello, del hombre vivo pero feo, más que de la proporcionada estatua inerte, puesto que tiene alma.

Lo separado e individual no se comprende sin el todo, y Plotino lo intuye: el ser no se concibe desde la individualidad. La *henología* plotiniana da luz a una relación entre lo *uno* y lo *múltiple* tratada desde antiguo, como en un retorno heraclítico, anteponiendo el Uno al ser.

Plotino hace hermenéutica, interpreta la tradición que le precede muy atrás y obtiene el sustrato de su no pretendido sistema, obteniendo así su metafísica del Uno, su *henología*, y su cosmología, en una amalgama fruto de un intenso estudio y de una profunda intuición. Así como una reconocida inclinación contemplativa, descubridora de la luz emanada de la belleza y el arte, de consecuencias espirituales y místicas que perdurarán a la postre.

Con Plotino se destaca la bondad del límite, lo ilimitado se asocia en su noética a las tinieblas alejadas del mundo del intelecto, a la materia, aquello que sometido al límite adquiere perfección y capacidad de generar el ser. Lo múltiple e ilimitado se aleja de la perfección; cuanto más se amplía la multiplicidad hacia lo ilimitado más imperfecta se hace. Por eso la Inteligencia ha de establecer un límite, estabilizar, delimitar las esencias acercándolas a las formas, escapando de las ilimitadas tinieblas que son la informe esencia de la materia, carente de medida, incomprensible.

Plotino se afana en definir el alma del mundo y el alma de las cosas, una y múltiple, como la luz que emana de un objeto corpóreo incandescente, que le pertenece siendo ella totalmente incorpórea. La luz es el símbolo de lo más elevado en Plotino, la manifestación de la mayor belleza que se expande desde el culmen llegando a ser percibida tenuemente desde las tinieblas, desde la materia. Es la belleza intelectual visible con los ojos del Espíritu. La luz que se desprende de lo bello solo es visible para aquellos que, capaces de observarla, se tornan así mismo bellos. Es la luz del conocimiento que se manifiesta en el arte, que no es sólo mimesis, no sólo proporción, una luz que se aproxima, en este aspecto, al pensamiento gadameriano. Acceder a esa luz requiere conocer previamente las tinieblas, conocimiento al que se llega a través del *logos* del Espíritu, tras desviar la mirada del reconocimiento de la belleza pareja a todo pensar la verdad y la bondad, lo que supone un salto hacia una nueva conciencia iluminada, que sin embargo es

como un permanecer sin luz tras tocar el límite tras trascender los principios de toda lógica. Plotino accede a la luz a través de la contemplación, se sume en ella suprimiendo todas las cosas, las dualidades objeto-sujeto, entendiendo la conciencia como irradiación del bien.

Establece una interrelación entre el ser y lo bello, el ser como multiplicidad de las cosas que son, que es preciso ser capaces de observar más allá de las formas individuales materializadas en las cosas, reconociendo entonces, tras amoldar la visión a su destello, la naturaleza de la sabiduría, de la justicia.

La luz transformadora plotiniana modifica la actividad común comprensiva del pensamiento dotándola de una capacidad nueva, en una especie de acceso a la sabiduría divina a través de su manifestación en el universo. Mediante la analogía lumínica, Plotino trata de describir la tendencia humana hacia el bien, a su unión con él que lo aparte de lo abyecto, que integre su singularidad en lo universal, en su tendencia inevitable hacia la superación.

En Plotino, la procesión de lo uno a lo múltiple se sirve del resplandor, de la luminosidad, como una suerte de energía generadora que faculta a los entes es su esparcimiento espacial, y la intuye contemplando su degradación en una progresión que discurre hacia su desvanecimiento en las tinieblas matéricas. Su procedencia a partir del Bien queda evidenciada por la imperfección manifiesta del producto respecto de su productor. La dispersión es asumida por Plotino mediante una asociación geométrica, espacial, que observa círculos concéntricos lumínicos en procesión hacia su desintegración en el límite del ser, en su ingreso en el no-ser. Así se aparta el pensamiento de Plotino de una progresión lineal y ascendente, vectorial, de una conciencia empírica en busca de respuestas, y lo hace volviéndose hacia sí.

En el espacio cosmológico descrito por Plotino, tienen cabida movimientos y tendencias que se solapan en su diversidad, devenires contra contra-devenires que aspiran a la perfección del Uno, alejados de todo dualismo, esa tendencia a la que se auto-somete a la mente. Del Uno procede la fragmentación-dispersión-multiplicidad simultánea hacia la materia, en estratos que simbolizan su precedente, que responden

a un nivel equivalente a su intelección y contemplación, en un movimiento permanente *henológico* no ligado al tiempo, que se antepone al ser. Un movimiento y un retorno simultáneos e independientes, desarrollados en una actualidad eterna, que surgen tras la perfección del ser y su repliegue hacia su origen.

Es la materia en Plotino ese gran misterio impensable, parejo en ello al Uno-Bien, pero, a diferencia de éste, engañosa, similar al espacio platónico, al receptáculo del devenir que simboliza el espejo, que nos atrae, como a Dionisio, mostrándonos imágenes de las formas que rehúye desde su impasibilidad informe, opuesta a las esencias de los seres, totalmente otra.

### **3. Difusión de luz y espacio plotinianos en entornos filosóficos colindantes**

### **3.1. Una fractalización progresiva del organigrama espacial plotiniano: Porfirio, Jámblico y Proclo**

#### **3.1.1 El espacio irreal y la sucesión de contenciones de la *onto-henología* de Porfirio**

Al analizar levemente la *onto-henología* trazada por Porfirio (Siria, h.233-304) a partir de la henología construida por su maestro Plotino, tratamos de mostrar cómo se va complicando y diversificando la organización espacial del orden plotiniano en sus sucesores a fuerza del empeño que trata de incorporar otras influencias sobre las que Plotino ya había aplicado su propia hermenéutica. La claridad de la luz plotiniana se va tornando más difusa, como si a lo engañoso del espejo material se le sumara un mateado en la superficie del vidrio. Sin embargo, Porfirio reabre la puerta a un logos interpretativo con intenciones de aunar lo separado y de descubrir lo olvidado contenido en lo incorpóreo. Proyecta la apertura a una realidad capaz de contener sucesivamente lo múltiple y percibir la unidad sin apoyarse en el andamiaje sensorial.

El sirio Malco Porfirio asume la labor de recopilación de las Enéadas de Plotino hacia el año 300, retomando en su propio filosofar las teorías de su maestro, cuya escuela llegó a dirigir en Roma. El sistema plotiniano se diversifica en sus manos perdiendo su autenticidad en una multiplicación desde el Uno que se va ampliando progresivamente en la sucesión temporal de sus discípulos. Tiene la primicia en el intento de conciliación entre Platón y Aristóteles y su *Introducción a las Categorías* de Aristóteles —o *Tratado sobre las cinco voces*— inaugura la controversia sobre los universales en el inicio especulativo filosófico del Medievo occidental.

El espacio griego en el que construye Plotino sus teorías es aquel al que se sale desde lo oscuro, el revelado a través de la verdad bañada por la luz del intelecto. En

este ámbito levanta su henología en cuyo nivel de coronación —si se concibe de forma estratificada vertical— o en cuyo núcleo —si se atiende a ella como un artefacto que define una procesión en todas direcciones— el Uno preexiste antecediendo al Ser. El Ser ocupa la segunda hipóstasis, el forjado del *Nous* que consolida un segundo Uno contenedor de la Inteligencia, receptáculo de la multiplicidad de los inteligibles: ser, vida, pensamiento. En el Uno supremo es donde se alberga el *supra-ser*, el *supra-vivir*, el *supra-pensar*. Y es aquí donde se produce la inflexión entre Porfirio y Plotino.

En Porfirio hay quienes descubren primicias de gran originalidad en referencia a las distinciones o equivalencias onto-henológicas:

En la categoría metafísica de «ontología» las categorías fundamentales son las de *ser*, *no ser*, *devenir*, *sustancia*, *etc.* En la de «henología» los conceptos fundamentales son los de *unidad y multiplicidad*, *identidad y diferencia*, *semejanza y desemejanza*. La noción de «ser» es derivada e inferior a la de uno.<sup>120</sup>

Aristóteles, en su «ciencia del ser en cuanto ser», o filosofía primera, disuelve el concepto de «uno» en el de «ente», donándole un puesto entre sus predicados. Para Aristóteles, «Dios es el Principio primero, la Sustancia primera, Acto puro, Pensamiento del pensamiento». Platón tiene otra visión en cuanto a estas primacías, y se inclina por una orientación henológica, que en Porfirio adquiere una mayor elaboración:

En el *Sofista* y el *Filebo* platónicos, el ser es visto como un género mixto de unidad y multiplicidad, de identidad y diferencia, de límite e ilimitado. [...] Para Platón lo decisivo es que el Uno está *sobre el ser* [...].

Según G. Girgenti, Porfirio es el primer autor «que distingue el *Ser-infinitivo* (εἶναι) del *Ente-participio* (ὄν), identificando el primero con la primera Hipóstasis y el segundo con la segunda Hipóstasis». Al formular esta doctrina

---

<sup>120</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *Supraesencial, el encuentro de la filosofía neoplatónica y el cristianismo en el Corpus Dionysiacum*, Asociación Bendita María, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2013, p. 160.

onto-henológica, Porfirio resulta original por un doble motivo: por la identificación de Uno y Ser, por un lado, y por la distinción de Ser y Ente, por otro». <sup>121</sup>

Esta tendencia doble ha sido de gran influencia en la Patrística latina, por la necesidad de fundamentar tanto la unicidad de la divinidad, y como consecuencia el monoteísmo, como la del Dios que se revela a sí mismo en la metafísica del Éxodo, y como recoge Valiente a través de Girgenti:

...tenían necesidad de categorías teológicas que sirvieran al mismo tiempo para dar razón al monoteísmo absoluto (y por lo tanto del Dios-Uno) pero también de la autorrevelación de Dios como “Yo soy el que soy” (y por lo tanto del Dios-Ser). <sup>122</sup>

Valiente, siguiendo a Reale —y a semejanza de Zamora Calvo—, destaca la importancia de la henología, paradigma en torno al que gira la metafísica plotiniana, pese a que normalmente se ha entendido a la ontología como el único concepto metafísico posible: «En el curso de la historia de la metafísica griega los paradigmas metafísicos han sido dos: el *henológico* y el *ontológico*. Así, bien se puede decir que precisamente el paradigma *henológico* ha sido el más influyente». <sup>123</sup>

Para Valiente, la postura de Porfirio al respecto de estos paradigmas es muy original, dado que lo que pretende es crear lazos ente henología y ontología, aprovechando la distinción que establece entre ser y ente. Porfirio entiende, a partir de Platón, que «el Uno está por encima del ente, no por encima del Ser». Para Porfirio:

---

<sup>121</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>122</sup> G. Girgenti, «La Metafísica de Porfirio como mediación entre la “henología” platónica y la “ontología” aristotélica», en *Anuario filosófico*, XXXIII/1-2000, p. 152, en A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *opus cit.*, p. 161.

<sup>123</sup> G. Reale, *Introducción a Giuseppe Girgenti. Il pensiero forte di Porfirio*, Milán, 1996, p. 10, en A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *opus cit.*, p. 161.

El Ser es el actuar puro en sentido principativo, mientras que el ente es un derivado. El Ser es el origen del ente. [...] El Ser como actividad pura coincide con el Uno mismo. Porfirio es un platónico y por tanto se encuadra en el *paradigma henológico*, pero puesto que ha intentado una mediación entre henología y ontología, su metafísica puede ser definida como *onto-henología*.<sup>124</sup>

Porfirio coloca a Dios en la cumbre «como Uno-Ser y como Inteligencia absoluta», articulando el organigrama espacial heredado de su maestro Plotino a través de «la tríada inteligible de *Ser, Vida y Pensamiento*, siguiendo el proceso dialéctico de manencia, procesión y conversión». Sus influencias postreras en el pensamiento cristiano, que llegan a tocar a San Agustín, a través de Mario Victorino, resulta, como destaca Girgenti, una paradoja si se tiene en cuenta su abierto enfrentamiento al cristianismo primitivo, del que es coetáneo.<sup>125</sup>

La originalidad de Porfirio camina pareja al impulso que le sitúa en las intersecciones entre Platón y Aristóteles, algo que algunos intentaron antes que él y otros rechazaron<sup>126</sup>. Entre los escasos textos de Porfirio<sup>127</sup> que nos han llegado

---

<sup>124</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 162.

<sup>125</sup> «Que el más insidioso enemigo del cristianismo del periodo tardo-antiguo haya sido al mismo tiempo la fuente del pensamiento teológico cristiano es una paradoja muy sugestiva, que aún no ha sido esclarecida en toda su trascendencia histórico-filosófica». G. Reale, *Introducción a Giuseppe Girgenti. Il pensiero forte di Porfirio*, Milán, 1996, p. 17, en A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 162.

<sup>126</sup> «Además de la monumental edición de las *Enéadas* de Plotino, escribió comentarios sistemáticos a los diálogos de Platón y a los tratados de Aristóteles, con la intención de ofrecer una interpretación unitaria de los dos grandes maestros de la Antigüedad. Este intento conciliador ya había sido llevado a cabo en el siglo I a. C. por Antíoco de Ascalón, por Eudoro de Alejandría y por Aristón de Alejandría. En el siglo II este esfuerzo fue continuado por el platonismo medio de Gayo, Alcinoo y Ampuleyo. No todos los platónicos medios sin embargo veían con buenos ojos estos intentos de conciliación. Ático, por ejemplo, critica duramente a sus contemporáneos acusándolos de haber sido “seducidos” erróneamente por Aristóteles. A excepción de Ático, los intentos de conciliación tenían como hilo conductor el uso de la lógica aristotélica como “preámbulo” a la teología platónica. Simplicio dirá que Platón es el mejor intérprete de la verdad y que Aristóteles es el mejor intérprete de Platón». En A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., pp. 159-160.

referentes a este intento de unificación de las dos doctrinas, platónica y aristotélica, están los fragmentos a él atribuidos del comentario al *Parménides* de Platón, en los que, según autores como G. Girgenti, se fundamenta en un sentido «teorético-teológico» la correspondencia entre las filosofías de Platón y Aristóteles en los aspectos que estamos tratando, concretamente en el reconocimiento de la identificación del Uno y del Ser como principio primero:

...doctrina que Plotino había rechazado explícitamente. Plotino pone el Principio primero del Uno *sobre el ser*, el cual se da solo a nivel de segunda Hipóstasis, al nivel del *Nous*. Solamente el Uno segundo, la unidad de la Inteligencia que recibe en sí la multiplicidad de los inteligibles, es para Plotino «ser», «vida» y «pensamiento». La primera Hipóstasis es por el contrario *supra-ser*, *supra-vivir*, *supra-pensar*. En este punto Porfirio se distancia del maestro.<sup>128</sup>

Platón no acaba de dar la primacía al Uno en todos sus textos, más bien, como sostiene Valiente, ubica juntamente a la Díada y al Uno en el principio originario y eterno: «Si el Uno tiene alguna prioridad frente a la Díada es solo de tipo axiológico». Aristóteles, Plotino y Porfirio adjudican emplazamientos o cotas de nivel diferentes al Uno y a la Díada platónicos:

Según el testimonio de Aristóteles, el Uno es el Principio del bien y la Díada el Principio del mal. Plotino, en cambio, pone la Díada por debajo del Uno y derivada de él. Por su parte, Porfirio hace coincidir el Ser con la manencia del Uno en sí mismo, La Vida con la procesión del Uno fuera de sí mismo, y el Pensamiento con la conversión o retorno del Uno en sí, siguiendo un proceso dialéctico triádico.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup>«Tenemos el testimonio de dos escritos porfirianos, lamentablemente perdidos, que llevan respectivamente el título *Sobre la unidad de las escuelas de Platón y Aristóteles* y *Sobre la diferencia entre Platón y Aristóteles*. [...] Lamentablemente no nos ha llegado el comentario de Porfirio a la *Metafísica* de Aristóteles, pero el comentario de Porfirio al *Parménides* de Platón nos ha llegado en fragmentos anónimos y ha sido identificado como porfiriano por Pierre Hadot». En A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 160.

<sup>128</sup> Cfr. A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 160.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, p. 162.

Nos ubicamos de nuevo en las articulaciones y fracturas entre el pensamiento de Porfirio y el de su maestro Plotino. Porfirio introduce innovaciones y se distancia de su maestro Plotino al integrar en su filosofía las influencias que recibe de los *Oráculos caldeos*, escritos a los que Plotino hace caso omiso, y que como veremos más adelante también inciden en gran medida en el pensamiento del Pseudo Dionisio Areopagita. En el caso de Porfirio, «la tríada Padre-Potencia-Intelecto, que aparece en los *Oráculos caldeos*, es identificada por Porfirio con la tríada ser-vida-pensamiento del Uno». Por otro lado coloca su distinción ser-ente encabezando el primer y el segundo nivel en los que ordena sus hipóstasis, que se corresponden, a su vez, con diferentes tríadas de actividades:

Además Porfirio atribuye a la primera hipóstasis (Uno-Ser) las actividades de *ser, vivir, pensar* (utilizando el verbo en infinitivo), y a la segunda hipóstasis (Ente-Inteligencia) la forma de *ente, vida, pensamiento* (utilizado en participio). «Es claro por tanto que los dos grandes paradigmas teóricos de la metafísica son reconducibles a Platón y Aristóteles: la ontología y la henología, la filosofía del Ser y la filosofía del Uno».

El Uno supremo coincide con el Ser, como actualidad dinámica más allá del ente. La primera hipóstasis es Uno-Ser-Vivir en sentido absoluto y en la quietud. La segunda hipóstasis es Uno-Ente-Vida-Pensamiento en acto.<sup>130</sup>

La distinción que establece Porfirio entre «Ser absoluto» y «Ente concreto» esboza un influjo que alcanza a San Agustín y, sin embargo, no llega a plasmarse en el neoplatonismo que le sigue. Aunque hay algunos autores que encuentran en Proclo y en Damascio cierta distinción ontológica que se le asemeja, como veremos más adelante.

La filosofía del logos platónica encuentra todo su empuje en la forma en que unifica el conocimiento que engloba «los fenómenos de la naturaleza, los valores de la cultura y la religión», llevándola a su nivel de coronación como metafísica del Logos:

---

<sup>130</sup> p. 162. Incluye cita de G. Girgenti, *Il pensiero forte di Porfirio*, p. 41.

Esta metafísica del Logos representa, en la interpretación de Dörrie, el auténtico fundamento espiritual del platonismo y, al mismo tiempo, el punto en el que convergen todos los diversos caracteres del platonismo que han ido emergiendo. Para Porfirio, también neoplatónico, los poetas y sabios de la Antigüedad han contemplado en sus escritos y en sus afirmaciones una revelación divina. Ahora bien, el platónico es el que descubre nuevamente el significado de esta revelación, que los hombres han ido olvidando, alejándose cada vez más del Logos. Los filósofos son los que han ido descifrando el Logos escondido en el mundo de la naturaleza y en el mundo del espíritu. Toda actividad cognoscitiva tiene un significado religioso.<sup>131</sup>

En su interpretación de la progresión plotiniana desde el Uno, destaca su carácter incorpóreo y el de la *Inteligencia* procedente de él, que además es simple e indivisible y contiene el mundo inteligible de las Ideas. La *Inteligencia* piensa en su totalidad. El *Alma del mundo*, que procede de ella, sí consta de dos partes: una superior próxima al Demiurgo, otra inferior que contiene todas las almas particulares, de ella proceden sin romper su unidad. Por debajo de esta *Alma*, al modo plotiniano, se sitúan la materia y los cuerpos.

La realidad en Porfirio no se parece a la que es percibida sensitivamente. La realidad radica en la capacidad de contención de lo múltiple de manera unitaria. Para Porfirio, el espacio, la materia y los cuerpos carecen propiamente de realidad: la verdadera realidad es la que se da en los seres incorpóreos, aquellos capaces de dividirse sin perder su unidad. La Unidad contiene todo aquello que es divisible, y el espíritu contiene la materia. Se trata de una sucesión de contenciones o integraciones: el alma contiene a los cuerpos, la *Inteligencia* contiene al alma, y en el Uno se contienen la totalidad de las cosas.

---

<sup>131</sup> p. 167.

### **3.1.2 El intelecto que da luz a la palabra y plasma la verdad artísticamente en Jámblico: luz divina como enlace y contenedor en la revolución espacial jamblicana.**

Con Jámblico (Siria, h. 250-330), discípulo de Porfirio —representante del neoplatonismo sirio, pues allí estableció su escuela—, las teorías equilibradas de Plotino se dispersan en una descomposición cuyo objetivo primordial es adaptar el sintético esquema plotiniano a una justificación del complejo politeísmo pagano presente en su tiempo. Los tintes abigarrados de esta interpretación desmesurada del esquema neoplatónico de Plotino, se explayan en un barroquismo dialéctico que trasluce una suerte de fantasía novelesca apologética incontinida. En ella trata de integrar mediante divisiones y subdivisiones del sistema plotiniano las deidades grecorromanas y las orientales:

Jámblico va más lejos aún. Por encima del Uno, concibe un Dios inefable, e incluso otro principio. Para Damascio hay dos primeros principios anteriores a la primera tríada inteligible. Hay que reconocer en esto, como afirma P. Hadot, «una voluntad de llevar el platonismo hasta sus extremas consecuencias».

Para Jámblico, el Uno es el segundo principio. La noción de Uno, para él, tiene aún un contenido inteligible; por tanto no puede ser el principio absolutamente trascendente. Por encima del Uno hay que situar un Inefable, un Incognoscible absoluto.<sup>132</sup>

Jámblico sitúa el Uno o la Mónada por encima de todos los seres, incluido el Bien y el Uno de Plotino, absolutamente trascendente y del que poco se puede decir ya que es suprainteligible, inefable, inexpresable, incomunicable. No nos detendremos en el desarrollo completo de la procesión que establece Jámblico desde su particular y supra-superior Uno, pero sí en la observancia de ciertos elementos

---

<sup>132</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *Supraesencial, el encuentro de la filosofía neoplatónica y el cristianismo en el Corpus Dionysiacum*, Asociación Bendita María, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2013, p. 66.

significativos y la correspondencia con el cuadro plotiniano, que es posible entresacar a la vista del complicado esquema que establece. La Vida le sucede al Uno por debajo y en la Díada, que es su principio, está simbolizada por Rhea, madre de los dioses, de la que derivan las dos secciones del *Mundo ideal*. En la primera de ellas, que es el *Mundo inteligible*, se dan tres hipóstasis, y en la primera de ellas logramos encontrar al equivalente del Uno de Plotino, o segundo Uno, identificado con el *Padre*, que es la presencia y el límite. (En ésta escala puede traslucirse una influencia de los inicios del cristianismo en la filosofía coetánea). (PF, I, p.753). En su obra *Sobre los misterios egipcios* lo identifica como sigue:

Antes de los seres verdaderos y de los principios universales hay un dios, el Uno, primero absoluto también respecto al dios y rey primero, que permanece inmóvil en la soledad de su unicidad. En efecto, ningún inteligible ni ningún otro se entrelaza con él; se erige como el paradigma del dios que es en sí mismo padre e hijo y es padre único del verdadero Bien, pues es más grande, primero, fuente de todo, fundamento de los seres que son las primeras ideas inteligibles. [...] Uno indiviso, del cual afirma que es el primer nacido y al que llama Eikton, es en él en quien reside el primer inteligente y el primer inteligible, que es venerado sólo en silencio.<sup>133</sup>

De ésta deriva la segunda sección del *Mundo ideal* o *Mundo intelectual*, compuesto por tres hipóstasis inteligentes. La tercera de ellas, denominada tercer Entendimiento, o Zeus, está identificada con el Demiurgo de Platón, y es donde coloca Jámblico los *paradigmas* o sistema de las Ideas platónicas.

El intelecto es en ocasiones considerado por Jámblico como luz que ilumina las palabras ligada al espacio en el que se concreta su devenir. En su indagación acerca del segundo y tercer sistema metafísico egipcio alude al «intelecto demiúrgico» como el artífice que puede adoptar diversas personalidades asociadas a diferentes habilidades. Una de ellas es la de dar luz a la palabra, lo que se consolida cuando «viene al devenir», es decir, a esa suerte de receptáculo que conforma el espacio platónico. También puede plasmar la verdad artísticamente o crear otros bienes:

---

<sup>133</sup> Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, Gredos, Madrid, 1997, Libro VIII-2, pp. 204-205.

El intelecto demiúrgico, señor de la verdad y de la sabiduría, cuando viene al devenir y conduce a la luz el poder invisible de las palabras ocultas, es llamado Amóun en la lengua de los egipcios, pero cuando ejecuta en verdad, infalible y artísticamente, cada cosa, se llama Fthá (los griegos traducen Fthá por Hefesto, ateniéndose solo a su habilidad artística); cuando es creador de bienes, es llamado Osiris y tiene otros nombres según sus diversos poderes y actividades.<sup>134</sup>

También se pueden apreciar, incluso en estas interminables divisiones y subdivisiones en triadas e hipóstasis diversas, un resto de la relación tensionada hacia el principio generador. Es la tendencia al retorno al Uno en el *Mundo de las almas*, concretamente en la primera hipóstasis de este grupo, el alma *supercósmica*, que es incorpórea y se encuentra simbolizada por la Tríada o principio de retorno a la unidad.

A partir de aquí las hipóstasis del *Mundo de las almas* se pierden en el estrato correspondiente al alma *cósmica* superior en una sucesión interminable de dioses celestes, zodiacales, protectores de cada nación y de cada ciudad, de la naturaleza, de la generación, para terminar con una diatriba de ángeles, demonios y héroes.

Por debajo, el alma *cósmica* inferior toca ya la materia y la penetra y constituye el *Alma del Mundo*. En parte comparece por encima del tiempo y del espacio, pero por otro lado da lugar a la constitución de ambos en la Naturaleza o *Mundo sensible*, que es un inmenso animal viviente. No olvidemos esa concepción del espacio como Naturaleza en Plotino.

Sin embargo, todas las cosas que incluye ese Cosmos están contenidas en Dios. Dios se concibe de una manera espacial como contenedor divino que envuelve y alberga a todos los seres y donde se liga todo tensionalmente, activamente, por la fuerza de la necesidad. (GF, I, pp. 752-753).

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*, Libro VIII-3, pp. 205-206.

En este sentido en el libro citado expresa la contención divina cuando afirma que «los seres superiores en el mundo, lo mismo que no están contenidos por nada, contienen todo en sí mismos»<sup>135</sup>. Un abrazo divino a todo lo existente que se realiza mediante una luz que todo lo envuelve y atraviesa, separada y estable, indivisible:

... la luz de los dioses brilla separadamente y, firmemente estable en sí misma, avanza a través de todos los seres. [...] Esta luz es única e idéntica por todas partes por completo, está presente indivisiblemente en todos los seres que son capaces de participar de ella, con su poder perfecto llena todo, por su ilimitada excelencia causal lleva a término en sí misma todos los seres, permanece unida a sí misma en todas partes y une los principios con los extremos.<sup>136</sup>

Se puede observar que la luz divina, a modo de vector traccionado, enlaza todo lo que es con su origen. Jámblico define este nexo que se mantiene mediante la suficiente resistencia característica de la luz de los dioses. Una luz poseedora de altas propiedades —separada, estable, firme— que le permiten no disgregarse y permanecer unida a sí misma soportando todas las tensiones generadas tanto en ella como por los elementos que mantiene ligados.

Jámblico adjudica a esa luz difundida por la divinidad cualidades como la indivisibilidad —que Porfirio aplica a la *Inteligencia*— y la continuidad, valores a colaborar en la integridad que venimos describiendo. Para poder expresarlo recurre, como otros autores neoplatónicos, al símil entre la luz física procedente del sol y la luz metafísica emanada desde lo supremo. Una luz que no procede de la sustancia eterna, sino que es externa a lo divino y de ese modo puede conformar el contenedor del abrazo divino:

La divinidad [...] ilumina todo desde fuera, como el sol desde fuera alumbra todo con sus rayos. Como la luz envuelve lo que alumbra, así también el poder de los dioses ha abrazado desde fuera lo que participa de él.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> *Ibíd.*, Libro I-9, p. 58.

<sup>136</sup> pp. 58-59.

<sup>137</sup> p. 58.

Esta luz emanada exteriormente desde lo supremo es la inspiración que da forma al cielo, al mundo, a la relación adecuada entre las partes y el todo, que en su perfección —siguiendo a Plotino en sus preferencias geométricas— describe la forma circular, en una suerte de revolución espacial jamblicana:

... con su imitación el cielo y el mundo en su conjunto realiza su revolución circular, permanece unido a sí mismo, guía a los elementos que giran en círculo, contiene todos los seres que están los unos en los otros y tienden los unos a los otros, define con medidas iguales incluso los más distantes, hace que estén juntos los extremos con los principios, como la tierra con el cielo, lleva a cabo una única continuidad y armonía de todo con todo.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, Libro I-9, p. 59.

### 3.1.3 Iluminaciones divina e intermitente en las almas intermediarias de la henofanía de Proclo. El tercer cuerpo humano luminoso y espacial

Proclo (Bizancio, h. 410-485) destaca en la escuela de Atenas —que dirigió— por su neoplatonismo plotiniano barroquizado hasta el extremo. Es una consecuencia del panteísmo determinista predominante en su época que condiciona su filosofar y el de sus antecesores Porfirio y Jámblico. Su *Elementatio theologica* ejerce gran influjo en la filosofía del Medievo occidental —también en la renacentista y moderna—, especialmente a través de la reelaboración que de él lleva a cabo el *Liber de causis*. Esta obra anónima, que citaremos más adelante, y cuyo autor pudo ser un árabe del siglo X, fue atribuida inicialmente a Aristóteles. La *Elementatio theologica* es una obra de escuela dirigida específicamente a estudiantes que se inician en el dominio de la metafísica y en la que se sistematizan ordenadamente todos los conocimientos existentes hasta entonces en esta disciplina del saber, siguiendo las pautas de su obra anterior, *Elementos de física*, que redactó a la manera de los *Elementos* de Euclides.

El barroquismo neoplatónico de Proclo parte de Jámblico alejándose más aun de la simplicidad de la trama esquemática espacial de Plotino, que coloca todo de forma sintética en unas pocas localizaciones interrelacionadas. Proclo, mediante una división y multiplicación fractalizante de las teorías aristotélicas y platónicas, llega a multiplicar por 18 las cuatro causas de Aristóteles. La procesión, ya compleja, de Jámblico se amplifica siguiendo un procedimiento geométrico euclidiano.

Por otro lado, según sostiene P. Hadot —y recoge Valiente—, en Proclo y otros filósofos neoplatónicos posteriores a Porfirio, se observa cierta distinción ontológica entre *hyparxis* y *ousía* que se asemeja a la distinción que éste establece entre «Ser absoluto» y «Ente concreto»:

Esta oposición proviene probablemente de la misma fuente que la distinción entre ser y ente. «La oposición entre *hyparxis* y *ousía* corresponde, en parte, a la oposición entre el ser puro y el ente. De una parte y otra se encuentra una

estructura análoga: la composición sujeto-predicado, que caracteriza al ente y a la *ousía*, se funda en la simplicidad trascendente del ser puro. Pero en la oposición *hyparxis ousía* la noción de ser como actividad pura queda en sombra».

El neoplatonismo ha encontrado en el Ente una composición interna que le impedía ser la simplicidad primera. Porfirio ha llegado a concebir esta simplicidad primera como una pura actividad del ser sin sujeto. Esta pura actividad es la que hace posible que todos los entes puedan ser tales. El ser puro ha sido presentado por algunos neoplatónicos como una actividad anterior a todo contenido inteligible, como una preexistencia ideal que funda la realidad concreta.<sup>139</sup>

Proclo desarrolla —como sus antecesores Jámblico y Plotino— una henología en la primera parte de la obra citada. Posteriormente aborda su ontología o, como algunos autores matizan, su «henofanía»<sup>140</sup>, por ser las Hénadas<sup>141</sup> quienes coronan las series que procesionan a partir del Uno:

El esquema está perfectamente concebido y ejecutado por su autor. Proclo parte de la afirmación de que hay un vínculo substancial que une todo el universo existente, es decir, la participación en lo Uno absoluto. Desde aquí se van desarrollando las Proposiciones, muchas de las cuales reproducen doctrinas ya

---

<sup>139</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *Supraesencial, el encuentro de la filosofía neoplatónica y el cristianismo en el Corpus Dionysiacum*, Asociación Bendita María, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2013, p. 163. Incluye cita de P. Hadot. «L'êre et l'étant dans le Neoplatonisme», en *Revue de Théologie et de Philosophie*, 2 (1973), págs.. 101-113. Retomado en Plotin, *Porphyre. Études néoplatonicienes*, París, 2010, págs. 71-88.

<sup>140</sup> Cfr. Proclo, *Elementos de teología. Sobre la providencia, el destino y el mal*, Trotta, Madrid, 2017, p. 31.

<sup>141</sup> «La identificación de las hénadas con los dioses puede atribuirse al maestro de Proclo, Siriano. Como entidades metafísicas, las hénadas tienen más historia. El término procede de Platón, Filebo 15 a, donde empero son simples unidades o ejemplos de unos —inmediatamente después son llamadas mónadas—. Proclo, sin embargo, entiende que el pasaje se refiere a las Formas, que reciben el nombre de «mónadas» en cuanto pertenecen al mundo del ser, y «hénadas» en el aspecto de su unidad trascendental». En Proclo, *Elementos de teología*, Aguilar, Buenos Aires, 1965, pról. de Francisco de P. Samaranch, pp. 16 y 17.

enunciadas por Plotino, pero de una manera mucho más clara y más ordenada que en las *Enéadas*: en Proclo el silogismo aristotélico se pone al servicio del más completo sistema metafísico de la Antigüedad.<sup>142</sup>

En lo que se refiere a los principios de las series de emanaciones que describe, el punto de partida para Proclo es lo más perfecto, un primer principio trascendente e indivisible, o mónada, del que deriva lo imperfecto, en una especie de teoría de la evolución inversa. A partir de esta idea fundamental se desarrollan diferentes series mediante una dialéctica que reproduce un orden triádico formado por el principio inmutable, la procesión de seres y el retorno o conversión, respondiendo a la regla de Plotino acerca de la necesidad de que los primeros principios se den en acto y sean perfectos.

La Unidad da paso a la multiplicidad y ésta de nuevo se torna unidad mediante intermediarios que propician el retorno. El juego de tensiones permanentes se evidencia especialmente en las series que Proclo hace emanar desde el Uno: un principio trascendente corona el inicio de cada serie, entendiéndose los seres que van surgiendo gradualmente en el descenso como intermediarios entre los anteriores y posteriores inmediatos a ellos, y hacen posible a su vez la intermediación con los extremos, la unidad y la multiplicidad extremas.

Luz y espacio, en el complejo esquema de Proclo, descienden a la escala humana y se asocian al cuerpo, como veremos a continuación. En su preferencia por el establecimiento de intermediarios, dota al alma humana de esa función, y, a diferencia de la naturaleza divina que le atribuye Platón, le confiere un papel de intermediaria entre lo divino y lo animal.

Distingue tres tipos de almas: las divinas —unidas a las Hénadas—, las que acompañan perpetuamente a los dioses y las particulares, «que de vez en cuando acceden a tal rango». Las relaciones de todo con todo, entre toda la multiplicidad, se llevan a cabo a través de los diferentes tipos de almas y sus correspondientes vehículos. Las almas más alejadas de la perfección, las particulares, «a través de la

---

<sup>142</sup> *Ibíd.*, Proclo, opus cit., pp. 32.

intermediación de las precedentes pueden participar de la Inteligencia y de la Vida divina»<sup>143</sup>.

Las almas divinas reciben directamente la luz de los dioses, lo que para Proclo hace que sean «Dioses a nivel psíquico», mientras que las almas particulares pueden recibir esa iluminación de manera intermitente, discontinua, a través de una conversión, lo que las localiza en diversos emplazamientos:

En efecto, si algunas almas gozan de la luz divina que ilumina desde lo alto, y otras piensan perpetuamente, mientras que otras participan de vez en cuando de esa perfección [184], esto significa que las primeras ocupan en la serie de las almas el puesto correspondiente al de los Dioses; las segundas acompañan perpetuamente a los Dioses, puesto que tienen una actividad intelectual perpetua, y están directamente conectadas a las Almas divinas, [...] las terceras, cuya actividad intelectual se despliega de tanto en tanto, de manera igualmente discontinua van en el séquito de los Dioses, pues ni pueden participar de la inteligencia siempre de la misma manera, ni perpetuamente pueden realizar una conversión que las haga comunes a las Almas divinas.<sup>144</sup>

Las almas no ocupan un lugar estático en el cosmos, sino que su vida se ve transida de movimientos rotatorios y cíclicos, y, por tanto, ligados al tiempo. La primera alma tiene como medida la totalidad del tiempo, el resto de las almas tienen su medida en un lapso de tiempo concreto, medidas que, por tanto, son parciales:

Todo aquello que participa del tiempo, pero está dotado de movimiento perpetuo, es medido en base a sus rotaciones», una perpetuidad que no es eterna, sino temporal, lo que justifica para Proclo que se trate de un movimiento rotatorio, que «está dotado de medida, es definido y su transcurso está numéricamente determinado»<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> *Ibíd.*, prop. 204, p. 143.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, prop. 185, pp. 133-134.

<sup>145</sup> *Ibíd.*, cfr. prop. 198-200, pp. 139-141.

Los vehículos a los que acompaña cada alma realizan, junto con ella, los movimientos concretos que ésta describe en el espacio del cosmos:

Efectivamente, los vehículos connaturales imitan las vidas de las almas de las cuales son instrumentos y las acompañan por todas partes en sus movimientos; de algunas vidas simbolizan, por medio de sus propias revoluciones circulares, los desarrollos de la actividad intelectual, de otras las caídas, inclinando su propia trayectoria hacia el mundo del devenir, de otras aun las purificaciones, procediendo con movimiento rotatorio hacia el mundo inmaterial.<sup>146</sup>

El cuerpo humano lo entiende dividido en tres: un cuerpo material y sensible, un segundo cuerpo astral y etéreo, y por fin un tercer cuerpo que es espacial y luminoso, además de móvil y más ligero que el aire. El alma tras la muerte queda unida al cuerpo intermedio —el astral y etéreo— y a través de él contempla las teofanías. Atribuye al destino del alma tras la muerte una de las imágenes más poéticas del neoplatonismo que se puedan encontrar, lo que evidencia la visión optimista del mundo por parte de Proclo que le aproxima a los estoicos y le distancia de la negatividad Platónica. (GF, T I, pp. 764-765).

---

<sup>146</sup> *Ibíd.*, prop. 208, p. 145.

### **3.2. . El reflejo del *Sol del mundo* en el alma y la espacialidad íntima en Agustín de Hipona: el amor como vector resultante**

Las teorías plotinianas se filtran en el Medievo occidental a través del sustrato implementado por diferentes pensadores de gran influencia. Tal es el caso de Agustín de Hipona (354-430), que, desde las últimas luces del mundo antiguo, sirve de transepto con la Edad Media en muchos aspectos. Sus conocimientos filosóficos no llegaron a completarse, el conjunto de obras de la antigüedad que pudo ordenar ante sus ojos fue limitado. Esto le impidió contemplar a vista de pájaro todo el saber que le antecedió, los sistemas que articulaban el conocimiento hasta la fecha. Sin embargo, sí logró beber de la fuente plotiniana, aunque tampoco se pueda asegurar que conociera todos los tratados que componen las *Ennéadas*. Con el conocimiento de estos textos, y tal vez el *Fedón* y el *Timeo* —que habían traducido Cicerón y Mario Victorino— se despertó en él una admiración por Platón que posteriormente se iría desdibujando, llegando a situarle a la postre en oposición a algunas de sus tesis principales. Aun así, Agustín utiliza el neoplatonismo como un elemento que le permite construir su propio hueco de acceso definitivo al lugar del pensamiento que estaba persiguiendo. El mismo reconoce la influencia vital de Plotino en su obra: «San Agustín, como el Pseudo Dionisio, confiesa que Plotino no le fue indiferente, pues gracias a él se libró del maniqueísmo y dejó de ser escéptico».<sup>147</sup>

Tras este descubrimiento, la búsqueda agustiniana no se detiene y las luces neoplatónicas alumbran su proyecto que prosigue con la fe y la razón en proximidad. La inteligencia le coloca en la vía de la fe. Una vez traspasado el oscuro hueco abierto por la inteligencia hacia el lugar de la fe, es ésta la que —plotinianamente— ilumina a la inteligencia ligada a ella —vuelta hacia ella— en una atracción común tensionada que culmina en el amor:

---

<sup>147</sup> P. D. Areopagita, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, int. p. XXXII.

Así, pues, el proceso completo será: del entender al creer, del creer al entender, y del entender y del creer al amor. [...] (*Contra acad.* III 20, 43)

La fe purifica y esclarece los ojos del alma y la liberta del atractivo falaz de los sentidos. [...] (*De Trin.* I 1,3)

Mediante esta purificación, el alma se eleva por encima de las cosas sensibles y llega al conocimiento de las inteligibles. (*De Trin.* I 1,2; *Solil.* I 6-7; *De ordine* II 8,25). (GF, 2.1 p. 198)

No vamos a entrar a debatir las críticas vertidas sobre la que ha sido denominada por sus detractores como filosofía del amor, eso nos desviaría de las intenciones agustinianas y de los objetivos de este trabajo. Parece que San Agustín, sin embargo, establece un límite en el amor al que determinadas filosofías retornan de continuo. Tal es el caso de la hermenéutica actual de Gianni Vattimo en su giro teológico-político, que, según Teresa Oñate, define el límite de la interpretación a salvo del relativismo. Y este no es otro que el amor, la *karitas*, la *filia*, un límite «que comprende y no excluye».

Retornando a las influencias plotinianas en Agustín de Hipona, sí se observan, sin embargo, esas relaciones espaciales, heredadas del sistema plotiniano, en las que tensiones traccionadas encuentran el equilibrio. Esta vez la estructura generada trata de crear un organigrama en el que las tensiones equivalentes entre razón y fe posibilitan el reposo en el que se concreta el límite amoroso.

Agustín de Hipona parece ir más allá de las sentimentales adjudicaciones. Según el físico, matemático y cosmólogo Roger Penrose, el santo se anticipa 1.500 años a descubrimientos científicos relativos a la relación espacio-tiempo, al sostener que el universo no nació en el tiempo sino con el tiempo. Para Penrose:

Hoy se puede pensar que el tiempo sólo existe como parte del universo, es decir que no podríamos decir que el universo apareció en un momento determinado. De alguna manera, el tiempo y el universo surgieron a la vez. Así que, en efecto, parece que San Agustín tuvo una intuición genial. (Revista La Jornada Semanal, *El universo según Penrose*, por Carlos Alfieri, 29 de abril de 2007, núm. 634)

San Agustín crea una tensión dual que enfrenta dos modos de conocimiento que también se oponen ontológicamente: la ciencia y la sabiduría. Estos se corresponden con las verdades sensibles e inteligibles. Para Agustín, la primera posee un rango inferior, la segunda superior. Esta tensión ontológica no se asemeja a la descrita por Plotino, sino que responde a un punto de vista teológico. Lo que si se corresponde es la forma de acceso a lo supremo e inteligible: en la sabiduría de lo supremo se ingresa gracias a la meditación y a la contemplación. Estos mismos métodos y habilidades eran los practicados por Plotino para abarcar una visión completa del espacio asociado a la naturaleza, logrando a través de ella acceder al mundo intelectual, reflejo directo del Uno-Bien.

Agustín de Hipona alerta sobre la urgencia de separarse del conocimiento puramente sensible que caracteriza a la ciencia para acercarse a la sabiduría, sin prescindir de esos conocimientos previos que contribuyen al conocimiento del universo que nos rodea. Ello supone dejar de lado orgullosos teoremas e hipótesis y liberar el pensamiento en pos de otras verdades alejadas de lo temporal y lo mudable. (GF, 2.1 p. 206)

Porque, para Agustín, como vimos anteriormente, tiempo y espacio surgen a la par, algo que, curiosamente, pasados los años hasta llegar al presente, es avalado por la propia ciencia. Para Agustín, la sabiduría se aproxima a lo divino y ha de prevalecer sobre la ciencia ligada a lo terreno.

Esta relación ciencia-sabiduría es llevada al extremo por sus seguidores. Algunos de ellos, como Alejandro de Hales o San Buenaventura, llegarán a asociar sabiduría con teología. Tomás de Aquino, por el contrario, caracteriza la teología como ciencia en su *Summa Theologica*, tratando de restablecer las tensiones adecuadas y difuminar la dualidad hasta unificarla en un solo saber.

Nos podemos preguntar qué incidirá más en el Medievo occidental, cuál será la estructura preponderante que ordena el conocimiento. Ese dualismo equilibrado que rompe a tracción deformando la estructura en su versión extrema o tal vez otras

variantes más acordes con la planificación plotiniana. Esto es algo que iremos descubriendo a lo largo de este reconocimiento espacial y luminoso.

Sin ir más lejos, podemos observar cómo se trasluce en San Agustín la influencia neoplatónica o plotiniana en el esquema circular que articula su teología. Su organigrama espacial, nos recuerda Guillermo Fraile, no responde a las características de un sistema dialéctico en su progresión relacional, ni se asimila a un alineamiento rectilíneo ascendente o descendente. El equilibrio entre el Ser supremo —el Dios cristiano, que genera todas las realidades, que es Verdad suprema, Luz intelectual y Bondad suprema— y las cosas verdaderas, que son su reflejo bondadoso, se da en un círculo. Todos los seres tienden a ese Dios supremo situado en el centro de todas las cosas, que ilumina el espacio y lo significa con su luz intelectual. (GF, 2.1 p. 209).

Tampoco quedan sin aplicación en la obra agustiniana las relaciones entre lo múltiple y lo uno que proyecta Plotino en su henología espacial y lumínica. Agustín las traduce a un recorrido realizado en sus *Confesiones* en el que se cuestiona de forma procesional sobre la identidad divina. Y lo hace gradualmente, al modo de Plotino. Sin embargo, proyecta su tránsito por un espacio noético, interpelando —en un primer esbozo— a las cosas bellas del mundo acerca de su posible naturaleza divina. Es así como supera el reconocimiento inicial del terreno, el tránsito entre lo exterior y lo interior. El siguiente paso del proceso lo planifica acometiendo el interrogatorio a su propia interioridad, a sus sentidos y memoria, no descubriendo tampoco en ellos la identidad más elevada. Inicia, finalmente, el tránsito entre lo interior y lo superior, para descubrir en las profundidades del alma el bien y la verdad, las cualidades divinas que abren la relación directa entre la multiplicidad y la unidad<sup>148</sup>. (GF, 2.1 p. 210).

---

<sup>148</sup> Cfr. S. Agustín., *Confesiones*, Planeta, Barcelona, 1993, L. 10, caps. 6.9 y 27.38, pp. 231-232 y 255.

Agustín de Hipona revela una nueva confluencia con el neoplatonismo al adjudicar atributos a Dios semejantes a aquellos que destacan en el Uno-Bien. Fuera de Dios todos los seres son mudables, solo Dios permanece, «es el que es», como el Uno. En él se contienen las ideas. La teoría platónica de las ideas coloca a éstas por encima del demiurgo, que generaba el mundo tomándolas como modelos. Filón de Alejandría, modifica la teoría platónica para adaptarla al judaísmo. Para ello coloca a Dios por encima de las ideas relegándolas a la segunda hipóstasis. Este esquema es el que retoma Plotino y así lo recibe Agustín, incorporando modificaciones para hacerlo acorde al dogma cristiano.

Agustín no acepta el encumbramiento del Uno sobre el ser que construye Plotino. Para el pensamiento agustiniano nada hay que pueda localizarse a un nivel de coronación superior a Dios. La identificación en un mismo forjado de Dios y ser incluye en su composición el Uno y el Bien:

...pero Él es, no porque sea bueno y uno; sino más bien Él es uno y bueno porque Él es *El que es*. Esta posición de San Agustín se mantuvo a pesar de haber leído la traducción latina de las *Enéadas*, realizada por Mario Victorino. Incluso se puede afirmar que causó en Agustín una profunda impresión el hecho de que Mario Victorino, después de haber participado de las convicciones de Plotino, se había hecho cristiano.<sup>149</sup>

El Uno-bien se transforma en la interpretación agustiniana en el Dios uno y trino, contenedor de las ideas divinas acerca de todos los seres. Y aquí San Agustín separa la luz neoplatónica en dos conceptos, dos luminosidades: una divina y otra creada. La luz para Plotino, como vimos, es única, es lo que da el ser. Sin embargo, para Agustín el ser surge a partir de las ideas divinas mediante la creación, en un acto libre y voluntario de Dios, orientado por la sabiduría e inspirado por el amor. No se trata de un emanatismo platónico o neoplatónico, sino de un ejemplarismo creador. (GF, 2.1 p. 214).

---

<sup>149</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *Supraesencial, el encuentro de la filosofía neoplatónica y el cristianismo en el Corpus Dionysiacum*, Asociación Bendita María, Madrid, 2013, p. 156.

La luminosidad de lo emanado por el *Nous* en Plotino tiene un equivalente en el ejemplarismo agustiniano, que se concibe como una suerte de huella de la divinidad en lo creado. En Agustín, es la propia divinidad la que crea, y lo hace a conciencia, por lo que lo creado adquiere una dignidad superior. En Plotino, la emanación de lo múltiple, se produce a partir de la segunda hipóstasis, no se observa ninguna intencionalidad emanadora en el autosuficiente e indeterminado Uno-Bien.

Gracias a esta impronta procedente del *Sol del mundo* —de la *Luz Increada*—, el alma, según San Agustín, mirándose a sí misma descubrirá la luminosidad de lo creado, la imagen de la divinidad, en una especie de llamada socrática, según apunta Guillermo Fraile, al *conócete a ti mismo*.

El movimiento tensional hacia lo supremo ya no se establece exteriormente, en la acción de volverse y tender hacia el antecesor, como sucedía en el equilibrio traccionado plotiniano. Aquí resulta ser un repliegue interno que se fragua a través de la inteligencia del alma de la que surge el conocimiento, y la relación entre ambos da lugar al amor.

Con Agustín de Hipona, las tensiones traccionadas que posibilitan el equilibrio con lo divino se mudan al interior del ser y el amor surge como el vector resultante. La espacialidad adquiere una dimensión íntima, subjetiva, que se distancia del sistema plotiniano y sus acciones-reacciones exteriores inmersas en lo múltiple.

Para San Agustín, en lo que se refiere al conocimiento intelectual<sup>150</sup>, la razón humana —propia del conocimiento superior solo presente en el ser humano— en su *ratio superior*<sup>151</sup>, aspira a la sabiduría, al conocimiento más elevado de lo divino.

---

<sup>150</sup> San Agustín distingue entre el *conocimiento sensitivo* y el *conocimiento intelectual*. El primero, consecuencia de su visión dualista del hombre compuesto de dos sustancias, material y espiritual. El alma humana selecciona, no se adapta a lo material, a los sentidos. El alma reacciona ante la sensación producida en los sentidos por los objetos externos y actúa en consecuencia, «por lo tanto, las sensaciones no son pasiones que sufre el alma, sino acciones que ella ejerce, utilizando el instrumento de los sentidos.» (GF, 2.1 pp. 219-220)

<sup>151</sup> El *ratio inferior* se detiene en el conocimiento del mundo sensitivo y temporal, y da lugar a la ciencia, al conocimiento práctico. (GF, 2.1 p.221)

Pero la luz natural emanada de la inteligencia del alma humana no es capaz de alcanzarlo. Para ello precisa de la iluminación suprema, que compara con la luz del sol. Un resplandor activo que viene a insuflar sapiencia a aquella tenue luz resignada en la pasividad por la insuficiencia.

Y la luz divina se mantiene activa sobre la razón humana a lo largo de toda su existencia, a diferencia de la acción puntual de la luz plotiniana que insufla la idea primigenia en las almas. Una actividad lumínica que parece emular la acción creadora y conservadora de lo creado.

Es en la luz creada e incorpórea donde la inteligencia humana observa una suerte de imagen de las ideas divinas como una impronta ajena a ella misma. A ella llega por la contemplación, que «nos hace comprender las esencias de las cosas, conforme a las verdades inmutables (*incommutabilia vera*), que son el fundamento de nuestra certeza» (GF, 2.1 p.222).

Ante tal iluminación surge en el alma humana una resistencia, una dificultad de interpretación que evidencia la «desproporción ontológica» a la que corresponden ambos destellos racionales.. Para Guillermo Fraile, «esta iluminación constituye uno de los temas típicos del pensamiento agustiniano, pero al mismo tiempo uno de los más difíciles de interpretar.» (GF, 2.1 p. 222-223).

San Agustín sustituye el innatismo platónico –sustentado en la preexistencia de las almas- por la iluminación como acción divina en las almas, en la «razón superior del hombre». (GF, 2.1 p. 223)

Basta con entenderla como una especie de luz creada, incorpórea, en la cual la inteligencia humana ve algo así como una imagen o participación de las ideas divinas, pero sin contemplarlas en sí misma. (GF, 2.1 pp. 223-224)

Ante tal iluminación el entendimiento humano, aclara Fraile, no permanece pasivo, sino que se activa mediante la intelección, por lo que no ha de entenderse como una especie de entendimiento agente que proviene de Dios.

Agustín de Hipona aborda las cuestiones espaciales haciendo hincapié en el orden, que tiene su fundamento —nos recuerda Fraile— en la unidad divina de la que surge la multiplicidad de todos los seres que son. Cada cosa ocupa su lugar en la totalidad múltiple, y aquí vemos la clara influencia plotiniana. Pues puede haber desigualdades y desproporciones en la belleza que caracteriza a la naturaleza, y aun así el conjunto resultará armónico.

Alude, pues, a una espacialidad contenida en la naturaleza, a la manera de Plotino. Recordemos que para Plotino en la naturaleza se dan los grados de forma espontánea, el equilibrio en medio del caos, el orden que establece supremacías entre las diferentes cosas que son, en una multiplicidad de hipóstasis generadas simultáneamente. Este orden considerado inferior -según Plotino- por estar próximo a lo más ínfimo, a la pura materia, es sin embargo inspirador, reflejo de la divinidad. Es un contenedor de ideas que adquieren forma inevitablemente, en semejanza en su actividad con la del artista.

Agustín de Hipona, aun sin diferenciar tales hipóstasis, destaca que el orden de lo múltiple da lugar a la paz, pero también a la belleza<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> En este último concepto, la belleza, Agustín se separa de Plotino, al hacerla coincidir con la proporción y la simetría, con la armonía. La belleza para San Agustín, sostiene Fraile citando a E. de Bruyne, tiene que ver con la perfección acústica, es decir métrica, más que con la visual, que es la elegida por el Pseudo Dionisio. (GF, 2.1 p. 226)

### **3.3. Deconstrucción del edificio neoplatónico en el Pseudo Dionisio Areopagita: la potencia divina como única fuente de luz y conocimiento y la vacuidad de la localización**

Areopagita (muy probable, siglo V) utiliza la filosofía neoplatónica conscientemente. Así lo revela en su *Carta a Policarpo*, donde expone como se esmera en utilizarla para el estudio y profundización que realiza de su fe cristiana, con objeto de lograr sistematizarla. De Proclo obtiene el esquema estructural que le sirve para ordenar esta doctrina y localizar espacialmente cada cosa en su justo lugar<sup>153</sup> (GF, 2.1 pp. 166-167). El Pseudo Dionisio utiliza para acceder al que para él es el máximo conocimiento —el conocimiento de Dios— la doble técnica positiva y negativa que hace pensar en la dialéctica platónica.

Ya los neoplatónicos heredan de Platón una preferencia por situar un Dios supremo por encima del Demiurgo, aunque en los escritos platónicos no se dé precisamente la uniformidad en este sentido:

En Platón, las relaciones entre la Idea del Bien y el Demiurgo no se terminan de definir con claridad. En algunos textos la idea del Bien se confunde con el Demiurgo, mientras que en otros la Idea del Bien parece la realidad suprema, a la que el Demiurgo contempla e imita en sus operaciones. En el *Parménides*, por otra parte, no se hace referencia al Demiurgo ni a la Idea del Bien: el Uno es todo.<sup>154</sup>

Lo que sí hace Platón es desplazar a la divinidad o el Bien para situarlo por encima de la esencia, lo que será determinante para los neoplatónicos:

---

<sup>153</sup> Guillermo Fraile utiliza de forma profusa la *Patrologiae Cursus Completus* (series latina y griega), de J.-P. Migne.

<sup>154</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *Supraesencial, el encuentro de la filosofía neoplatónica y el cristianismo en el Corpus Dionysiacum*, Asociación Bendita María, Madrid, 2013, p. 65.

De la intuición platónica, que ponía el Bien más allá de la esencia, permanece el deseo constante de poner por encima del Demiurgo un Dios supremo: Bien para Platón, Padre para los caldeos y Numenio, Uno para Plotino.<sup>155</sup>

El *Corpus Dionisiacum* sigue la estela plotiniana adaptando la tríada del Uno a sus propias teorías, entendiendo el Uno como principio y fin del recorrido cerrado de la creación y el Bien-Inteligencia como el «camino creante» por el que discurre la existencia separada del Uno. La procesión descendente y ascendente de sus jerarquías en las que todo lo terrestre se diviniza en favor del retorno al Uno, «las tres etapas o vías ascensionales: purificación, iluminación, unión que ocurren con frecuencia en los escritos del Areopagita, las toma éste de Plotino y trasmite a toda la cristiandad».<sup>156</sup>

Dionisio se adhiere a la diferenciación ser-ente que inicia Porfirio, y que otros neoplatónicos posteriores parecieron no retomar y sin embargo pudieron recibir de la misma fuente, como vimos con anterioridad:

Como afirma acertadamente Ysabel de Andia, en el *Corpus* hay «una diferencia óntico-ontológica entre el ser y los entes». Ahora bien, esto no es lo más importante. Lo decisivo para Dionisio es tratar de indagar no en el ser donado a los entes, sino en el ser del Donador.<sup>157</sup>

A propósito de ello Dionisio escribe:

Avancemos ahora en nuestro propósito, explicando, en la medida que nos sea posible, los nombres comunes y unificados de la distinción de la Divinidad.

Y para delimitar clara y ordenadamente todo de antemano tenemos que decir que existe una distinción divina, como ya se ha dicho, que son las irradiaciones debidas a la Bondad de la Deidad. Pues al entregarse a todos los seres y

---

<sup>155</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>156</sup> P. D. Areopagita, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2002, int. p. XXXII.

<sup>157</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., pp. 163-164. Incluye cita de Y. de Andia, *Henosis*, p. 91.

derramar sobre ellos las participaciones de todos los bienes, se diversifica conjuntamente, y se acrecienta singularmente y se multiplica indivisiblemente en su Unidad. Por cuanto Dios es supraesencialmente Ser, y da el ser a los seres y produce todas las esencias, se dice que ese Uno que es se multiplica al crear Él muchos seres, sin que Él sufra menoscabo, y que permanece Uno en esta multiplicación, y unido en tal irradiación, y completo en la distinción, por estar de forma eminente por encima de todos los seres, y por su interés de unificar todo, y por la efusión que en nada le mengua de las no aminoradas participaciones de Él.<sup>158</sup>

Para Valiente, en el Pseudo Dionisio, como en los platónicos —y el texto precedente es un ejemplo— se observa una dificultad en la definición de la trascendencia de Dios, en la que el panteísmo, sin embargo, queda descartado. Por otro lado, hay un segundo problema que se evidencia en la dificultad de diferenciar claramente el ser que el Uno da a los seres de su propio ser donante. La posible ambigüedad se manifiesta al reparar en el texto en el que Dionisio define a Dios como el que *es supraesencialmente Ser*, a diferencia del ser que da a los seres:

Este es uno de los núcleos del pensamiento de Dionisio: la indagación en las implicaciones de la donación de ser del Creador a la criatura, Pero no se ve claramente en qué sentido se ha resuelto. Más bien parece que no se ha resuelto, solo se ha dejado planteado.<sup>159</sup>

Este planteamiento, resuelto o no, de la donación de ser de Dios a las criaturas, procedente de la localización supraesencial del Ser divino, forma parte del influyente pensamiento procedente del neoplatonismo que encuentra un importante asiento en el Medievo occidental. Son muchas los estudios realizados con respecto a si los platónicos y neoplatónicos continúan el pensamiento original de Platón o por el contrario abren una grieta con respecto a su maestro:

---

<sup>158</sup> P. D. Areopagita, *Los nombres de Dios*, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2002, pp. 24-25.

<sup>159</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 164.

La actitud conservadora del platonismo se apoyaba en la convicción de que solo en la época antigua se había revelado el Logos, en el que se contiene toda verdad y todo saber. Esta revelación originaria ha encontrado su culminación en Platón. Esta actitud conservadora se encuentra, según Dörrie, también en Plotino, a pesar de ser un pensador profundamente original. Plotino niega en muchas ocasiones haber introducido alguna novedad. La totalidad del saber se encuentra en Platón. Solo es necesario desarrollarlo e interpretarlo. La verdad es siempre idéntica a sí misma. Este es, según Dörrie, uno de los rasgos fundamentales en el que platonismo y cristianismo se contraponen de modo inconciliable: a la inmutabilidad de la verdad platónica se contraponen el carácter histórico de la revelación cristiana.<sup>160</sup>

La fuerza unificadora del platonismo que, como vimos en páginas anteriores, amasa el conocimiento y la explicación mundana y espiritual de todas las cosas en una suerte de «metafísica del Logos». Llega incluso a despertar y hacerse cargo de una conciencia dormida acerca la revelación divina acontecida en la Antigüedad y entregada al olvido. Los filósofos, como Porfirio sostiene, son los que recuperan el «Logos escondido» en la naturaleza y en el espíritu.

El pensamiento cristiano incipiente retoma esta labor a base de desbrozar el platonismo de toda oscuridad que le confiera esa fuerza alejada conscientemente del mensaje revelador originario. En los pensadores griegos que se sitúan en el origen la brecha moderna filosofía-religión es inexistente:

Sobre la base de la metafísica del Logos el platonismo ha elaborado una concepción monista y universal. El platonismo se presenta, pues, como una teología, o mejor, como una auténtica doctrina religiosa.

Ciertamente, el platonismo no había elaborado ningún culto específico, ni había constituido una comunidad. Sin embargo, el platonismo no era una simple opción por una determinada doctrina intelectual, sino que suponía, una determinada visión religiosa del mundo. La adhesión al platonismo era una elección muy semejante a la realizada respecto a una confesión religiosa.

---

<sup>160</sup> *Ibíd.*, pp. 166.

Es evidente, según Dörrie, que si queremos comprender lo que era el platonismo, con el que el cristianismo se enfrentó, no podemos partir de un concepto moderno de filosofía como forma de saber secularizado. Tal separación entre filosofía y religión (o teología) no corresponde a ninguna filosofía antigua, y menos aún al platonismo.<sup>161</sup>

En palabras de Valiente, para autores como Dörrie, los filósofos medievales occidentales chocan con el platonismo, del que, ya en los siglos tercero y cuarto, crean una ficción que busca superar su preponderancia y abrir hueco en el mundo cultural al pensamiento cristiano y atraerse al pagano culto. Son muchos los que discrepan con esta tesis. Para Reale la influencia del platonismo en distintos autores cristianos es evidente, y para Cornelia Vogel la continuidad de la tradición platónica es manifiesta al tener como exponente «una metafísica del ser trascendente» que resulta vital para que el pensamiento cristiano pueda «autocomprenderse y expresarse».

El fundamento común entre platonismo y pensamiento cristiano es así mismo causa de desacuerdos, dado que, como sostiene Dörrie, existen dogmas en la «religión platónica» incompatibles con el pensamiento cristiano que manifiesta un claro antiplatonismo. No por ello deja de servirse de elementos conceptuales de la filosofía platónica, respondiendo a lo que Beierwaltes define como *relación dialéctica* entre filosofía y fe teológica que se mantiene desde los orígenes del pensamiento, más como «proceso relacional» que como «oposición irreductible». En este sentido estudia a autores entre los que se encuentran Dionisio Areopagita, Buenaventura, San Agustín o Ficino.

Según expone Valiente, Beierwaltes más que hablar de antagonismos, influencias negativas o helenizaciones en referencia al platonismo y al cristianismo, se refiere a contemplar el complemento del cristianismo en el «binomio helenismo-judaísmo»:

---

<sup>161</sup> *Ibíd.*, p. 167.

Según Beierwaltes, esta relación debe entenderse sobre todo como una *fusión de horizontes*, en el sentido de la hermenéutica filosófica de Hans-Gerog Gadamer, que no excluye en la relación una distancia crítica.<sup>162</sup>

En palabras de Valiente, Dörrie insiste en que nos se dan continuidades, tampoco entre Platón y el platonismo. Este es también el caso, sostiene, de Filón de Alejandría, quien utiliza apologeticamente «el lenguaje y las formas del pensamiento de la cultura helenística para conducir a sus lectores del helenismo al judaísmo», al igual que «algunos rasgos del platonismo» adoptados por el pensamiento cristiano tienen un «carácter formal o retórico».

Dionisio, para algunos autores, se desmarca de la emanación jerárquica plotiniana, sin otro motivo que —como ya hicieran los seguidores de Plotino, Jámblico y Proclo— defender y afianzar los propios dogmas apoyándose en el sistema dibujado por Plotino. Valiente incide en este punto asegurando la inclinación del Areopagita hacia las tesis de Proclo:

E. Corsini señala dos fragmentos en los *Nombres divinos* en los que se observa más detenidamente la influencia de Proclo. Se trata de dos fragmentos en los que Dionisio polemiza con un filósofo neoplatónico, que parece ser el mismo Proclo.

El primer fragmento se trata de DN, 5, 2 (816 C). Trata de la creación y de la providencia. Aquí el autor defiende explícitamente el dogma cristiano de la creación y de la providencia.

«No dice ya (nuestro razonamiento) que el Bien sea una cosa y el ser otra cosa, otra cosa la Vida o la Sabiduría; ni que sean muchas las causas y que las divinidades superiores e inferiores, sean generadoras las unas de las otras».

Aquí se combate de manera explícita el sistema neoplatónico de la emanación jerárquica. El sistema neoplatónico que se refleja en el *Corpus* representa un estadio más avanzado por lo que respecta a Plotino y presupone los avances de la escuela siríaca de Jámblico y de la ateniense de Siriano y Proclo. [...] En la definición del Uno va más allá de Plotino, que admite que el Uno es idéntico al Bien, y se acepta en cambio la elaboración realizada por Jámblico, el cual,

---

<sup>162</sup> *Ibíd.*, p. 171.

contra Plotino, admite un Uno, principio inefable, más allá del Bien y de toda determinación. [...] El principio triádico, limitado en Plotino y en Jámblico a los primeros grados de la emanación, es extendido en Dionisio a toda la jerarquía de los seres, del mismo modo que en Proclo.<sup>163</sup>

Por otro lado, Dionisio aclara en el *Corpus* que las realidades de la tríada procliana « (Ser-Vida-Sabiduría) no forman una categoría de seres divinos distintos de la divinidad, sino que son atributos de la divinidad misma».

Dionisio adopta un tono polémico que se opone a la profusión espacial jerárquica neoplatónica que puebla el espacio de intermediarios de naturaleza divina entre Dios y el mundo. Recordemos que esta multiplicación se lleva a cabo en los seguidores de Plotino que tratan de adaptar el esquema plotiniano a sus complejas creencias. El patrón espacial que elabora Dionisio es bien distinto:

La intención de Dionisio es refutar el principio fundamental del neoplatonismo: admitir a partir de Dios una procesión gradual de diferentes principios divinos que establece una pluralidad de divinidades, que permitía «reinterpretar en los esquemas emanantistas neoplatónicos el politeísmo antiguo». Dionisio opone la concepción cristiana, según la cual, a pesar de todas las distinciones de rango del ser, todo ser existente se encuentra igualmente alejado de Dios, el único Creador de todo. En la *Jerarquía celeste* (VII, 4) insiste en que Dios es la causa de todas las cosas, abrazándolas por su providencia, desde las supremas y supracelestes esencias hasta las extremidades de la tierra, sin que ningún intermediario se encuentre interpuesto entre Él y sus criaturas. A pesar de acomodarse a los esquemas triádicos del neoplatonismo (Siguiendo el principio de que «la cosa superior se trasmite a un ser inferior por el intermediario de un término medio, CH, VII, 1) subraya que esta comunicación o transmisión no es más que una *cooperación* con la potencia iluminadora de Dios, la única dispensadora de luz y de conocimiento. La fuente específica de la purificación y

---

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p. 66.

la iluminación es Dios, en tanto que los ángeles no son más que los instrumentos y los mediadores.<sup>164</sup>

Esta potencia iluminadora de Dios encuentra su antecedente en Plotino, del mismo modo que éste se anticipa con respecto a la esencia de Dios como potencia en Spinoza<sup>165</sup>.

La localización en uno u otro grado del orden no es lo importante, según informa Dionisio, sino la participación en la naturaleza divina de la multiplicidad resultante de su eficacia. De este modo rompe con esa especie de gravedad degradadora de lo divino propia de la esquematización externa neoplatónica, con lo que los contenidos dionisianos parecen superar esta tendencia neoplatónica fundamental. Por otro lado rebaja la importancia de la jerarquización, tan vituperada por los defensores de la planeidad espacial, iguala las distancias, todas igualmente alejadas de lo divino, y en diferentes etapas del camino co-laborador desde el que poder «levantar la mirada hacia el océano infinito y generoso de la Luz divina». Porque:

...todos los seres inteligentes y dotados de razón que tiendan con todas sus fuerzas, en la medida de lo posible, a la unión con Dios y que tiendan sin cesar, en la medida posible, hacia sus divinas iluminaciones, e imitan a Dios, si se puede hablar así, en la medida de sus fuerzas, han sido considerados dignos ellos también de que se les dé el mismo nombre que a Dios.<sup>166</sup>

Dionisio adopta el esqueleto estructural neoplatónico, que había evolucionado a partir de Plotino hacia una «grandiosa construcción jerárquica del universo»<sup>167</sup>, y lo dota de un significado bien distinto: «La multiplicidad y la serie escalonada de esencias divinas, intercaladas entre el Creador y el mundo creado, se han evaporado

---

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 67-68.

<sup>165</sup> Ver la cita al respecto de Gómez Delgado en el epígrafe 2.7.

<sup>166</sup> P. D. Areopagita, *La Jerarquía celeste*, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2002, p. 147.

<sup>167</sup> A.V. Valiente, *opus cit.*, p. 68.

ante el Dios único»<sup>168</sup>. Es así como el areopagita deconstruye el progresivamente complejo edificio neoplatónico buscando mostrar la eficiencia y capacidad de adaptación cristiana a sus mismas trazas filosóficas:

De aquí, probablemente, la idea de adoptar la estructura, las formas exteriores y la terminología mística de este sistema, para adaptarse a un contenido cristiano: «la idea de refundir el neoplatonismo para combatir sus principios, no sin sacar partido de la fuerza de atracción ejercida por su imagen filosófica al mismo tiempo que por su expresión mística sobre el hombre de entonces, demostrando así que el cristianismo también se le podía presentar bajo la misma forma».<sup>169</sup>

Dionisio celebra en *Los nombres de Dios* que se dé, en la multiplicidad surgida de la «bondad creadora» divina y localizada en la malla articulada, compleja y equilibrada resultante, una interrelación basada en la reunión de todos en torno

... a la Divinidad como Mónada y como Unidad, por la simplicidad y unidad de su indivisibilidad sobrenatural. Por ella, como poder unificante, somos hechos uno y, reunidas nuestras diferencias particulares de forma extraordinaria, somos reunidos en una mónada parecida a la divina y en una unión semejante a la de Dios.<sup>170</sup>

Todo esto se hace presente, asegura Dionisio, por medio de las «luces teúrgicas» que nos salen al paso al leer las Escrituras, un término para designar a las luces divinizantes extraído de entre los textos de Proclo, quien a su vez lo recoge de los *Oráculos caldeos*:

Sobre la expresión «luces teúrgicas» Juan de Escitópolis hace la siguiente glosa: «Llama luces teúrgicas a las enseñanzas de los Santos, en tanto que producen una luz de conocimiento y que de los que creen hacen dioses». Por otra parte, *theurgos* era la denominación propia del autor de los *Oráculos Caldeos*, que a

---

<sup>168</sup> *Ibíd.*

<sup>169</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>170</sup> P. D. Areopagita, *Los nombres de Dios*, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2002, p. 8.

su vez eran nombrados como *Logia* y «hacer dioses» era una definición de la *teúrgia*.<sup>171</sup>

Dionisio toma términos místicos del neoplatonismo y los incorpora al *Corpus dionysiacum*, de la misma forma que lo hicieran los Padres de la iglesia con otras expresiones, y antes de todos ellos el propio Platón «iniciando el proceso de transformación semántica que será completado por los neoplatónicos»<sup>172</sup>. También recupera términos neoplatónicos plotinianos utilizados un siglo antes por San Gregorio de Nisa. En otros casos presenta «locuciones formadas por él mismo [...] a imitación de las tradiciones místicas»<sup>173</sup>, y de este modo va dando forma a su propia construcción, guarneciendo y en-luciendo su propio edificio de materiales antiguos con acabado reciente. Así apuntala sus *Jerarquías*, en especial la *Eclesiástica*, buscando la expresión que aporte mayor claridad a sus contenidos, gracias a este lenguaje místico «transido de espiritualidad» y por ello preferido por muchos, a pesar de su escaso número de vocablos. Sin embargo Plotino no se encuentra entre los seguidores del lenguaje místico, añadiendo de este modo una diferencia más a la originalidad de su obra:

Los *Oráculos caldeos* se convertirían en «la Biblia de los neoplatónicos». Desde este punto de vista se puede comprender mejor la originalidad de Plotino, para quien «la suma de todo está dentro de nosotros» (Plotino, *Enéadas*, III, 8 [30], 6, 40). Compuso un tratado «Contra los gnósticos» y, a diferencia de Numenio, los *Oráculos caldeos* no aparecen ni una sola vez en toda su obra. [...] Después de Plotino, la escuela neoplatónica va a estar cada vez más dominada por la *teúrgia*. La influencia racionalizante que tuvo Plotino sobre Porfirio solo duró el tiempo que este permaneció junto al maestro. Después de la muerte de Plotino, Porfirio regresó a su anterior tendencia hacia las revelaciones supraracionales. Sin embargo, tal como ha demostrado Andrew Smith, Porfirio no admite la utilidad de la *teúrgia* más que para la parte inferior del alma. Muy distinto es el

---

<sup>171</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 69.

<sup>172</sup> *Ibíd.* p. 71.

<sup>173</sup> P. Scazzoso, *La terminología mística en el Corpus Pseudo-Areopagítico*, en *Aevum*, 37, p. 406, cit. en V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 70.

caso de Jámblico, quien en su tratado *Sobre los misterios* defiende decididamente la *teúrgia*.<sup>174</sup>

Dionisio utiliza algunos de estos términos a modo de encofrados vaciados de todo contenido y reutilizados de nuevo. De este modo rompe la «potencia de nombrar» de cada orden divino alejando a Dios de todo tipo de invocación mágica. Tampoco Proclo admite en su dialéctica el acceso desde los nombres a las esencias de los dioses, sin embargo no logra discernir con la claridad de Dionisio lo útil de lo desechable en el lenguaje pagano.

Dionisio indaga en los nombres angélicos de la primera jerarquía que describe, acertando en dar importancia a la palabra y a la belleza que comunica, más que a la ubicación de estos seres frente a otros. Lo que destaca es su generosa labor que lanza la luz hacia lo múltiple asentado en otros niveles, forjados inferiores en lo que a su localización se refiere, no en su valor, equiparable potencialmente al de Dios:

Los que conocen el hebreo dicen que el santo nombre de los serafines significa o incendiarios o que enardecen, el nombre de querubines, «abundancia de ciencia» o «efusión de sabiduría» [...]. Se les llama, pues, a estos espíritus «Enardecientes» y «tronos» y «Efusión de sabiduría» haciendo uso de un nombre que revela su estado deiforme [...] y el poder que tienen de asemejar a los subordinados con ellos mismos elevándolos con energía, enardeciéndolos y prendiendo en ellos la llama que les lleva a conseguir un calor semejante al suyo, su poder purificados como rayo o fuego abrasador, su aptitud para conservar su propia luz e iluminación evidente y sin merma, siempre de la misma forma, pues ella hace desaparecer y destruye todo lo que produce oscuras tinieblas, eso es lo que quiere revelar el nombre dado a los serafines. Y el nombre de querubines quiere revelar su poder de conocer y de ver a Dios, el recibir el don sumo de luz y el contemplar el esplendor de la belleza divina

---

<sup>174</sup> V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 72.

[...] toda función jerárquica tiene la doble tarea santa de recibir y transmitir la purificación inmaculada, la luz divina, el saber que lleva a la perfección.<sup>175</sup>

Dionisio presenta la demolición de la sucesión procesual en dirección a la degradación plotiniana, salvando y dando toda la importancia a la relación tensionada que permanece ligada al Uno y cuyo resultado es una semejanza con la divinidad que es a su vez la causa del equilibrio del conjunto en el que todas las diferencias se diluyen.

En este espacio que se reconoce por la ubicación de los seres, la estratificación no es puramente vertical. La localización se da por la relación: por la dación de unos respecto a otros y por la recepción de estos respecto a los primeros. Se trata de un espacio de apertura que intercambia sus estratos: tan pronto Dios está en la cumbre como adopta la labor de «cimiento totalmente infalible, inamovible y totalmente incontaminado»<sup>176</sup>. La idea plotiniana de descuelgue de lo múltiple desde el Uno hacia lo más degradado e ínfimo de la materia deviene con Dionisio en una nueva tipología estructural y espacial de mayor dinamismo, en la que se da tanto la relación de descuelgue como la de apoyo para los seres más distantes en la percepción de las esencias. La relación tensionada entre los elementos permanece en acción atendiendo al equilibrio, sin por ello renunciar a mantener una solera bien consolidada en los lugares más alejados de la luz. El Dios de Dionisio se abaja frente a la indiferencia elevada frente a la materia del Uno plotiniano.

Dionisio también recrea espacios domésticos, compartimenta según la cercanía, define vestíbulos de proximidad para «los seres primeros, aquellos que tiene su lugar junto a la Deidad a la que deben su ser y que se hallan, por así decir, en su vestíbulo». Proclo adelanta este concepto al nombrar a los ángeles «vestíbulos de Dios» y a las almas «vestíbulos del Lógos».<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> P. D. Areopagita, *Jerarquía celeste*, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2002, pp. 126-127.

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p. 128.

<sup>177</sup> Cfr. *ibíd.*, p. 128.

La tendencia a la contemplación de las ideas o *iluminación*, como vehículo que sirve de tránsito en el retorno plotiniano al principio emanador, no deja indiferente a Dionisio. Se trata de una aptitud consecuencia de la contemplación que conduce a la superación, a la autorrealización del mayor ser en la mayor proximidad a la Supraesencia que se contiene en el Uno. «Iluminación responde a la contemplación (θεωρεῖν), que es mirar imitando lo mejor. Los ojos del alma, como ventanas abiertas, se iluminan. Esto es contemplar: mirar al Uno».<sup>178</sup>

Los ángeles descritos por Dionisio son:

...«contemplativos» no porque contemplen símbolos sensibles o intelectuales, ni porque se eleven a Dios contemplando las varias imágenes sagradas, sino porque están llenos de una luz superior que supera todo conocimiento inmaterial y los invade, en la medida posible, la contemplación triple y trascendente de aquel que es principio y fuente de toda hermosura. [...] porque viven realmente en intimidad con Él y participan los primeros del conocimiento de sus luces divinamente operativas. [...] Y son perfectos también, no porque tengan una iluminación que los comunique un conocimiento discursivo de la variedad sagrada, sino porque está repletos de una deificación primordial y trascendente que les confiere el más alto conocimiento que pueden conseguir los ángeles de la actuación de Dios.<sup>179</sup>

Plotino, aun sin ser cristiano, realizó sus estudios con un maestro cristiano, Amonio Sacas, contando con compañeros de estudios como Orígenes. Sin duda habría nociones de la doctrina cristiana que pudieron calar en su filosofía y, por otro lado, como en una relación biunívoca, el sistema plotiniano pronto se volvió inspirador para diferentes pensadores de esta religión. Sin duda en aquellos tiempos la apertura del saber, el prestigio del filosofar fomentaba la existencia libre de múltiples pensamientos. Entre los que reciben la influencia plotiniana se encuentra Dionisio, que incorpora —como estamos observando— la sabiduría reconocida del momento, es decir, la filosofía ateniense plotiniana, a sus teorías trascendentes, como

---

<sup>178</sup> P. D. Areopagita, opus cit., int. p. XXXI.

<sup>179</sup> P. D. Areopagita. *Ibíd.*, p. 129.

ya hicieran los Padres de la Iglesia con el neoplatonismo, especialmente con Plotino. Dionisio encuentra también apoyo en estos trabajos previos.

Plotino no encuentra dificultad en colocar el Uno por encima del ser, como vimos en anteriores capítulos. Su filosofía ordenada en torno a una emanación desde el Uno, supremo Bien, unida a su vocación contemplativa y ascética en relación a él, corre el riesgo de confundirse con una teología, como sostiene Gilson, y recoge Valiente: «Plotino y, todavía más Proclo, habían corrido el considerable riesgo de convertir lo que esencialmente era una doctrina del ser en una doctrina de Dios, esto es, una filosofía en una teología»<sup>180</sup>. Esta puede ser una de las consecuencias del influjo del cristianismo en él:

La invitación de Plotino y Proclo hacia el Uno a través del ascetismo y la contemplación, ofrecía un gran parecido con lo que el cristianismo invitaba a los hombres a hacer. El hecho de que un filósofo se hiciera cristiano no significaba necesariamente que cambiase de filosofía. «En un tiempo en que todavía no había algo como una filosofía cristiana, uno podía funcionar pensando como neoplatónico y viviendo como cristiano».<sup>181</sup>

Entre sus seguidores cristianos surgen diversas tendencias en cuanto a la adhesión o no a esta localización del Uno-Bien en lo más alto, por encima del límite del ser. San Agustín tuvo claro que esa no era la ubicación adecuada para el pensamiento cristiano, como vimos, sin embargo Dionisio se decantó por la propuesta plotiniana:

Dionisio Areopagita tampoco dudo en poner el Bien por encima del ser, con la «inevitable consecuencia de que, una vez más, el Dios cristiano había de concebirse como el supremo no ser». Cita Gilson, para apoyar esta tesis el fragmento DN, IV, 3:

---

<sup>180</sup>E. Gilson, *El ser y los filósofos*, Pamplona, 1985, p. 61, en V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 155.

<sup>181</sup> *Ibíd.*

«Pero si el Bien está sobre todos los seres, como ciertamente está, también el que carece de forma es creador de formas. Y permaneciendo en sí mismo, el que carece de esencia sobreabunda en esencia, el que carece de vida sobreabunda de vida, el que carece de inteligencia excede la sabiduría y todas las cosas de las que se niega la forma en el Bien son por exceso de la producción de esencias».<sup>182</sup>

Para Gilson, según refiere Valiente, el Areopagita se decanta por el platonismo que viene a construir la tipología helénica en lo que a la «primacía del Bien» se refiere:

Dionisio considera el «Bien» como primario entre todos los nombres aplicados a Dios, anterior incluso al «Ser», puesto que el bien manifiesta de una manera más completa las procesiones de las criaturas desde Dios. El hecho de que Dionisio se refiera a la Bondad como primer nombre de Dios, según apunta Tomás de Aquino, radica en el hecho de haber seguido la vía platónica.<sup>183</sup>

Dionisio en el *Corpus* establece una bilocalización para la divinidad en la que no acaba de concretar su adhesión al neoplatonismo o a la «metafísica del Éxodo»<sup>184</sup>, la deidad está entre aquí y allá, «es el ser y está más allá del ser»<sup>185</sup>:

---

<sup>182</sup> E. Gilson, opus cit., p. 67, en V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 157.

<sup>183</sup> V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 159.

<sup>184</sup> Cfr. V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, opus cit., p. 159:

Según Gilson, hay una *metafísica del Éxodo* que se comienza a constituir muy pronto entre los Padres de la Iglesia y que fue continuada por los filósofos de la Edad Media. Entre los Padres de la Iglesia cita a Efrén de Nisibis, Gregorio Nacianceno, Gregorio de Nisa, Cirilo de Alejandría e Hilario de Poitiers.

Gilson enfrenta «el pensamiento griego» —que, en su versión platónica afirmó la primacía del bien y la subordinación de la existencia a él— al «pensamiento cristiano», el cual bajo la influencia del texto del Éxodo afirmó la primacía del ser y la subordinación del bien a él. Los pensadores medievales, como San Buenaventura, habrían defendido la *primacía cristiana del ser* en contra de Dionisio el Areopagita.

<sup>185</sup> *Ibíd.*, p. 158.

Ante todo hay que decir esta verdad: Que la Divinidad supraesencial por su Bondad ha establecido las esencias de los seres y les ha dado la existencia. Es algo propio de la Causa universal y de la Bondad suprema el llamar a los seres a unirse con Ella, según se lo permite a cada uno de ellos su propia disposición. Ciertamente todos los seres participan de la providencia que brota de la Divinidad supraesencial y Causa de todo. En realidad nada podrá existir si no recibe en modo alguno de aquel que es fuente y esencia de los seres. También todas las cosas inanimadas por el hecho de existir participan en Ella. (Pues todo ser debe su existencia a la Deidad trascendente), y los vivientes, a su vez, participan de su poder vivificante que sobrepasa toda vida, los seres dotados de razón e inteligencia participan de su Sabiduría, perfección absoluta y primordial que sobrepasa toda razón e inteligencia. Queda claro, pues, que están más próximos a Dios aquellos seres que han participado de Él de muchas maneras.<sup>186</sup>

Los diferentes seres son función de su disposición, que no es estática, sino participativa, lo que añade un matiz diferente a la mera recepción de la luz de la divinidad de los seres inferiores por parte de los superiores. Con las más variadas participaciones en lo divino se da la mayor cercanía. La relación va más allá de la dación y la recepción, resultando que la disposición adjudicada en la jerarquía no es inamovible.

Esta ambigüedad de su ontología espacial, tal vez deliberada, es adoptada por su seguidor Juan Escoto Eriúgena, como veremos más adelante, en contraposición a las posturas agustinianas.

El Pseudo Dionisio es el emisario de la admiración neoplatónica por la luz, que toma esencialmente de Plotino y la comunica a filósofos del Medievo como Juan Escoto Eriúgena, quien extiende este influjo a Hugo de Saint-Víctor y seguidores.

En la ontología del areopagita el ser y el conocer se dan la mano a partir del rayo luminoso procedente del Ser Supremo:

---

<sup>186</sup> P. D. Areopagita, opus cit., p. 118.

La ley misma del salir y del retornar, a la que se ajusta no es solo un orden del ser, también es un «orden del conocer». De la luz inaccesible, que mediante su brillo deslumbrante mantiene al Ser Supremo escondido para las criaturas, surge un rayo comprensible, y que a los primeros seres, a los que están más cerca de él —los espíritus puros más altos—, los ilumina y, roto en mil pedazos, los conduce a los órdenes más profundos hasta abajarse a las criaturas inferiores, capaces aun de iluminación. En cierto sentido, esto se da en todo ente; pues si bien no todas las cosas pueden asumir la iluminación divina en la forma que les posibilitaría el conocimiento de Dios y la orientación libre hacia él —como en los espíritus creados ángeles y hombres—, sin embargo, las criaturas inferiores irracionales e incluso inanimadas pueden servir como «instrumentos» y «símbolos» del ser y obrar espiritual y divino.<sup>187</sup>

Para llegar al conocimiento más elevado, recuerda Fraile, Dionisio ve necesario avanzar más allá de la inteligencia, rebasar las dos vías —de la *catáfasis* o afirmación y de la *apófasis* o negación—, y superar también la esencia para ingresar en lo supraesencial, aquello que aparece oculto en una tiniebla que se halla más allá de la luz, una tiniebla supraluminosa (aquella en la que penetró Moisés). Dionisio, como Agustín de Hipona, también acaba recalando en el salir de sí mismo, en el éxtasis, como la forma de superar las contradicciones, de ir más allá de lo múltiple, de lo diferente, y sobrepasar esa luz de la evidencia sensorial e intelectual que deslumbra ocultando el conocimiento superior que se encuentra más allá de todo intelecto. (GF, 2.1 p. 169)

La Iglesia de oriente considera especialmente la luz, no ya como metáfora, sino como el verdadero aspecto de la divinidad. Se sitúa cronológicamente a Dionisio a finales del siglo V o principios del VI, localizándolo con toda probabilidad en torno a las Iglesias de oriente.

Dionisio habla de luz cuando habla de Dios y llama iluminación al hecho y la capacidad que cada inteligencia tiene de percibir y de recibir a Dios. Y, aunque sin duda estos términos tienen una amplia utilización en el platonismo y en el

---

<sup>187</sup> E. Stein, *Escritos espirituales*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1998, p. 77.

neoplatonismo, el cristianismo va a asumirlos y a llevarlos a su propia experiencia. «Dios es Luz.»<sup>188</sup> «Dios es Luz y aquellos a quienes Él vuelve dignos de verlo lo ven como luz; lo vemos como luz, porque la luz de su gloria precede a su faz y es imposible que aparezca de otro modo que en la luz; los que no han visto esa luz no han visto a Dios, pues Dios es la Luz.» «Dios es Luz, una luz infinita e incomprensible.»<sup>189</sup>

Dionisio utiliza diferentes términos relacionados con la luz, como cuando se refiere a los «rayos luminosos» que penetran el universo a la manera de una energía divina que se traduce en virtudes creadoras, cuyos ecos veremos más adelante elaborados en las teorías de San Buenaventura, el fiel seguidor para quien el areopagita es «el autor que sistemáticamente cultiva la sabiduría en que converge toda ciencia»<sup>190</sup>. La luz es causada por el sumo Bien, que es principio y fin del universo:

¿Qué podríamos decir del rayo solar en sí? Debido al Bien es luz e imagen de la Bondad. Por ese motivo, como el arquetipo que se manifiesta en una imagen, se le celebra al Bien con el nombre de Luz [...] También la luz, por la misma razón de ser imagen visible, atrae y hace que se vuelvan hacia ella todas las cosas que ven, que se mueven, las que reciben la luz, las que reciben su calor, y en general todo aquello que alcanzan sus rayos luminosos. Por eso también es sol, porque lo junta todo y reúne lo que está disperso [αολλοφς]. (Dionisio, N.D., IV, 4).

Se refiere al Bien como «luz inteligible» como consecuencia de su función iluminadora de la «inteligencia supraceleste», apartando a las almas de toda ignorancia, «y quita de los ojos de su inteligencia la nube de ignorancia que los rodea, los despierta, abre los párpados cerrados por el gran peso de las tinieblas [...] Se llama pues Luz inteligible al bien que está sobre toda luz, como manantial de luz y foco de luz que ilumina y desborda con su plenitud a toda inteligencia que se halla

---

<sup>188</sup> Cfr. O. Semmelroth (citado por Scazzoso, 1958) ha sistematizado la teología dionisiaca en torno a la luz: Cristo es nuestro *photagogos* (el que guía a los hombres a la luz). Citado por M. Toscano y G. Ancochea, *Dionisio Areopagita, la tiniebla es luz*, Herder, Barcelona, 2009, p. 152.

<sup>189</sup> *Ibíd.*, p. 152, 153.

<sup>190</sup> P. D. Areopagita, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, intr. p. XL.

por encima del cosmos, la que lo rodea, la que está en él, [...] reúne y concentra todos los seres inteligentes y racionales». (Dionisio, N.D., IV, 5).

Se trata de una iluminación con repercusiones dinámicas que afectan a los movimientos de las inteligencias divinas y de las almas. Como correlato del Uno-Bien plotiniano y de la belleza que le es pareja, Dionisio se refiere al “Uno, Bien y Hermosura, causa de la multitud de cosas hermosas y buenas». Este doble efecto del Uno propicia estados de reposo y movimiento con variadas trayectorias adecuadas a cada ser. «Las inteligencias divinas se mueven en sentido circular al estar unidas a resplandores de la Hermosura y el Bien [...] El alma se mueve en espiral cuando, en la medida que le conviene, es iluminada con los conocimientos divinos, no intelectualmente y de forma única, sino con razonamiento discursivo e inductivo y como con operaciones mixtas y mutantes». (Dionisio, N.D., IV, 9).

La comunicación divina y su conocimiento tienen que ver con su naturaleza luminosa, con que Dios es Luz. La energía divina se manifiesta en forma de luz increada mediante la que se produce la comunicación con los que, abandonando sentidos e intelecto, son capaces de adentrarse en esa oscuridad en la que se ingresa en la recepción de la luz.

Toscano y Ancochea recuerdan como en Dionisio los propios serafines de la primera jerarquía angélica «”arden” y se abrasan en el amor de Dios que es fuego y luz. Esta luz en la que Dios se da a conocer, no es sensible ni tampoco es puramente intelectual, pero sin embargo colma a la vez al intelecto y a los sentidos, es un “fuego invisible”». <sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> M. Toscano y G. Ancochea, *Dionisio Areopagita, la tiniebla es luz*, Herder, Barcelona, 2009, p. 154. En pie de página: “Luz de naturaleza increada, divina, luz del Tabor. En este sentido la utilizan los Padres orientales como san Gregorio Nacianceno, san Cirilo de Alejandría, san Máximo, san Juan Damasceno.”

Como ocurriera con Plotino, Dionisio reconoce la necesidad de ser transformado por la luz increada para poder «ver», lo que puede disfrutarse en diversos grados según una mayor o menor intensidad en la apertura a dicha transformación, que será máxima en el caso de acceder a la experiencia mística, para la que el cuerpo no es ningún impedimento. El acceso a este estado no contempla el posible retroceso. Una vez se ingresa en el conocimiento de la luz divina ya no es posible permanecer fuera de «la paz, el gozo y el calor interior»: «El rayo luminoso de aquellos sacratísimos misterios ilumina directamente, y en todo su esplendor, a los hombres de Dios, porque éstos se mantienen familiares a la luz».<sup>192</sup>

El Pseudo Dionisio vuelve a aludir a los efectos luminosos asociados a lo divino cuando estructura textualmente los grados de perfección en la jerarquía de los seres. La divinidad se expande en derredor estableciendo nexos con todos los seres, produciéndose una difusión semejante a la de la luz -propiedad en la que se detiene Dionisio- que trae a colación la equiparación de Plotino entre el sol y el Uno Bien, o al sol de las ideas del platonismo. (GF, 2.1 p. 169)

Asimismo se produce una continuidad espacial. Y es que no deja de vislumbrarse, en el mecano estructural dispuesto por Dionisio, la huella de Plotino, en esta suerte de descuelgue traccionado desde la perfección que no deja de tensionarse en la dependencia de su sustento primero. Mas en Dionisio la procesión espacial que observábamos en Plotino se duplica y aparecen, además de la externa, otra interna que genera las tres personas de la divinidad. Una multiplicidad que no rompe la unidad, sino que la reafirma. La diferencia es sustancial, no espacial, ya que en el Pseudo Dionisio desaparece todo emanantismo neoplatónico al describir la creación, que genera seres sustancialmente diversos a su creador. (GF, 2.1 pp. 169-170)

La tendencia espacial en el retorno descrito por el Areopagita, no se queda desde cada nivel en una intencionalidad tensionada hacia el precedente, como ocurría en Plotino, sino que se dirige hacia la causa primera, hacia el dios uno y trino,

---

<sup>192</sup> *Ibíd.*p. 154, transcrito de *Jerarquía eclesiástica* IV, III, 2.

principio y fin de todas las cosas, el generador y aquel al que se retorna. Las ideas, por tanto, parten directamente de la inteligencia divina que se describe como principio de todas las cosas que son, como sucedía en Filón de Alejandría, y no de la segunda hipóstasis del sistema plotiniano. Sin embargo la proximidad al generador de todo no responde a una cuestión espacial, aunque se describa como tal. Los órdenes que habitan cerca de lo divino lo hacen por ser más conformes a él, es decir, aquellos que poseen «una mayor aptitud para recibir los dones divinos». Se trata de una cuestión de capacidad y de esfuerzo, no de distancias métricas. (GF, 2.1 p. 170)

«Cada uno de los órdenes que viven cerca de Dios es más conforme a Dios que aquel que está más lejos. Pero no te imagines que se trata de una proximidad en el espacio. Yo entiendo por proximidad la mayor aptitud para recibir los dones divinos.» (Cit. P. D. Areopagita, *Epístolas*, en GF, 2.1 p. 170)

La multiplicidad del mundo aparece en Dionisio como una proyección de la luz divina que se manifiesta en diferentes grados en todas las cosas, una irradiación que es evidencia de bondad. Son frecuentes las alusiones a la divinidad como sol que emite rayos de una luz pareja que penetra todos los entornos del universo. Esto se combina con la concepción griega del universo a través de las esferas superpuestas jerárquicamente según su grado de perfección, lo que no coincide con la espacialidad entendida mediante esferas concéntricas en Plotino. (V6 Los nombres de Dios (ND))

En dicho espacio figurado -que jerarquiza y equilibra ontológicamente en proximidades ligadas a las fuerzas y los talentos- se fundamenta, según Fraile, la proporción gnoseológica. El conocimiento de Dios se produce racionalmente en el discurso del Pseudo Dionisio a través de este ascenso de «los seres visibles a los invisibles». Pero contempla una segunda forma más directa de acceso al conocimiento supremo, a la que se llega a través de la relación inmediata que puede establecer toda alma con la divinidad que se halla presente en ella, como en todas las criaturas creadas.

De este modo aparece descrito el organigrama que ordena jerárquicamente el universo en sus dos fracciones formadas por los seres celestes y los terrestres, con Dios en la periferia, en el margen de todo. Desde la inteligencia pura angélica se

derraman los dones recibidos directamente del Uno y Trino, la bondad, el bien, la perfección, el ser, la pureza, la luz, hacia los dos estratos inferiores del orden celeste. Estos seres etéreos realizan movimientos diversos en el espacio supremo en dirección hacia los lugares inmediatos ligeramente alejados. Trayectorias que pueden ser circulares, si se mueven en torno al resplandor divino de la belleza y el bien, y pueden transformarse en rectas, cuando han de transferir sus dones hacia los más próximos, e incluso helicoidales u oblicuas con objeto de combinar la segunda labor hacia sus subalternos con la tendencia permanente que les hace retornar su mirada hacia el supremo bien, la suprema bondad. Salvando estas variadas tendencias de desplazamiento, se observa con claridad la coincidencia procesional con las hipóstasis plotinianas, así como la valorización de las mismas cualidades para lo entendido y conocido como la mayor perfección.

Todas las descripciones de los diversos órdenes y sus lugares aparecen expresadas mediante términos alusivos a distribuciones espaciales; sus movimientos descritos mediante la asimilación a referentes geométricos diversos. Las tensiones y tracciones entre los diversos estratos refuerzan la tendencia del sistema plotiniano, las diferencias que surgen -como la escisión celeste-terrestre no contemplada por Plotino- no rompen las fuerzas reactivas hacia el origen supremo, en las que se igualan. En esto se puede leer a Plotino, cada estrato mantiene su doble tendencia, hacia el Bien supremo y hacia el estrato inferior a quien le comunica esta bondad divina. Pero, a diferencia de Plotino, Dionisio contempla la transferencia que desde el nivel superior ayuda al inferior a elevarse para alcanzar el propio estrato, creando una jerarquización abierta y cambiante, un interés por parte de los niveles más elevados de la inteligencia y la bondad, por los inferiores, en una aspiración luminosa abarcadora e inclusiva.

Como sucediera con Plotino, las fuerzas tensionadas que ligan las jerarquías a la inteligencia suprema, y que propician ese volverse hacia lo más elevado, no son otras que el bien, la belleza y la luz, los dones que se descubren en toda su dimensión en la contemplación de la divinidad. Así Dionisio afirma que «todo ser tiende hacia el bien y la belleza» (Nom. Div., IV 19). En esta jerarquía que tiende a lo superior también «la materia participa del orden, de la belleza y de la forma» (Nom. Div., IV

28). Incluso, según recoge Fraile, estas propiedades permanecen en la esencia del mal, incorruptibles -a la espera de una siempre posible recuperación-, acompañadas de una ausencia de luz:

Estos dones divinos permanecen intactos incluso en la esencia de los demonios, pero oscurecidos «porque sus poseedores han paralizado la facultad de ver el bien.» (GF, 2.1 p. 172).

En cuanto a la luz, Guillermo Fraile ya describe la importancia que adquiere este concepto en el Pseudo Dionisio, quien lo toma de Plotino, y cómo se difunde desde él hacia otros autores del Medievo occidental, en los que –previamente al conocimiento de dichas afirmaciones- se centraba ya muy especialmente el objetivo de esta investigación:

Los antiguos consideraban la luz como una entidad incorpórea que se difunde espontáneamente en todas direcciones. El sol al difundirla no pierde nada de su sustancia. En Plotino adquiere el sentido de un principio constitutivo de la esencia de las cosas: «Todo ser, en cuanto es, es luz». Dionisio toma este concepto del neoplatonismo, haciéndolo base de su ontología y de su estética. El grado de ser y belleza de las cosas es equivalente a su grado de participación de la luz. De Dionisio lo recogerá Escoto Eriúgena, de quien pasará a Roberto Grosseteste, al libro *De Intelligentiis* y a San Buenaventura, convertido en la forma primordial de todos los seres. Este efluvio descendente de ser, de belleza, de bondad y de luz llega hasta las naturalezas inferiores puramente materiales, las cuales participan, a su modo, de un destello de las perfecciones de Dios. (GF, 2.1 p. 172).

El segundo mundo, el mundo terrestre que describe Dionisio, recibe los mismos dones que el mundo limítrofe o celeste, ese mundo inmediatamente y apenas superior. Bondad, belleza, luz siguen descendiendo desde lo más elevado, que en este mundo resultan ser las almas, de una naturaleza tan próxima a la angélica que son capaces de describir idénticas trayectorias geométricas en el espacio, aunque por motivos diversos a aquellas criaturas superiores. Trazan círculos en sus recorridos al desasirse de lo externo para llegar a lo más profundo de sí contactando de ese modo con los ángeles que las elevan hacia la belleza y bondad divinas. Las criaturas

celestes no se mantienen en su orden jerárquico, ni tratan de elevar solo a los de su mundo, sino que extienden sus lazos tensionando también una tendencia elevadora del mundo material hacia la luz. También se atreven las almas con movimientos oblicuos que son los que reciben la iluminación directa de la ciencia divina a partir del esfuerzo de la razón y la lógica humanas. Por último se dan los recorridos rectos del alma que se nutren del pensamiento simbólico a través de la contemplación del mundo exterior para acceder al conocimiento elevado de la unidad simple creadora de lo múltiple. Varios hechos fundamentales se apartan del neoplatonismo en Dionisio: el cuerpo no es la cárcel del alma, alma y cuerpo se mueven en armonía, trabajan juntas en su peregrinar y en su lucha terrestre, el alma no es preexistente ni trasmigra. La carne, la materia, el cuerpo, se eleva del ínfimo puesto al que le denigró Plotino, para ser también miembro de la jerarquía con aspiraciones futuras de elevación y mejora. Fraile sostiene que esta tendencia del alma humana a la elevación hacia los niveles supremos es la que define Dionisio, tomándolo de Proclo, como la *cima del alma* (GF, 2.1, p. 173). Y en esta tendencia a salir de sí coincide con Dios, solo que éste muestra una tendencia descendente, creadora, pero en ambos casos se contempla como una necesidad amorosa, comunicativa, lo que supone, según Fraile, una herencia de Platón.

Realizando una visión de conjunto de todo lo observado hasta el momento en referencia a la espacialidad definida por la jerarquía descendente desde lo sagrado del Pseudo Dionisio, de su movilidad, de sus tendencias y tensiones amorosas, es posible entrever con Fraile un hecho novedoso en lo que respecta al ser humano. Se trata de la libertad que se le adjudica, que viene a contrastar con ese necesitarismo griego que, por el contrario, lo mantenía retenido en el determinismo: sujeto a la naturaleza inclemente, al orden cósmico ineludible. Los símbolos, las alegorías humanas referentes a lo divino no llegan a procurar la culminación en el conocimiento que se esconde en las tinieblas supraluminosas, en la divinidad inaccesible que se muestra por la iluminación. (*Teología Mística*, MT, cap. II). Como nos recuerda Fraile, Dionisio aclara que el conocimiento discursivo no es suficiente para acceder a la *divina oscuridad*. El conocimiento supremo de lo divino se logra a través de la iluminación en la que solo sitúa ese otro saber interno, elevado y misterioso, difícil de encontrar si no es a través del control y desasimiento de lo

superfluo. Y esa luz definitiva acaba iluminando lo oscuro y divino, sobrepasando esa suerte de *nube del no saber*.

Coincide con Plotino en este fondo místico que reconoce en la oscuridad de la búsqueda ontológica y teológica la máxima luz:

Es precisamente el concepto de Tiniebla Luminosa y su desarrollo en la *Teología Mística* lo que ha hecho de Dionisio Areopagita el maestro de la mística de Occidente. Dios como Luz y Oscuridad, Luminosidad y Tiniebla, aparece como el compendio de todas las experiencias paradójicas que experimenta el místico. Cuando Dios es más tangible, es precisamente cuando es más intangible; cuando es más tenebroso, es cuando es más luminoso; cuando más incomprensible, más cercano; cuando se intenta llegar al Ser de Dios, es cuando Éste aparece como no ser, como vacío. Éste es el mensaje último que nos ha legado la *Teología Mística* de Dionisio, en donde a partir de él beberán los místicos especulativos. Si la tradición cristiana se ha empeñado a veces en asimilar a Dios con el Ser de Parménides, son los místicos como Dionisio los que nos hacen comprender que la absolutez de un ser tan compacto se nos diluye en la experiencia disolvente de la tiniebla.<sup>193</sup>

Dionisio corona su organigrama espacial ontológico ubicando a Dios en la absoluta trascendencia, sin llegar a diluirlo en una inaccesibilidad lejana, como hace Aristóteles. Hacia él tiende el alma humana en un diálogo contemplativo que se realiza en tres grados ligados a las tres trayectorias descritas. Y de este modo asciende separándose de lo sensitivo y corporal. El primero de los grados supone la *purificación sensible* o ascetismo (*silencio místico*, MT, cap. I y III). El segundo la *iluminación*, la apertura al mundo inteligible, recibiendo ya una respuesta en ese reflejo comunicativo. La tercera la *perfección* o unión, el acceso al conocimiento. Se trata de una organización espacial que procura la divinización. (GF, 2.1, p. 175, acerca MT)

La unión con lo divino, la divinización que se concreta a través de la iluminación, está impulsada por amor, por una inclinación irresistible hacia esa

---

<sup>193</sup> M. Toscano y G. Ancochea, opus cit. p. .

perfección. Es el amor el que tensiona con la mayor de las fuerzas estas tendencias del alma. Se trata de una fuerza que extrae al ser de su ensimismamiento, lo hace olvidar todo impedimento inservible en el camino del conocimiento más perfecto. Es esta tensión amorosa, fruto de la luz más sublime, la que logra la tracción correcta de la estructura ontológica del ser dionisíaca heredada de Plotino.

La influencia de Dionisio se hace presente ya en los últimos Padres griegos, especialmente en San Máximo Confesor (h.580-662) y San Juan Damasceno (h.675-749), a través de ellos se propaga la influencia del neoplatonismo a los filósofos del Medioevo occidental. Éste último es conocido por Pedro Lombardo y Tomás de Aquino. (GF, 2.1, p. 189)

La difusión del neoplatonismo se debe especialmente a Calcidio, San Agustín, Boecio y el Pseudo Dionisio. (GF, 2.1, p. 276).

Los filósofos medievales trabajan sobre los textos, buscando su comprensión e interpretación. Para ello recurren al método y otros procesos literarios, que dan la primacía a la exégesis y al comentario. Otros estudios científicos, como la física o las matemáticas, quedan relegados por la falta de interés práctico y directo en unas materias que no parecen contribuir al conocimiento de las esencias de las cosas contenidas en los textos y las palabras, más allá de la pura apariencia. (GF, 2.1, pp. 277-278). Por eso priman en un primer momento -tras el renacimiento carolingio- la gramática y la retórica, y más adelante, a partir del siglo XI, la dialéctica, como se observa en la obra de Juan Escoto Eriúgena.

**4. Presencia de las cuestiones investigadas en  
substratos puntuales del pensamiento  
filosófico medieval en occidente**

#### **4.1. Los géneros como lugares en Juan Escoto Eriúgena: la naturaleza como espacio ordenado y conceptual de la realidad.**

Juan Escoto Eriúgena (h.810/15-877) entra en contacto con la patrística griega hacia 858, siendo el *corpus areopagiticum* de gran influencia en su obra, en la que marca un antes y un después. Traduce la obra del Pseudo Dionisio, por encargo de Carlos el Calvo, con objeto de mejorar la versión existente de Hilduino.

Este gran pensador no transcribe el neoplatonismo, sino que lo interpreta, discurriendo por sí mismo con una amplitud lógica capaz de crear un completo sistema que resultó excesivo para sus coetáneos, por lo que no fue suficientemente estimado en su tiempo.

Al igual que Dionisio, y —como éste— a diferencia de San Agustín, admite la misma localización para el bien, y determina su lugar en el espacio ontológico en un nivel superior al de la divinidad. Se hace eco de la influencia neoplatónica plotiniana a través del descubrimiento de un maestro en Dionisio, gracias al contacto profundo con su obra. En el lenguaje de Eriúgena, los lugares se identifican con el término géneros acentuando la relación entre la ubicación y su procedencia:

Juan Escoto postula una estricta equivalencia entre el Bien supraesencial y la Nada por eminencia. La Bondad o el Bien es el género generador del Ser, como género más universal. La causalidad del Bien engloba el Ser y el No Ser. La primacía del Bien sobre el Ser permite a Escoto explicar cómo la creación funciona como un proceso teogónico y cosmogónico, es decir, teofánico, por el cual la bondad divina al mismo tiempo se autocrea y crea pasando del No Ser al Ser, o generando el Ser como primera teofanía:

«Este es pues el motivo particular que me ha incitado a comenzar la enumeración de los principios constitutivos de los existentes por la Bondad en sí. Pues me doy cuenta, no sin recurrir a la autoridad de los santos Padres y sobre todo a la de Dionisio el Areopagita, que la bondad en sí corresponde al

más general de los dones divinos, y que la bondad en sí precede en cierto modo a los otros dones. Pues la Bondad como Causa creadora de todos los existentes, es decir Dios, creó previamente a todo el resto esta causa que se llama Bondad en sí a fin de generar por su mediación todos los existentes de la no existencia a la existencia. La Bondad o la Suprabondad divina, pues, es a la vez Causa esencial y Causa supraesencial del universo que ha creado y que ha conducido a la existencia. Si el Creador ha conducido a todos los existentes de la nada al ser por su bondad, entonces el concepto de Bondad en sí precede necesariamente al concepto de Ser en sí. Pues no es el Bien el que ha sido producido por el Ser, sino el Ser el que ha sido producido por el Bien».<sup>194</sup>

Juan Escoto sigue a su maestro Dionisio, quien no acaba de consolidar en su obra la ubicación de Dios con respecto al ser, como vimos en el capítulo anterior. Escoto se adhiere a bilocalización de la divinidad del areopagita que presenta a Dios como el que es el ser y está más allá del ser:

Para Escoto el primer principio es la divinidad, pero puesto que sus efectos son, la divinidad misma no es. En su célebre tratado *Sobre las naturalezas*, afirma: «El ser de todos los seres es la divinidad que está por encima del ser: *ese omnium est superesse divinitas*». Esta frase procede de la *Jerarquía celeste* y ha sido una de las más comentadas por Escoto.<sup>195</sup>

Juan Escoto utiliza el modo dialéctico neoplatónico como método para describir la realidad, sin que sus aspiraciones respondan a un objetivo puramente lógico, ni tampoco idealista. Utiliza el organigrama traccionado plotiniano, que conoce a través de los textos del Pseudo Dionisio, en su doble tendencia descendente o analítica y ascendente o sintética. Basándose en la primera, parte de la nulidad para llegar a la pluralidad, describiendo y ordenando el proceso entre el Ser y los individuos. En la segunda se sitúa en estos últimos y asciende de especies a géneros

---

<sup>194</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *Supraesencial, el encuentro de la filosofía neoplatónica y el cristianismo en el Corpus Dionysiacum*, Asociación Bendita María, Madrid, 2013, pp. 158-159. Cit. inc. de *Periphyseon*, III, 627 C-D (ed. É. Jeaneau).

<sup>195</sup> A.V. Valiente Sánchez-Valdepeñas, *ibíd.*, p. 157. Cit. inc. PL, CXXII, col. 441 A.

hasta acceder al Ser uno. Sus descripciones son ambiciosas, y aunque en ocasiones se le acuse de panteísmo, su concepción del Dios trascendente parece descartarlo:

Como los neoplatónicos, y anticipándose a Spinoza y Hegel, piensa que una misma ley rige el desarrollo de las ideas y de la realidad. Para expresar el concepto más amplio y comprensivo que puede tenerse de la realidad, elige la palabra *naturaleza*, dándole la misma extensión que tenía la *physis* de los presocráticos. No solo comprende el ser, sino también el no-ser. Abarca toda la realidad en la múltiple variedad de sus formas, desde Dios, que es el ser por excelencia, hasta el no-ser, pasando por todas las demás diferencias de seres, los cuales, comparados con Dios, puede decirse que son y no son a la vez.<sup>196</sup> (GF, 2.1 p. 317).

La división creada por Eriúgena no responde a planteamientos lógicos y —aun utilizando sus características espaciales procesuales de bidireccionales tendencias— prescinde del emanatismo plotiniano. Tampoco hay que entenderla, sostiene Fraile, como una «reintegración panteísta», sino que Eriúgena «piensa que los conceptos humanos se ajustan a la naturaleza real de las cosas, tal como Dios las ha creado.» (GF, 2.1 p. 321).

De ese modo recrea el que para Plotino es uno de los modos de concebir el espacio, la naturaleza, como expresión ordenada y conceptual de la realidad. «Para Eriúgena, la palabra *Naturaleza* equivale al *Ser* en toda su amplitud, pues abarca a todos los seres, desde Dios hasta las últimas realidades, e incluso comprende el no-ser.» (GF, 2.1 p. 319). Pero a diferencia del neoplatonismo, incluye el no-ser en la *Naturaleza*.

El problema para Eriúgena, sostiene Fraile, es el de encontrarse con el mismo obstáculo en el que ya tropezaran Parménides y los neoplatónicos, y en el que se detendrá —esta vez con conocimiento de ello y a propósito— Spinoza, formulando «el monismo de la sustancia. Se trata de la confusión entre el orden lógico y el ontológico, de la *filosofía primera* con la *teología*.» (GF, 2.1 p. 317). El

---

196

propio Eriúgena reconoce el carácter puramente científico de la lógica aristotélica, que explica y ordena relaciones entre conceptos de forma real sin mezclarlos con las ideas, a diferencia de las dialécticas parmenidianas y platónicas. Por ello trata de evitar la penosa confusión que podría acarrear aplicar a su división de la Naturaleza la dialéctica platónica. Aclara que «no se trata de una división de géneros en especies, ni de un todo en sus partes, porque Dios no es el género de la criatura, ni la criatura una parte de Dios.» (GF, 2.1 pp. 317-318).

Con esta actitud prudente que aclara posibles malinterpretaciones e imprecisiones, lleva a cabo Eriúgena su trabajado sistema en el que explica la Naturaleza como un despliegue espacial «dinámico circular, descendente y ascendente, que recuerda el de Heráclito y los estoicos.» (GF, 2.1 p. 320).

Eriúgena se sirve de la dialéctica procesual de Plotino para llegar al conocimiento de Dios. Añade la técnica de añadir o restar diferencias, que toma de Dionisio y Máximo confesor, y de esta amalgama resulta, según Fraile, «la falacia de confundir el concepto de Ser-uno abstracto, logrado mediante la supresión lógica de las diferencias formales, con el Ser ontológico trascendente, que es Dios.» (GF, 2.1 p. 323).

Hemos destacado la importancia en el sistema plotiniano de la luz intelectual que percibe las esencias de las cosas —que también relaciona con el resplandor que se trasluce desde la belleza—, una luz que procede de lo Uno-Ser y de cuyo resplandor se sigue lo Otro, todas las cosas que son. El neoplatonismo de Dionisio —quien también, aclara Fraile, se inspira en el apóstol Santiago— da como resultado el concepto de *creación-iluminación* que utiliza Eriúgena y que logrará una gran difusión en el Medievo occidental, en filósofos como R. Grosseteste, San Buenaventura y Ulrico de Estrasburgo. Esta creación, sostiene Fraile, «no es solamente una teofanía, sino también una *iluminación* que desciende de Dios.» (GF, 2.1 p. 327). Así se prodiga a partir de Dios esa fuente de luz que da lugar a la procesión jerárquica de todos los seres creados, estando caracterizado su grado de ser por la mayor o menor iluminación recibida. Algunos lo reciben directamente, otros a

través de su antecesor jerárquico, y todos ellos transmiten a su vez la luminosidad del ser recibido, como un espejo o luminaria.

Para Eriúgena, como sucede en Plotino, las ideas se encuentran en el principio de todas las cosas, en el comienzo de la creación. Es allí donde mantienen su unidad que se transforma en los efectos múltiples creativos. En su caso, establece la forma en que la Unidad contiene la multiplicidad —de forma eterna e inmutable—, que se manifiesta armoniosamente de forma extrínseca por los efectos que produce. Para ello se sirve de dos series de ideas ordenadas de forma descendente, atendiendo a su realidad, no a su idealidad. Para Eriúgena, no se trata de un orden lógico o mental en exclusiva, sino que su realidad se refleja en las cosas mediante la creación. El Espíritu del Dios creador se inclina sobre un abismo espacial y lo dota de sentido proyectando las ideas en las cosas. Se trata del sumo intelecto ordenando el caos en su realidad a través de las ideas que la Unidad contiene de la multiplicidad. Una acción de salida de la oscuridad a un espacio reconocible jerarquizado en su orden y no en reposo, sino traccionado hacia su intelecto creador, hacia su patrón primigenio. Eriúgena entiende que es creado inicialmente un mundo ideal, no visible —ni siquiera para los ángeles, que solo captan sus reflejos en las cosas—, y a éste le siguen los mundos espiritual y sensible.

En estos seres espirituales de gran inteligencia, los ángeles, también se dan grados de perfección que responden a la diversa intensidad de la iluminación divina que los alcanza, y que se transmite procesualmente entre ellos, de los más luminosos a los más tenues, y desde estos a su vez a los inferiores más próximos en la jerarquía terrestre. Lo jerárquico y su ascendencia hacia lo etéreo, lo liviano y luminoso, se corresponde muy bien con los contenedores artísticos del espacio físico definidos por las creaciones arquitectónicas de manos y mentes humanas en el Medievo occidental, como analizaremos más adelante. La perfección angélica se afina en la mayor iluminación que responde a jerarquías que se observan también en las bases de lo técnico y artístico. Los textos en Eriúgena y otros filósofos del Medievo, interpretadores de otros que les anteceden herederos de Plotino y el neoplatonismo, transportan las esencias de una belleza intrínseca que afecta a la noética, a todo pensar el ser inherente al arte y al filosofar. Una suerte de hermenéutica que incide

en la concepción del espacio y la luz en el pensar, que se transporta desde el periodo tratado, a través del Renacimiento, hasta las vanguardias artísticas y desde ellas a nuestra temporalidad.

Lo leído y aprendido aspira a la perfección y esto hace posible su orden espacial sustentado por lo afín y lo diferente, en continua relación y ajeno a lo uniforme. Lo situado en la cumbre no menosprecia a lo más sencillo, se afana en su mejora, en el incremento de su luz. Lo ínfimo, que es lo básico, equilibra a lo supremo estilizado en su sapiencia intelectual, y la tensión amorosa y sucesiva entre todas las cosas hace crecer la mayor elevación del conjunto, la conciencia tranquila de ser lo primero siendo lo último. Lo primero se abaja de tal modo que se sitúa a ras de suelo, incluso se entierra, y así sirve de sustento de arranque al comienzo de la creación, cimienta la belleza postrera inimaginable ya prevista de antemano, ya existente, en la mente del creador.

El hombre, ubicado en la parte baja de la jerarquía, por debajo de los ángeles, resulta dotado de cualidades que lo asemejan al Creador. Y esto lo analiza Eriúgena con esmero. En el alma humana se reflejan tres facultades de conocimiento que lo acercan a la unidad desde la pluralidad que habita y que son un reflejo de la triple esencia divina: la inteligencia, la razón y los sentidos. Es solo un leve reflejo de la luz divina, demasiado intensa para la inteligencia humana, e infinita.

La pequeñez del alma humana es capaz de realizar estas acciones (*motus*) sin verse alterada en su simplicidad, apunta Fraile. (GF, 2.1 p. 331). Para Eriúgena, su perfección, la del alma humana es cuestión del reflejo divino en ella que resplandece, de iluminación indirecta, respetuosa con su inteligencia y proporcional a su capacidad.

En lo que se refiere a lo corpóreo, Eriúgena describe la creación del mundo como una distribución lógica espacial que responde a un proceso jerárquico descendente. Y aquí se observa la influencia plotiniana, neoplatónica, en la consideración de la preexistencia de las esencias de todas las cosas creadas en la mente divina, en las ideas inteligibles. Dota al hombre de un estatus supremo que se

anticipa al Renacimiento, al considerarlo primero y anterior en la creación del mundo y sostener que en su mente se hallaban contenidas antes de ser materializadas las ideas de todas las cosas sensibles, inferiores a él.

Según Eriúgena, la materia se hace visible en el mundo, en el espacio y en el tiempo, respondiendo a dos principios:

Las cosas sensibles corpóreas se componen de dos principios: uno, que es su *esencia*, consiste en una participación de las ideas inteligibles y eternas que existen en la mente divina. Esa esencia, en cuanto unida a la materia, recibe el nombre de *forma*, y es lo que en los cuerpos hay sobre todo de realidad.

A su vez, la *materia* es el resultado de la unión de otros dos inteligibles: la cantidad y la cualidad, y en esta última están contenidos todos los accidentes que figuran en las categorías. Todos estos elementos son inteligibles e incorpóreos, pero de su unión resultan cuerpos materiales. [...] Así pues, los cuerpos sensibles están compuestos de una *coagulación* de elementos inteligibles, de la unión de una *forma* (esencia inteligible) con una *materia*, que, a su vez, es una concurrencia de accidentes inteligibles.

Por lo tanto, la *esencia* de las cosas (su *forma*) no es sensible, sino inteligible («solo semper intellectu cernitur»). Lo mismo podríamos decir de la materia, la cual está compuesta también de inteligibles. Por eso no es posible llegar a un conocimiento perfecto de los seres corpóreos por medio de los sentidos. «Rerum manque sensibilium veram cognitionem solo corpóreo sensu impossibile est inveniri». «Nam *ousía* incorporealis est, nullique corpóreo sensui subiacet; circa quam, aut in qua aliae novem categoriae versantur». (GF, 2.1 pp. 332-333).

Estamos, recuerda Fraile, ante un hilemorfismo platónico muy diferente del aristotélico, típico de Medievo, que recurre a términos utilizados por Aristóteles para expresar conceptos platónicos.

Para Eriúgena en el remate de todo el proceso que ordena su sistema, se refiere a la Naturaleza que no crea ni es creada. Este es el momento concreto en el que las cosas retornan a su Creador una vez concluida su creación. Dibuja así un movimiento circular que, según Fraile, define todo el neoplatonismo, en el que «Dios. *Principio*

*primero*, deja de crear, y queda convertido en *último fin*, al cual deben retornar todos los seres.» (GF, 2.1 p. 333). Sin embargo la procesión definida por Plotino desde el Uno Bien no responde a esta secuencia temporal de principio y fin únicamente. Si se da en Plotino una alusión a distribuciones similares, más bien esféricas en el proceso generador. En ella, hemos de recordar, las cosas creadas se vuelven hacia su antecesor en todo momento, creando una correspondencia de fuerzas traccionadas entre aquel que las genera y su inmediato sucesor en la escala procesual, un intercambio de miradas, un doble tendencia ascendente-descendente, que mantiene una tensión —que Agustín de Hipona definiría como amorosa—, a la que no alude Eriúgena en este punto final del retorno a su Fin de todas las cosas. Un amor que para Eriúgena dio lugar a la multiplicidad de los seres y hará posible su retorno a la unidad. Dios, inmóvil, dota al espacio —en el que las cosas se distribuyen respondiendo a principios lógicos—, de una especie de campo magnético en el que todos los seres se mueven y tienden a su belleza atraídos como por un imán, en una suerte de divinización universal. En esta divinización las cosas no quedarán subsumidas en Dios, sino que conservarán su propio ser, se reintegrarán con la unidad primera sin quedar aniquilados, «como tampoco desaparece el aire al ser atravesado por la luz, ni el hierro al ser penetrado por el fuego». (GF, 2.1 pp. 334-335). Así seguirán existiendo en una simbiosis universal con Dios. En el grado final de elevación, el alma alcanzará la mayor sabiduría y se verá incluida «en el seno de la Tiniebla luminosa, en que se ocultan las causas supremas de todas las cosas.» (GF, 2.1 p. 336).

Para Bruyne, Juan Escoto es el autor que más se identifica con el simbolismo plotiniano que se traduce en «una poderosa teoría de la belleza simbólica», con «lo Inexpresable plasmándose en límites concretos»<sup>197</sup>.

Escoto se suma a las preferencias plotinianas relativas a la belleza:

La belleza del color es fundamental, junto con la del fuego y la de la luz: es el calor vital que determina la belleza de la carnación: es la luz cósmica que brilla

---

<sup>197</sup> E. de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid: Visor Distribuciones, 1994, p. 24.

con infinitos matices, en todo aquello que resplandece y hace surgir la belleza: «Lux color est —dice Juan Escoto— et formas rerum sensibilium detegit» [La luz es color y hace visible las formas de las cosas sensibles]<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 31.

## **4.2. Luz y espacio en la escuela de Chartres**

La escuela de Chartres no se resiste al influjo platónico que se manifiesta como la principal tendencia o instrumento al servicio de los estudiosos. De Platón sólo conocían el Fedón y el Timeo parcialmente, gracias al fragmento traducido por Calcidio. La recepción es más bien neoplatónica, es decir, indirecta, a través de Macrobio, Boecio, San Agustín, el Pseudo Dionisio y Juan Escoto Eriúgena. Esto se combina con la influencia frecuente en el Medievo de Aristóteles, para todo lo relacionado con la lógica y el método, y de otros autores que completan el eclecticismo en la acogida de diferentes elementos filosóficos de distintas escuelas y autores. No obstante, desconocían la mayoría de las obras de los filósofos de la antigüedad, que ya se comenzaban a recuperar gracias a las traducciones toledanas. Muchos elementos filosóficos de esos tiempos remotos se habían incorporado al cristianismo y en este momento comienzan a ser tenidos en cuenta.

#### 4.2.1. La degradación de la palabra alejada de su esencia de Bernardo de Chartres

Bernardo (†h. 1124-1130) transita con sus teorías neoplatónicas por lugares muy próximos a los frecuentados por Plotino, aunque los combina —como es habitual en el Medievo, y muy especialmente con el eclecticismo de esta escuela, de la que es el primer gran maestro— con terminología del hilemorfismo aristotélico adaptada al neoplatonismo. Tal es el caso de su concepción de la creación en la que a partir de las ideas ejemplares, contenidas en la mente divina, Dios crea las formas nativas (*formae nativae*), diferentes de aquellas, por tratarse de una copia realizada a partir de ellas. Ambas existen realmente, pero solo las segundas se unen a la materia informe y caótica, para dar lugar al ser particular de las cosas. Aquí observamos su gran cercanía con las tesis de Plotino. Pero avanzando hacia cuestiones espaciales, hacia paralelismos relacionados con la *Naturaleza* observada como tal —como espacio— por Plotino, Bernardo la describe como:

... una realidad universal o una especie de organismo informado por una forma propia, distinta y superior a las de los seres individuales (¿alma del mundo?): “Ideas tamen quas post Deum primas essentias ponit, negat in seipsis materiae admisceri aut aliquem sortiri motum, sed ex his *formae* prodeunt *nativae*, scilicet imagines exemplarium, quas Natura rebus singulis concreavit”. (GF, 2.1 p. 429).

Esta *Naturaleza* se dispone, como en Plotino, al margen de la materia informe, indefinida y carente de ser, habitante de la nada, sombra de existencia y realidad, puro vacío no concretado en el espacio por forma alguna, mientras no sea *informada* por las formas nativas.

Con Bernardo de Chartres las teorías plotinianas acerca de las ideas se ven proyectadas hacia un realismo extremo que las inserta en el problema de los universales. Para Plotino los universales se encuentran contenidos en el Uno supremo, para San Agustín, en la mente de Dios —ambos se anticipan al conceptualismo—. Bernardo va más allá y apoya sus teorías en la lógica y la gramática, observando cómo de una misma raíz derivan varias palabras. En algunas

palabras también se produce una degradación según el grado de alejamiento de su esencia semántica, al igual que sucedía para Juan Escoto Eriúgena en las cosas más distantes de la iluminación divina que da el ser a la materia a partir de las ideas o prototipos:

Por ejemplo, de la *blancura*, que expresa la esencia en toda su pureza, se derivan el adjetivo *blanco* y el verbo *blanquear*. Así, pues, entre las palabras hay la misma relación que entre las ideas y sus participaciones particulares. La *blancura*, que es la esencia en toda su pureza, degenera al expresar la acción de *blanquear*, y todavía más cuando se mezcla con la sustancia material, en que llega al máximo grado de degradación. (GF, 2.1 p. 430).

#### **4.2.2. El descenso hacia el individuo y el ascenso de los ejemplados a los ejemplares en Guillermo Porreta**

Guillermo Porreta (1076-1154) —discípulo y sucesor de Bernardo de Chartres en la escuela del mismo nombre— centra su visión espacial neoplatónica en una dialéctica ascendente y descendente, que coincide con el organigrama propio de la escuela de Chartres al respecto. Él lo concreta en cuatro planos:

1°. *Dios* creador, forma pura, y subsistente, sin materia. 2°. *Las ideas ejemplares* de las cosas, existentes en la mente divina, *formas puras* separadas de la materia. 3°. *Las formas nativas*, creadas en el mundo sensible a partir de las formas ejemplares, para unirse a la materia dando lugar a los seres corpóreos, los individuos reales y concretos. 4°. *La materia*, creada por Dios en su carencia de forma. (GF, 2.1 pp. 432-433).

También Porreta asocia su ontología ascendente-descendente a un realismo fundamentado en los universales. Todo el organigrama, implicado en los cuatro planos descritos, sigue un proceso descendente que hace posible la existencia de individuos. Y el estudio del proceso inverso, permite conocer las *formas* diferenciadas en los distintos planos o niveles de esta ontología del ser:

Ahora bien, para llegar a conocer esas *formas*, el procedimiento consiste en remontar a la inversa el orden ontológico, empleando una *abstracción* «formal» en sentido platónico, es decir, en separar mentalmente la *forma* de la *materia*. Así, a mayor separación de la materia, corresponderá mayor abstracción y más universalidad, es decir, más *forma pura*. (GF, 2.1 p. 433).

Esta abstracción enlaza con cuestiones estéticas, en la relación real forma-materia, muy presente en la maestría y práctica arquitectónicas. Dichas cuestiones fructifican en las teorizaciones y tratados renacentistas, de gran influjo en la conceptualización moderna referente a las prevalencias entre forma y función, o las relaciones entre vacío y espacio reconocible, entre otras. Todos estos conceptos realizan su arranque incipiente en las reflexiones en torno a espacio y luz que las diversas ontologías del ser herederas de Plotino tratan de afinar y matizar en la filosofía del Medievo occidental, y penetran las ideas que inspiran una evolución constructiva y técnica de la arquitectura coetánea.

Retornando a este estudio del proceso inverso, Juan de Salisbury lleva a cabo un análisis de las teorías de Gilberto en referencia a esta fase «lógica ascendente»- En ella se realiza —en su tramo final— el paso de los «*ejemplados* a los *ejemplares*», mediante una «especie de deducción (“deductio conformativa”)». Como sucediera con el sistema plotiniano y sus tensiones descendentes-ascendentes, cuanto más se prescinde de la materia —causa de la individualidad—, mayor es la ascensión. Es una abstracción que en su proceso ascendente parte de las *formas nativas*, pasando sucesivamente por las *formas específicas*, las *formas genéricas*, y, por último, las *formas ejemplares*. (GF, 2.1 p. 433).

Es preciso distinguir este proceso de *abstracción* al que se refiere Gilberto (*abstrahere*), del proceso abstractivo aristotélico o tomista, según recuerda Fraile. En el caso de Gilberto, se fundamenta en el platonismo en relación a las ideas en su existencia real o forma universal al margen de la mente.

Entre los conceptos acuñados por Gilberto llama especialmente la atención los definidos como sustancia y subsistencia, que conforman un anticipo de la pluralidad de las formas:

La sustancia es un individuo existente, sujeto de accidentes (*sub stat*). La subsistencia es un individuo existente, pero que no es sujeto de accidentes. [...] Las sustancias son propiamente los individuos corpóreos, que se componen de *materia* y de *formas nativas*, o sea, de «subsistencias», creadas a imagen de las formas ejemplares y distintas de ellas. En cada individuo hay una «subsistencia» o forma *genérica* (corporeidad, animalidad), y otra *específica* (racionalidad, humanidad), además de propiedades individuales. (GF, 2.1 p. 436).

#### **4.2.3. La naturaleza universal y su multiplicación en individuos con Teodorico de Chartres**

Teodorico († 1150-1155), hermano menor de Bernardo, se decanta por un ejemplarismo y un organigrama ontológico neoplatónico. De nuevo, como sus compañeros de escuela, alude a la *forma* aristotélica —el hilemorfismo interpretado de forma neoplatónica— pero en sentido ejemplarista, más que neoplatónico, heredado de San Agustín y de Boecio. Esto le hace incurrir, a veces, en expresiones poco afortunadas, tachadas de panteístas. Para él, Dios es causa ejemplar de todo, en su esencia y en su existencia, lo que se traduce en un esquema ontológico, que se desencadena con 1.- Dios, unidad, forma pura y causa de todas las cosas, a la cabeza, seguido de 2.- Formas universales, contenidas en la mente divina, y 3.- Formas particulares, que dan lugar a los seres individuales. En este esquema plotiniano simplificado, la unidad produce la pluralidad, y la pluralidad depende de la unidad.

Para Fraile, el formalismo de Teodorico proviene de Boecio. De Dios —la *forma pura* inmaterial— derivan los seres, y su existencia se demuestra por el movimiento de éstos, recordemos: de todos los seres hacia el Uno supremo, que ocasionan dobles tendencias de movimiento, en esas tensiones traccionadas que venimos observando desde Plotino. Las *formas ejemplares* —eternas, puras, divinas inmutables, perfectas— están contenidas en la inteligencia divina. Ellas dan lugar a las esencias de las cosas. A continuación en la jerarquía, se ubican las *formas corpóreas*, diferentes de la materia, de las que surgen las *formas particulares* a imagen de ellas. Y, por último, las cosas corpóreas unen materia y forma, como una

suerte de dualismo que contrapone todo lo extremo insertado en esta jerarquía: ser-no ser, fijo-cambiante, unidad-multiplicidad. La materia, potencia en esencia, puede recibir todas las formas y hacerse con cada una de ellas cosa material. (GF, 2.1 p. 446).

Encontramos también en los textos de Teodorico una alusión al problema de los universales en relación con la *naturaleza*, concepto que nos interesa, como se viene destacando, por la interpretación por parte de Plotino de *naturaleza* como espacio. Sin embargo incorporan elementos platónicos que responden a un principio no contemplado en el sistema plotiniano:

Es fácil ver en estos textos y otros de la misma escuela de Chartres un concepto netamente platónico del principio de individuación, según el cual una *naturaleza universal* (v.gr., *humanitas*) o una especie se multiplica en *individuos* numéricamente distintos por la adición extrínseca de porciones cuantitativas de materia que la diversifican. (GF, 2.1 p. 444).

Es decir, los individuos se multiplican en el espacio mediante añadidos que se incorporan a la forma única y específica. No deja de recordar al principio platónico citado, en el que:

... las semejanzas o imitaciones de las ideas introducidas en la materia por el demiurgo se multiplicaban numéricamente en individuos distintos al quedar como disgregadas por las distintas porciones numéricas o cuantitativas de materia, la cual venía a ejercer una función semejante a la del vacío o del no-ser de los pitagóricos y atomistas. (GF, 2.1 p. 447).

#### **4.2.4. El espacio como materia primordial con Guillermo de Conches**

Guillermo de Conches (1080-1145) coincide en sus inclinaciones platónicas con el resto de sus compañeros, destacando entre ellos por ser el introductor de la estética platónica en la escuela de Chartres. En lo que se refiere al mundo visible, Guillermo sigue las teorías físicas platónicas, que encuentra en Calcidio. Sin

embargo no apoya las propias en el hilemorfismo platónico, como harían Teodorico o Guillermo Porreta, sino que se decanta por un atomismo presente en el *Timeo*, aunque aclarando que lo toma de Constantino Africano. En este sentido, llega a definir el concepto de *espacio*, como nos recuerda Fraile: «La materia primordial es el *espacio* (*locus*), que está lleno de átomos, partículas pequeñísimas, simples, invisibles e indivisibles, homogéneas, innumerables y que no pueden percibirse por los sentidos.» (GF, 2.1 p. 452). También alude a la agrupación de estos elementos primordiales de la que resultan los cuatro elementos, aire, tierra, agua y fuego, algo que se repite entre sus coetáneos, para llegar a la unión en las denominadas homeomerías y la multiplicidad de los cuerpos. Todos los seres se definen mediante *formas* que responden a las ideas preexistentes en la mente divina que se plasman en la materia. Todo esto solo es comprensible elevándose por encima de las percepciones sensoriales, lo que no les es posible a todos. Para Guillermo, «el mundo en un simulacro, una imagen de la sabiduría divina: “Sic mundus est imago divinae sapientiae et hoc est simulacrum honestum”.» (GF, 2.1 p. 452).

#### **4.2.5. El megacosmos y los tres rayos de luz de Bernardo de Tours**

Estrechamente relacionado con la escuela de Chartres, llama especialmente la atención su obra *De mundi universitate, sive Megacosmos et Microcosmos*. En los filósofos de esta escuela, apenas se alude a las cuestiones relacionadas con la luz del intelecto, primordiales en el sistema plotiniano —que esta tesis viene investigando—, y no pasadas por alto para los pensadores neoplatónicos que introducen sus teorías en el Medievo, San Agustín o el Pseudo Dionisio Areopagita. Este no es el caso de Bernardo de Tours, y de ahí la alusión a esta obra concreta, como veremos a continuación. Se trata de una obra de fundamento platónico, considerada de difícil interpretación. En ella se mezclan elegías con prosa, lo que para algunos estudiosos recuerda a la *Consolación*, de Boecio, o el *Satyricon*, de Marciano Capella. En ella la procesión desde la cumbre del cosmos, que observábamos en Plotino, se interpreta desde el punto de vista cristiano del autor,

realizándose la emanación mediante un rayo luminoso que fundamenta su ontología del ser neoplatónica.

La obra citada —que Gilson califica de obra grandiosa y bella, y a la que defiende de acusaciones de monismo, panteísmo y paganismo— se divide en *Megacosmos* y *Microcosmos*. La primera alude al mundo superior, la segunda a la creación del hombre, respondiendo a los dos mundos platónicos, el de las ideas y el sensible.

En la cumbre del *Megacosmos* se halla la Trinidad, que ya existía antes de que todas las cosas fueran creadas. La divinidad suprema, el Padre, esencia, unidad y bien sumo, recibe el nombre de *Tugaton*, del que «emana un rayo de luz inaccesible, de esplendor infinito, el cual se bifurca en otros dos». Del primer rayo resulta el segundo esplendor, el Hijo, al que llama *Noys*. Y resulta que es en el Hijo, «Verbo consustancial al Padre», donde se recoge el mundo inteligible, las ideas primigenias de todas las cosas antes de su existencia en el espacio y en el tiempo. Del tercer rayo de luz surge el *Espíritu Santo*, procedente del Padre y del Verbo y de idéntica naturaleza. (GF, 2.1 p. 455).

#### **4.2.6. Las relaciones espaciales con el hacer de Vitruvio en Hildegarda de Bingen.**

Hildegarda (1098-1178) polifacética abadesa del monasterio benedictino de Rupertsberg, cerca de Maguncia, no solo es conocida por sus composiciones musicales. También escribió —ayudada por algunas de sus religiosas y un monje que le servía de escriba— numerosos tratados que la relacionan con la cosmología de la escuela de Chartres. En ellos expone su visión peculiar del macrocosmos, inspirada en los tratados físicos de la época, como la *Imago mundi*, de Honorio de Autún y el *De mundi universitate*, de Bernardo Sylvestris. Pero también cayeron en sus manos los escritos de Vitruvio, arquitecto romano del siglo I a.d. C, cuyo tratado *De Architectura*, era conocido y utilizado en su tiempo.

Hildegarda analiza, al igual que Bernardo de Tours, las diferencias y correspondencias entre el *macrocosmos* y el *microcosmos*, aunando aspectos espaciales con otros relacionados con luces y reflejos. Así sostiene que el Universo surge como reflejo de la perfección de Dios. Hildegarda lo ve del siguiente modo en su tercera obra, el *Libro de las obras divinas*:

Contemplé entonces en el secreto de Dios, en el corazón de los espacios aéreos del Mediodía, una figura maravillosa. Tenía apariencia humana. La belleza, la claridad de su rostro eran tales, que mirar al sol hubiera sido más fácil que mirar su rostro.<sup>199</sup>

Un dios que se define a sí mismo como origen explosivo y luminoso del universo, como fuego de orden y sabiduría inevitable:

Yo soy la energía suprema, la energía ígnea. Yo soy quien ha encendido cada chispa de vida. [...] Yo soy quien ordena el universo en la sabiduría. Vida ígnea de la esencialidad: puesto que Dios es inteligencia, ¿cómo podría no obrar?<sup>200</sup>

La luz de Dios para Hildegarda lo impregna todo de inteligencia que relaciona con la palabra, y obra a través del hombre penetrando de luz su alma:

Mis llamas dominan la belleza de los campos: la tierra es la materia gracias a la cual Dios hizo al hombre. Al igual que yo lleno las aguas con mi luz, así el alma cala todo el cuerpo, como el agua en su fluir empapa la tierra entera. Cuando digo que soy ardor en el sol y en la luna es una alusión a la inteligencia: ¿no son acaso las estrellas innumerables palabras de inteligencia?<sup>201</sup>

El resplandor fundante del universo tiene un claro origen para Hildegarda. Se trata del amor del Padre de los cielos, un amor tan inmenso que resulta difícil poder

---

<sup>199</sup> H. de Bingen, *Libro de las obras divinas*, en R. Pernoud, *Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, p. 74.

<sup>200</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>201</sup> *Ibíd.*

observarlo sin deslumbrarse, un amor ligado a la belleza que origina el conocimiento en el alma:

He aquí lo que te muestra el rostro que contemplas: la magnífica figura que ves al Mediodía de los espacios aéreos y en el secreto de Dios, con apariencia humana, simboliza, en efecto, el amor del Padre de los cielos. La figura es el amor. En el seno de la energía de la divinidad perenne, en el misterio de sus dones, es una maravilla de inmensa belleza. [...] La profusión del amor, en efecto, irradia y destella con un brillo tan sublime, tan fulgurante, que sobrepasa de manera inconcebible para nuestros sentidos todo acto de comprensión humana, la cual normalmente asegura en el alma el conocimiento de las cosas más diversas.<sup>202</sup>

Para Hildegarda, el *macrocosmos* responde a la forma de una esfera, como sucede con la visión plotiniana del mismo. En realidad reproduce esa visión plotiniana del universo, que se define mediante esferas concéntricas y que recibe a través de diversos filósofos en el Medievo. Con su interpretación personal equipara al *macrocosmos* con tres esferas concéntricas, que son imagen de la Santísima Trinidad.

En cuanto al *microcosmos* humano, Hildegarda —en concordancia con el *homo quadratus* de Vitruvio— afirma que puede ser inscrito en la forma geométrica que delimita un cuadrado. Hildegarda se centra en aspectos antropológicos, considerando que es precisamente el hombre quien refleja las proporciones del Universo: «en la forma del hombre, Dios ha consignado la totalidad de su obra». Sin duda, en esta afirmación no ha pasado por alto las teorías de Vitruvio al respecto, y se anticipa con un dibujo propio al famoso de Leonardo da Vinci que representa tal teoría. En él coloca al hombre en el centro del universo, inscrito en el más interior de los seis círculos concéntricos que definen una «rueda de aspecto maravilloso»:

La figura del hombre ocupaba el centro de esta rueda gigante. La cabeza estaba en lo alto y los pies tocaban la esfera de aire denso, blanco y luminoso. Los

---

<sup>202</sup> p. 76.

dedos de las dos manos, derecha e izquierda, se extendían en forma de cruz en dirección a la circunferencia, y los brazos también.<sup>203</sup>.

Hildegarda parece anticiparse a los postulados renacentistas con su visión del hombre como centro del mundo heredada de Vitruvio. Pero también evoca la luz divina ligada al amor de Ficino que veremos más adelante.

---

<sup>203</sup> p. 77.

### **4.3. La belleza y el arte como fuente de conocimiento en Hugo de San Víctor**

Hugo de San Víctor (h. 1097-1141) ingresa a los dieciocho años en la abadía de San Víctor próxima a París, centro que destaca por sus estudios científicos, y donde se da especial importancia a la mística. Hugo mantiene una estrecha amistad con San Bernardo, con quien se comunica intelectualmente en referencia a sus estudios. Fue muy bien considerado en su tiempo, llegándosele a atribuir el sobrenombre del «nuevo San Agustín». Más adelante, San Buenaventura llegaría a afirmar que en Hugo de San Víctor se sintetiza todo el saber de San Agustín, de Dionisio y de San Anselmo, entre otros. Teólogo y místico por excelencia, se sirve de la filosofía en sus estudios, sin llegar a completar una síntesis filosófica o teológica, algo que sería una exigencia excesiva para la época en la que desarrolla su trabajo. (GF, 2.1 p. 472).

De él se dice que sirve de conexión directa con el neoplatonismo a Roberto Grosseteste y a San Buenaventura, entre otros muchos, incluso a Santo Tomás de Aquino, siendo sus principales fuentes San Agustín, Boecio, el Pseudo Dionisio Areopagita y Juan Escoto Eriúgena.

Todo lo ordena y jerarquiza en un sentido ascendente: las ciencias, los métodos de trabajo, que culminan en la meditación mística, la filosofía, el conocimiento, la antropología. Dota a todas sus teorías de un sentido pedagógico, que se basa en la lógica y las matemáticas, tomadas con toda probabilidad de Boecio. En la influencia recibida de este filósofo fundamenta su ontología del ser, diferenciando a los seres mediante tres órdenes que se relacionan, a la manera plotiniana, con los distintos modos de conocimiento:

1.º *Intellectibilia*: Dios y las sustancias incorpóreas. Inteligencia pura = *teología*.

2.º *Intelligibilia*: Cantidad abstracta propia de las matemáticas. Inteligencia con la imaginación = *matemáticas*.

3.º *Naturalia*: Seres corpóreos. Inteligencia con los sentidos = *física*.

Estos modos de conocimiento se corresponden con los siguientes modos de ser. El primero de ellos con Dios, el ser eterno, sin principio ni fin, en el que no hay distinción ser-existir, ni esencia-forma, y en cuya mente se recogen desde siempre los arquetipos de los seres en su totalidad o *Naturaleza*. El segundo son los seres *perpetuos*, aquellos que son inmutables ya que tienen principio pero no tienen fin, cuerpos «divinos» por su inmovilidad. En ellos se diferencia el Ser del existir, ya que son las *ousías*, o *sustancias* de las cosas. El tercero se corresponde con los seres *temporales*, con principio y fin, y en los que se distingue su *esencia* —permanente— de su *forma* —cambiante, temporal— tras cuya destrucción la esencia retorna a su principio. (GF, 2.1 pp. 478-479).

Alude también a la relación *forma-materia*, en un sentido platónico, no aristotélico, como es común entre sus coetáneos, y de nuevo comparece la noción antropológica de *microcosmos* y sus dualismos parejos, en la que no nos vamos a detener en esta ocasión.

Sus observaciones acerca del mundo y la *Naturaleza* son aquellas propias de una actitud contemplativa que comparte con Plotino. Ambos muestran unas dotes místicas que les conducen a descubrir con diferente mirada la belleza de las cosas que pueblan este mundo, una clara tendencia que, en el caso de Plotino, da como resultado, entre otros, la integración en sus textos de importantes teorías estéticas acerca de la belleza. Para Hugo los sentidos dotan a la persona de esa facultad para observar la belleza. Afirma que el mundo al ser observado profundamente reproduce un destello, lo que de nuevo hace reaparecer esa luz plotiniana procedente de la Suprema Intelección: «El mundo sensible es como un reflejo en que se transparentan la realidad y la belleza del invisible. Las bellezas sensibles son imágenes de la belleza suprasensible. » (GF, 2.1 p. 486). Una belleza que —como ocurre en Plotino— es fuente de conocimiento.

Plotino da importancia entre las artes a la música, y Hugo no se queda atrás en este empeño. Plotino observa una clara armonía en el mundo, a pesar de las notas discordantes que comparecen en él. Para Hugo, las cosas del mundo en su totalidad componen una armonía inmensa, una música perfecta para nuestros oídos en la que esas discordias acaban quedando disueltas. Llega a hablar de tres clases de música: «la *mundana*, que resulta del orden y armonía de las cosas del mundo; la *humana*, que consiste en la armonía entre las partes del cuerpo y del alma; y la *instrumental*, que se produce por medio de instrumentos musicales.» (GF, 2.1 p. 481).

Además de todo esto, se aprecia en Hugo de San Víctor una influencia plotiniana en su forma de acceso al conocimiento mediante la contemplación de la *Naturaleza*. Observar la belleza de la naturaleza no se limita a detenerse en una sensación, sino que el intelecto ha de elevarse sobre ella buscando su sentido espiritual, como modo de acceso al conocimiento Supremo, La belleza es la puerta de entrada hacia el conocimiento. Con los sentidos conocemos el mundo visible y gracias a la contemplación, a través de la belleza, nos elevamos hacia el mundo invisible y su conocimiento. La ciencia toda y la mística parte de la contemplación de la naturaleza. En ella se concentra una de las formas de concebir el espacio para Plotino. Es el primer grado de conocimiento-contemplación, también para Hugo de San Víctor, la primera delimitación del campo de acción, la primera visión global y armoniosa que encamina hacia la belleza suma y el conocimiento superior.

Los seres reciben de la divinidad no solo el ser, sino también la belleza: «Deus dedit, non solum esse, sed pulchrum esse, formosum esse». (GF, 2.1 p. 487).

Hugo realiza clasificaciones para todo, también en lo que respecta a la belleza, que es jerarquizante a partir de Dios —suma belleza—, que le llega con connotaciones lumínicas, como un reflejo fuerte a las almas y más tenue a los seres sensibles.

Estructuraciones espaciales y lumínicas que ordenan diferentes procesos convergentes en la elevación máxima, en la correspondencia de fuerzas entre lo ínfimo y lo supremo, en un proceso común hacia el límite que supone la mayor

perfección resultante de una participación no excluyente entre todos los seres que son. Estas tendencias, examinadas una y otra vez, con mayor o menor intensidad en los filósofos tratados, producen reflejos en los diferentes campos del saber, y muy especialmente del arte y la estética de la época estrechamente ligada al conocimiento, como se trata de desgranar en estas páginas.

En cuanto a la contemplación, se desarrolla en un orden procesual que aleja la insatisfacción e insuficiencia del conocimiento sensible hacia la búsqueda de certezas superiores que le aproximen a la sabiduría. En la primera escala del proceso se sitúa la *meditación*, que se basa en ideas. La siguiente es la *especulación*, o contemplación activa, en la que el alma ha logrado purificarse y detiene los razonamientos y desde esta simplicidad mira a Dios. En tercer lugar, se produce el acceso a la *contemplación*, ya pasiva, donde el alma se sumerge en la perfección sin dificultades. (GF, 2.1 p. 488-489).

Hugo se refiere en sus teorías a una triple mirada del alma, refiriéndose a sus tres objetos de conocimiento: el mundo sensible, el alma misma y Dios. En cuanto a las potencias cognoscitivas humanas diferencia cuatro, dos corpóreas y sensibles y dos incorpóreas y espirituales. De nuevo estamos ante las prolijas clasificaciones de Hugo de San Víctor, que nos recuerdan a Juan Escoto Eriúgena. Llama en ellas especialmente la atención su concreción mediante acciones puramente espaciales. Así sucede, entre las corpóreas y sensibles se encuentran las que constituyen el *oculus carnis*: «a) *sentidos (sensualitas)*, que miran hacia afuera y hacia abajo (*foris et deorsum*), y b) *imaginación*, que mira hacia dentro y hacia arriba (*intus et sursum*).»

Y en lo que se refiere a las incorpóreas y espirituales, está la que se asocia con el *oculus rationis*, que no es otra que la *razón* —cuyo resultado es el conocimiento de sí del alma, que genera la ciencia—, y que también mira, pero en esta ocasión a cuestiones abstractas, las que tienen que ver con el conocimiento en relación con la imaginación. Y por último, el *oculus contemplationis*, correspondiente a la cuarta potencia humana, la *inteligencia*, que mira hacia el mundo superior e invisible, de donde procede la iluminación, y que da lugar a la *sabiduría*. (GF, 2.1 pp. 484-485).

De nuevo orden espacial equilibrado mediante dobles tendencias que se equilibran en su búsqueda del conocimiento, orientado a la recepción de la iluminación suprema.

#### **4.4. La arquitectura del pensar de Tomás de Aquino**

Tomás de Aquino (1125-1274) lleva a cabo una labor ecléctica de análisis y asimilación del pensamiento, cuyo resultado es la construcción de un entramado sistemático de ordenación que se configura como una plena arquitectura del pensar. En ella cada uno de sus elementos se ubica en el lugar preciso y en relación con los inmediatos —anteriores y posteriores—, creando una estructura firme que afianza el conjunto. Esto es un hecho que, en general, no se pone en duda, y es muy elogiado, sin pasar por alto los talentos superiores en otros variados aspectos de algunos de sus contemporáneos. Tal vez se podría destacar, por ejemplo, su rigorismo, sencillez y sobriedad de planteamientos, en contraste con una mayor inclinación hacia la vehemencia y las interioridades del pensar por parte de San Buenaventura, filósofo en el que reparamos muy especialmente más adelante por sus importantes aportaciones a nuestra investigación.

En los escritos de Tomás se crea, como decíamos, un entramado ordenado en el que se interrelacionan buscando el equilibrio pensamientos de toda índole que ya son conocidos por parte de los estudiosos del momento. El organigrama tomista pone en pie una construcción que integra, en un equilibrio de fuerzas que se contrarrestan gracias al orden establecido, a Aristóteles junto con otras corrientes del pensar recogidas por el pensamiento cristiano, como el platonismo, neoplatonismo plotiniano, el estoicismo, musulmanes y judíos:

No sabemos los límites exactos de las estratificaciones históricas que han intervenido en la formación de la filosofía de Santo Tomás. Esta poderosa inteligencia ha fundido, metamorfoseado y hecho cabalgar platonismo, aristotelismo, plotinismo, agustinismo; pero tan bien, que la mezcla de sus estratos ha llegado a ser indistinguible. Pero este mosaico de influencias, de las cuales no puede liberarse totalmente el espíritu más poderoso, está subordinado a la formalidad general del sistema, y con frecuencia sublimado por ella.» (GF, 2.2 pp. 265-266).

Su entramado ecléctico es sumamente novedoso e innovador en su época, y en él no pueden dejar de añadirse filósofos musulmanes y judíos.

El saber de Plotino le alcanza y se integra en su construcción, a través de las obras de San Agustín y el pseudo Dionisio, como puede observarse en su obra *De veritate*, en la que —según recoge Guillermo Fraile— cita al primero 190 veces y 94 al segundo. Aunque la fuente primordial de neoplatonismo para Tomás es Dionisio así como el *Liber de causis*.

Fiel a su manera de interpretar y asimilar sus textos se decantan más por construir el conjunto final que por destacar de forma pareja la individualidad. Recoge el neoplatonismo de una forma parcial, al centrarse en su aspecto jerarquizante y elevar la visión del Universo a su máxima expresión grandilocuente. Éste queda antepuesto a sus individualidades conformadoras, que quedan postergadas en su estructura, lo que la deja coja en los aspectos espaciales que tratamos con respecto a las influencias plotinianas. Esta deficiencia en la alusión a las individualidades que contribuyen al equilibrio estructural de tensiones de la totalidad universal —conformadora de la ontología espacial plotiniana—, resulta de la preferencia de Tomás por la visión de la naturaleza concreta que obtiene del aristotelismo. Tomás de Aquino se inclina hacia Aristóteles primordialmente, más por la admiración de su rigor y su método de análisis, que por su filosofía en sí, a la que somete a su particular interpretación.

En lo que se refiere a la naturaleza —ligada al concepto de espacio en Plotino—, Tomás destaca su valor, en un sentido que se decanta por el aristotelismo frente al neoplatonismo, no por una mejor concreción y veracidad del primero, sino por haber descubierto ciertas coincidencias al respecto del pensamiento agustiniano y neoplatónico con los de Avicenas y Averroes que trataba de combatir. Averroes rebaja el valor de la naturaleza a favor de las causas primeras, mientras que Tomás lo defiende y lo eleva junto al de las causas segundas, lo que queda patente en su *Summa contra Gentiles*. No obstante, es preciso insistir en que se decanta por el aristotelismo, en este aspecto, en detrimento del neoplatonismo. (GF, 2.2 p. 272)

Tomás de Aquino formula una suerte de teoría de la iluminación ligada a su teoría del conocimiento en evolución (GF, 2.2 pp. 271-272). En sus inicios se aprecian influencias agustinianas, a las que se van añadiendo elementos aristotélicos en su incesante contraposición a las teorías averroístas. En este sentido, acepta que existe un entendimiento agente separado, pero no identificado con la esfera lunar, sino con el mismo Dios, que es «fuente primaria de todo ser y de toda luz inteligible». (GF, 2.2 p. 272). A ello añade una separación en dos del entendimiento agente separado y extrínseco: uno solo puede ser Dios, entendimiento agente separado, y el otro agente es el propio a cada ser humano, que le es asignado como una cualidad intrínseca del alma. Éste último es para Aquino una participación de la luz inteligible que Dios comunica a cada ser, pero como abstracción de los inteligibles de las cosas mismas. Tomás se va separando de todo aquello que quiera significar «una iluminación directa de Dios en el conocimiento humano». También deja en la estacada la iluminación divina proyectada directa o indirectamente a través de los ángeles. La función divina se limita a su definición como fuente primera del ser y conocer, de cuya luz intelectual participa el entendimiento humano, dependiente de Dios en los aspectos generativos y operativos descritos. Una modificación de la teoría de la luz que afectará en Tomás de Aquino al «concepto de los primeros principios y de la sindéresis como hábito de ellos.» (GF, 2.2 pp. 272-273).

Se observa en Tomás de Aquino una evolución y originalidad en la recepción y utilización de las cuestiones relativas a la ontología espacial y lumínica, heredada de Plotino a través de Dionisio, San Agustín, y el *Liber de causis*, en un proceso progresivo que incorpora, haciéndolo prevalecer, las teorías aristotélicas contrapuestas a las averroístas, hasta el punto de ser fundamental en su teoría del conocimiento. Establece un control, concreción y concentración en Dios de las emanaciones lumínicas ligándolas en exclusiva a la luz del intelecto divino de la que participa el entendimiento de todas las almas a las que da el ser. Se mantiene, sin embargo, esa tendencia en forma de dependencia, de tensiones correspondidas de los otros hacia lo Uno, de los seres creados hacia la luz suprema a través del entendimiento, como fuente de conocimiento y ser.

#### **4.5. Roberto Grosseteste: luz como verdad y principio de todas las cosas**

Roberto Grosseteste (h. 1170-1253) es uno de los máximos seguidores del neoplatonismo en sus obras, especialmente en uno los aspectos que trata este trabajo, la luz portadora de las esencias de las cosas que Plotino destacó en su sistema. En el caso de Grosseteste llega a un puesto elevado de interpretación, aunque también conoce e incluye en sus escritos las teorías aristotélicas. El influjo plotiniano —y neoplatónico en general— lo recibe a partir de los textos de San Agustín y del Seudo Dionisio, y también del *Liber de causis*.

También es preciso considerar el «*Liber de intelligentiis*», tratado neoplatónico anónimo con alguna influencia aristotélica, atribuido inicialmente a Witelo y después a un maestro de París. Este texto de autor dudoso postula una «*metafísica de la luz*» que es conocida y citada por filósofos medievales como Tomás de Aquino y que resulta parecida a la planteada por Roberto Grosseteste. En sus proposiciones y teoremas contempla la luz como esencia de todas las cosas, distinguiendo entre dos luces: una invisible y espiritual, la otra corpórea y visible que la refleja. Se encuentra en él la proposición que defiende el grado de perfección como directamente proporcional al grado de luminosidad, y la que define a Dios como la luz increada, esencial y simple, que proyecta su imagen perfecta en la que se identifica potencia y ejemplar, frente a la imperfección de la proyección de imagen propia del ser creado de la que no se deduce dicha correspondencia.

La luz es el ser en el «*Liber de intelligentiis*» y el principio de toda actividad del ser, tanto en su aspecto psicológico como físico. También es principio de la vida, cuya naturaleza es luminosa y con tendencia a difundirse y dilatarse. La luz es principio del conocimiento, y se difunde y amplifica por todas partes. La luz es sustancia y energía y todos los fenómenos físicos y psíquicos dependen de su reflejo. (GF, 2.2 pp. 158-159).

Estas teorías encuentran su eco en Grosseteste, dominando su pensar cosmológico y filosófico, en su concepto de la luz como verdad y principio constitutivo de todas las cosas. Desarrolla lo que se ha calificado como una *metafísica de la luz* —*Lichtmetaphysik*, según Cl. Baeumker (GF, 2.2 p. 160).— que recuerda al «*Liber de intelligentiis*».

La luz en Grosseteste es elevada a lo más alto, a lo supremo, concibiendo a Dios como luz increada, eterna, incorpórea y purísima, una luz que se hace común a todos los seres. Es ella misma carente de composición alguna forma-materia, aunque sea Dios el que de manera ejemplar formaliza todas las cosas. Dios —luz increada— pone en marcha el tiempo creando la luz participativa y la materia. La luz es la primicia de la forma, la más bella y noble. (GF, 2.2 p. 161). De nuevo vemos como Roberto pondera el grado de perfección de los seres —junto al de belleza y actividad— según su mayor o menor participación en esa luz compartida desde lo más elevado existente. En su *Motu corporali et luce* y en *De luce*, la eleva a forma fundamental que uniéndose a la materia de inmediato le infiere su corporeidad, de lo que resulta una sustancia simple dotada de corporeidad y de espacialidad adimensional. (GF, 2.2 p. 162).

Los seres no sólo obtienen mayor perfección de su mayor participación en la luz divina, además —como exponen las teorías plotinianas—, dada la hermosura suprema de esta forma primera y simple, la dosis superior de luz implica el mayor grado de belleza y también de actividad.

Para Grosseteste, resulta ilusorio creer en la existencia de «un espacio fuera del universo y un tiempo antes de la creación del mundo.» (GF, 2.2 p. 161). En su cosmogonía la luz genera el universo en un doble proceso expansivo y condensador (lo que no deja de traer a la mente la teoría cosmológica física del Big Bang, que data la existencia del universo a partir de una expansión inicial, hace 13,8 mil millones de años, y posterior reagrupación de átomos formando planetas y estrellas. Es el resultado de investigaciones de tres astrofísicos británicos que, a mediados del siglo XX, amplían la teoría de la relatividad de Einstein incluyendo tiempo y espacio. Mediante cálculos, llegaron a la conclusión de que ambas variables tuvieron un inicio

finito correspondiente al origen de la materia y la energía). La difusión lumínica se produce del centro hacia la periferia produciendo el *firmamento* como primer cuerpo, asociado a una esfera celeste, la más externa, formada por la materia primera y la primera forma, la luz. El firmamento refleja energía luminosa (*lumen*) hacia el centro de la esfera celeste. Este retorno lumínico propicia la condensación que genera trece esferas. (GF, 2.2 p. 162)

La esencia de la luz es su difusión en todas las direcciones, desplazando a la materia, íntimamente unida a ella en el proceso. (GF, 2.2 p. 162)

La luz se concibe como dos principios. Lo es, por su carácter difusivo de la multiplicidad de los seres. También es el *lumen* o principio dinámico de energía, al generar con su expansión la cantidad, y un aspecto fundamental para la definición del espacio: las tres dimensiones (quantum). Es por tanto, principio de unidad y de pluralidad del mundo. (GF, 2.2 p. 163).

Pero la difusión lumínica no se reduce al firmamento y sus esferas, también afecta a la psicología humana. El alma es una forma de naturaleza luminosa difundida por todo el cuerpo y ligada a él por un enlace también luminoso. La luz adquiere aquí el valor de fuerza que corresponde alma y cuerpo y los integra, además de dar forma a la materia corporal, lo que genera una suerte de arquitectura lumínica. El cuerpo resultante no induce sobre el alma influjo causal alguno, por lo que las potencias del alma son resultado de su actividad sin distinguirse así de su esencia. El conocimiento proviene de la iluminación divina a través de la actividad del alma. Los sentidos predisponen al alma de forma extrínseca para recibir el reflejo de la luz divina increada. El influjo del Seudo Dionisio y el *Liber de causis*, ha de ser probablemente la causa que le lleva a incluir a los ángeles como intermediarios en la predisposición del alma a la iluminación del entendimiento. (GF, 2.2 p. 163).

Hacemos aquí un paréntesis, para, en un capítulo posterior, desarrollar y ampliar la información acerca de sus teorías sobre la «metafísica de la luz» en paralelo con las de San Buenaventura.

## 4.6. Osmosis de luz y espacio plotinianos en San Buenaventura y sus entornos cercanos

### 4.6.1. Luz y espacio en la escuela franciscana

La escuela franciscana a principios del siglo XIII, tras establecerse en París, se incorpora a los estudios universitarios, que a mediados de este siglo se distancia de dominicos y maestros seculares por su primicia en la recepción del aristotelismo, y de la filosofía musulmana a través, principalmente, de Avicena, frente al averroísmo dominico. Ambas corrientes derivaron a su vez en el tomismo, en el caso de los dominicos, y en el bonaventurismo franciscano. (Se continuaría, este último, en el escotismo y el nominalismo del siglo XIV, tan denostado por Gadamer<sup>204</sup>).

Entre los iniciadores de esta escuela franciscana antigua parisina observamos las influencias que van a dar como resultado las teorías particulares y concretas referentes a los temas tratados en esta tesis y las interpretaciones llevadas a cabo por los maestros pertenecientes a ella. Este es el caso de **Alejandro de Hales** (1170-80/1245), a quien se ha atribuido la obra *Summa Theologiae*, excepto su cuarta parte, que quedó incompleta. Obra que también incluye interpolaciones de otros autores, como San Buenaventura. Por ello, esta obra se considera un buen compendio de las ideas fundamentales comunes de la escuela franciscana, a pesar de la dificultad de determinar lo que corresponde a Alejandro. En lo que interesa a los objetivos concretos de esta tesis, se puede decir que se inclina especialmente hacia la influencia de San Agustín, el Seudo Dionisio y la escuela de San Víctor —sobre todo de Ricardo de San Víctor, el defensor de la «centella del alma», esa parte íntima incontaminada—, así como de San Anselmo. Pero también utiliza las obras de Aristóteles en su totalidad, y hace uso parcialmente de Avicena y algo de Averroes.

---

<sup>204</sup> Ver capítulo correspondiente a Gadamer: el nominalismo reduce la realidad «ontológicamente a una masa informe regida por leyes mecánicas» (En la verdad nominalista, «lo bello pierde todo rango ontológico». cf. WM, 483 [VM1, 573]).

Responde, como se puede observar, a la tendencia ecléctica de la filosofía medieval occidental, en la que incluye, como se indica, a los autores que hacen efectiva la recepción del neoplatonismo, y concretamente el plotinismo, en la filosofía de este amplio y complejo periodo. (GF, 2.2 p. 167).

Al detenerse en el intento de concreción por parte de Alejandro de las cuestiones relativas al conocimiento intelectual, se puede apreciar esta múltiple tendencia a la que se enfrenta voluntariamente este filósofo. Él, como representante de su tiempo, se incorpora a un debate que se produce entre el naturalismo derivado de Aristóteles y el iluminismo proveniente de Agustín de Hipona. En lo que se refiere al aristotelismo, la forma de conocimiento intelectual es la que da crédito únicamente a la experiencia proveniente de los sentidos e interpretada en sus esencias abstractamente por la imaginación a partir del entendimiento sensitivo. Por otro lado, atendiendo a las teorías agustinianas, el conocimiento intelectual resulta ser una actitud más bien pasiva que lo recibe a través de una iluminación superior y extrínseca, realizando, eso sí, un olvido de los sentidos activo y permanente, con objeto de alejarse de sus percepciones mundanas y recibir ese aporte luminoso con la mayor intensidad posible. La abstracción precisa en este caso sería en relación a no tener en cuenta los mensajes emitidos de continuo por los sentidos, la imaginación o la experiencia del mundo material circundante, y no con respecto a las conclusiones y clasificaciones que el conocimiento adquiere en cuanto a las esencias inteligibles de las cosas. Ante este problema —al que ya se enfrenta Avicena—, Alejandro opta por una síntesis entre ambos sistemas que da lugar a una particular teoría de la abstracción y a una fusión entre iluminación extrínseca y entendimiento agente, que tendrá gran influencia en la escuela franciscana. El entendimiento agente actúa unido al alma, compuesta de materia y forma, pero su labor se produce en un grado inferior o *ratio* agustiniano, que es el de los seres corpóreos ubicados en el mundo sensible. La función del entendimiento agente es la de realizar la abstracción precisa de la percepción sensorial a partir de las imágenes procedentes de la *phantasia*, logrando el conocimiento de los seres corpóreos. Por encima de este grado se definen dos más. El primero de ellos es el que lleva al conocimiento de los espíritus creados a través del *intellectus* que San Agustín definía como *ratio superior*. El siguiente, y más elevado, es el que hace lo propio con los primeros principios o razones eternas de

Dios, para lo que se precisa de otra facultad más, la *intelligentia*, que es, precisamente, aquella que recibe la iluminación divina directa y sin la que no sería posible tal clarividencia. Por tanto, la abstracción no es suficiente para conocer las realidades supremas, es tan solo el primer estrato del conocimiento del mundo material, al que habrá de sumarse un segundo paso intelectual y culminar después con la luz divina que despierta la inteligencia, para poder concluir el conocimiento completo de la primera verdad. (GF, 2.2 p. 171).

Se puede observar subsumida en las teorías de Alejandro acerca de la abstracción y la fusión iluminación extrínseca-entendimiento agente, una relación procesual espacial que en su caso parte de lo insuficiente hacia lo suficiente, dirigida especialmente hacia la suavidad en el tránsito que se obtiene tras un olvido de los sentidos, que supone el impulso activo hacia una mayor iluminación y el enlace con el conocimiento supremo. Las fuerzas que potencian esa relación lumínica y que fomenta un mayor conocimiento surgen progresivamente en relación a la independencia con respecto a las percepciones de los sentidos y se incrementan hacia el mayor saber en proporción al mayor olvido del sentir.

Entre los discípulos de Alejandro de Halles, se ofrecen matices a su teoría de la abstracción y los diferentes grados resultantes. **Juan de la Rochelle** (h. 1200-1245) — quien también recibe el influjo de Avicena, como su maestro— desdobra la iluminación recibida por el alma en dos. Una —que le llega inferiormente— desarrolla esa facultad abstractiva de la razón, mientras que la que recibe en su cara superior le llega de los ángeles y de Dios, que sustituye en su función al entendimiento agente, incapaz de llegar al conocimiento de las realidades superiores. (GF, 2.2 pp. 172-173)

En la antigua escuela franciscana de Oxford, se destacan maestros afines a las teorías lumínicas de Roberto Grosseteste. Uno de ellos es **Tomás de York** († 1260), quien suma la iluminación recibida de Dios al conocimiento proporcionado por los sentidos, siendo el resultado el principio de la sabiduría, aunque considera superior la iluminación divina y rechaza la abstracción aristotélica basada solo en los sentidos. Su *Sapientiale* es considerado por diversos autores la primera metafísica del siglo

XIII. Las fuentes abundantes de York, incluyen a Agustín de Hipona. (GF, 2.2 p.p. 174-175).

#### **4.6.2. San Buenaventura: luz divina como causa del ser y enlace entre todas las cosas**

Juan de Fidanza (1221-1274), conocido por Buenaventura, considera a la filosofía fruto de la iluminación divina, la luz de la razón natural. Pero, inmerso en la problemática característica de su tiempo que estudia las relaciones entre filosofía y teología y las preponderancias de una frente a la otra, defiende la supremacía de la segunda frente a la primera. A pesar de ser ella misma luz de la razón no llega al conocimiento de la verdad total, para lograrlo precisa de la iluminación de la fe. En esto muestra con mayor determinación que Tomás de Aquino la distinción fe-razón. Ambas dan luz al conocimiento, sin embargo Buenaventura observa que la luz de la razón no es lo suficientemente intensa para aclarar todas las oscuridades que se ciernen en torno al ser. Tampoco le parece que la filosofía acierte y amplíe su insuficiente iluminación con la incorporación del aristotelismo averroísta, una recepción desafortunada para Buenaventura, que le lleva a un alineamiento progresivo con la teología, proporcional al avance de estas nuevas tendencias que parecen llevar a la filosofía a un alejamiento de la mayor luz, demostrando que aun «no han sido cerradas con llaves los pozos del abismo». (GF, 2.2 p. 181). La teología, sin embargo, se aproxima con Buenaventura a la luz, ayudada —como nunca se había dado antes— de una mayor sistematización en sus métodos, que la alejan de la pura exégesis de los textos revelados, desvelándose como una ciencia incipiente al servicio de la revelación. Esta nueva tendencia científica es la más próxima a la luz que le falta a la filosofía. Aun así, Buenaventura reconoce que todo conocimiento científico procede de la iluminación divina. (GF, 2.2 p.p. 182-183). Define una gradación relacionada con la mayor o menor luz de los seres y del saber:

1-. Exterior (Lumen artis mechanicae): Artes mecánicas (Agricultura, medicina...)

2-. Inferior (Lumen cognitionis sensitivae): Sentidos.

3-. Superior (Lumen Sacrae Scripturae). Ciencia sagrada, cuyos sentidos son:

3.a-. Litteralis

3.b-. Allegoricus.

3.c-. Moralis.

3.d-. Anagogicus

5º-. Lumen, seu illuminatio gloriae, quia «omnis scientia destruetur» (1 Cor 13, 8).

Buenaventura contempla espacialmente el mundo, a la manera plotiniana, y se detiene a observar la naturaleza en su conjunto reconociendo en él un reflejo lejano de la hermosura divina. Sensible a su belleza, la define como una revelación de lo más bello y bueno. En la naturaleza se proyecta la esencia de la divinidad, la perfección más sublime del principio que la genera, es el resultado de la difusión externa de la mayor bondad. La naturaleza surge neoplatónicamente a partir de las ideas ejemplares del ser supremo, pura inteligencia que solo produce idealmente, imprimiéndose en los seres que pueblan el mundo con diversos grados de perfección. (GF, 2.2 p. 191). En Buenaventura se da este ejemplarismo ontológico que también afecta al conocimiento. En las ideas fundamenta la verdad de las cosas, algo a lo que el entendimiento no puede tener acceso porque solo conoce los seres surgidos a partir de ellas.

San Buenaventura, como tratamos en el capítulo correspondiente al Pseudo Dionisio Areopagita, y a diferencia de éste y de Juan Escoto Eriúgena, defiende la primacía del ser con respecto al bien, alineándose, al igual que San Agustín, con la «metafísica del Éxodo».

La luz, para Buenaventura, es la primera forma sustancial, como lo fuera también para Roberto Grosseteste y Alejandro de Halles, y como se recogía en el *Liber de intelligentiis*, según se describe en las páginas anteriores. Su perfección es tal que, aunque tiene esa propiedad primigenia tanto en los cuerpos como en los espíritus, es más propia de los segundos y especialmente de Dios, donde se da la Luz realmente pura y la pura forma. La luz es símbolo de Dios (GF, 2.2 p. 194).

En la ontología lumínica de Buenaventura, la luz se une a la materia prima como primera forma sustancial y le confiere el ser y la actividad. La luz es la forma primordial y primera, la forma general a la que se suman después el resto de formas particulares. No puede existir por sí sola, sino asociada a una materia concreta. Es, por tanto, común a todos los seres a los que dota de su corporeidad. (GF, 2.2 pp. 194-195).

Como ocurría con sus antecesores en tal concepción esencial de la luz, la mayor o menor perfección de los seres depende de su mayor o menor participación en esta forma primera (GF, 2.2 p. 195). La gradación consecuente proporcional a dicha participación da lugar a la siguiente clasificación que desarrolla una procesión espacial cosmológica muy acorde con las teorías de Plotino: en primer lugar distingue lo *luminoso puro*, en el que incluye al cielo empíreo; a continuación describe lo *diáfano*, que se refiere a todos los cuerpos intermedios, y, por último, a lo tercero en la escala lo denomina como lo *opaco*, que corresponde a la tierra. (GF, 2.2 p. 195).

También hay grados luminosos en el cielo, y de nuevo utiliza una clasificación para hacer la distinción entre *empíreo* —al que califica de totalmente luminoso, luz pura uniforme e inmóvil—; *cristalino* —totalmente diáfano, móvil y uniforme—, y, finalmente, el *firmamento* —multiforme, en parte diáfano y en parte luminoso, móvil—. (GF, 2.2 p. 195).

La luz, para Buenaventura, se difunde espacialmente penetrando todas las cosas del mundo, utilizando a tal fin el aire como medio de desplazamiento. La naturaleza luminosa de los cuerpos se comprueba experimentalmente. Es posible comprobarlo frotando y puliendo los cuerpos, aunque aquí se refiere ya a una cuestión puramente física. (GF, 2.2 p. 195).

La característica luminosa de los cuerpos está también relacionada con la facultad del conocimiento, que se concibe como una capacidad de naturaleza luminosa:

1. *Vio Dios que la luz era buena y dividió la luz de las tinieblas*, etc. Queda dicho que la luz intelectual es la verdad, la cual irradia sobre la inteligencia, tanto humana como angélica; e irradia de manera inextinguible, porque no puede pensarse que no existe. Y una cosa irradia de tres maneras: como verdad de las cosas, como verdad de las voces y como verdad de las costumbres [...] En cuanto esta luz es causa del ser, es luz grande; en cuanto es razón del entender, es luz clara; en cuanto es orden del vivir, es luz buena: *vio Dios, dice, que la luz era buena*.<sup>205</sup>

La pluralidad de las formas que pueblan el mundo en su diversidad y variedad de acciones no se explica completamente mediante la luz, su forma primigenia. La visión optimista del mundo de Buenaventura describe una apertura en las formas que les lleva —tras serles conferida su forma original más o menos dotada de luz—, a poder completarse acercándose a su mayor perfección y superior luz mediante nuevas formas superiores. (GF, 2.2 p. 196). Por lo que cada cuerpo se compone de diversas formas sustanciales pertenecientes a diferentes grados de perfección sucesivos que se complementan mutuamente. La relación espacial plotiniana que interrelacionaba los diversos grados del ser equilibrándolos mediante enlaces tensionados de tendencia hacia lo inmediatamente superior y lo supremo, se amplía con Buenaventura al interior de cada cuerpo y la relación entre sus diversas formas. La forma sustancial primera, la luz, que les dota de corporeidad, es a su vez el nexo común entre todos los seres materiales. Esta primera forma elemental, se va completando con otras formas vegetativas, sensitivas y la intelectual, que es la humana. Dios, además, dota al hombre de alma racional, como característica superior exclusiva. Y, finalmente, se da la forma completiva, que cierra la suma de formas y le dota de unidad al ser. Luego las formas superiores son las que obtienen la mayor perfección en la unidad, y es por ello que en la culminación del ser se integra la composición de formas en su esencia unitaria (GF, 2.2 p. 196).

Para San Buenaventura, la esencia de cada individuo es diferente a las otras. Cada corporeidad individual es única y ocupa un lugar concreto espacio-temporal,

---

<sup>205</sup> S. Buenaventura, en *Obras de San Buenaventura, III*, cfr. *Colaciones sobre el Hexaémeron*, col. 5, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1972, pp. 256-257.

formada por la materia —principio determinable— y por la forma —principio determinante—. La materia fundamenta su localización espacial y su sucesión temporal, aunque siendo indeterminada no puede completar al individuo. (GF, 2.2 p. 198). La materia —dotada de unidad— es idéntica en todos los seres, por lo que no aporta nada en su distinción. La individuación está garantizada por ella, pero no es su causa total. (GF, 2.2 p. 198).

La forma tampoco es causa suficiente de individuación. Ambas son precisas para definir al individuo. Porque, a la inversa de lo descrito anteriormente, muchos individuos comparten la misma forma y esta no basta para distinguirlos (GF, 2.2 p. 198). Por ello tanto la materia como la forma son principio y fundamento del individuo, lo sitúan espacial y temporalmente y lo determinan.

Antropológicamente Buenaventura concibe al hombre como compuesto por una parte de cuerpo material y por otra de alma espiritual. La primera, le confiere la forma de corporeidad primigenia —la luz— y las formas mixtas que se van añadiendo después.

El alma, por otro lado, cuenta con su propia materia y forma espirituales, que origina la individualidad sustancial independiente del cuerpo al que se une. No obstante, niega su preexistencia y defiende la unión inmediata tras su surgimiento a partir de la creación. Ella da vida al cuerpo y lo informa, aun siendo, cada una de ellas, alma y cuerpo, dos sustancias completas dentro de su orden —corporal y espiritual—. (GF, 2.2 p. 199).

En el conocimiento humano distingue tres luces —la divina, la de los principios y la humana—, que mantienen una relación entre ellas. La primera de ellas, la luz divina, (*ratio aeterna*) mueve la razón humana, no directamente, sino a través de los principios (GF, 2.2 pp. 200-201). No contempla la abstracción aristotélica sino en un sentido formal, heredado de la interpretación aviceniana y gundisaliana. En el conocimiento humano todo depende al final de la iluminación divina, a modo de proyección de la luz suprema sobre los conocimientos aportados

por los sentidos y la imaginación. La iluminación divina aclara cada caso concreto y también los aspectos generales, siendo el elemento fundamental del conocimiento.

San Buenaventura da continuidad a la trayectoria que se inicia en los victorinos, Roberto Grosseteste y Guillermo de Alvernia, en las que confluyen las influencias no ya de Aristóteles, como es el caso de Santo Tomás, sino de, entre otros, San Agustín y el Seudo Dionisio, difusores del neoplatonismo de raíces plotinianas. Los seguidores del bonaventurismo en la escuela franciscana, darán a su vez continuidad al sistema de su maestro mediante sus principales doctrinas, en contraste con la escuela de los dominicos, seguidores de Tomás de Aquino. Entre ellas se encuentran *la luz, forma primera de corporeidad y la iluminación divina en el proceso del conocimiento intelectual*.

La concepción cosmológica del Medievo de la luz es interpretada a partir de las teorías de San Buenaventura por autores como Etienne Gilson, a quien se contrapone la visión al respecto de Bruyne, como veremos en el siguiente epígrafe. Para Gilson la luz no puede ser entendida como cuerpo:

Puédense distinguir, en efecto, dos informaciones diferentes de la materia corporal: una que es especial y da a los cuerpos las formas que hacen de ellos o elementos o mixtos; la otra que es general y común a todos los cuerpos como tales: la luz. Trátase aquí, indudablemente, de la luz corporal tal como ha sido creada por Dios en el primer día, y por lo tanto tres días antes que el mismo sol. Que no se trate de la luz divina es cosa inmediatamente evidente, Dios, sin duda es luz, y como observa San Agustín, solo Él es la luz en sentido propio, no la luz análoga del sol. Pero no por eso es menos verdad que el sentido inmediato dado por la costumbre a la palabra luz, sea el de luz corporal, y en ese mismo sentido la tomamos también nosotros. En cuanto a la ingeniosa teoría de San Agustín que confunde con los ángeles la luz creada por Dios el primer día, júzgala San Buenaventura sostenible, pero demasiado alejada de la letra, y por lo mismo él no la acepta.<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> E. Gilson, *La filosofía de San Buenaventura*, Desclée, de Brouwer, Buenos Aires, 1948, p. 263.

Gilson aclara que la luz a la que se refiere es la luz corporal, sin que ella misma sea un cuerpo, aunque se utilice la analogía de la luz física con la luz divina, la más análoga a Dios entre las creaturas corpóreas. No obstante, «no puede admitirse que exista un cuerpo cuya substancia sea íntegramente luz. Efectivamente, ninguna creatura, lo mismo corporal que espiritual, puede ser considerada forma pura», salvo el Creador. Todos los cuerpos que existen son materia a la que se les une la forma. Esto es evidente por su extensión que en sí misma implica la existencia de la materia inseparable de la corporeidad. La luz al ser forma, no puede ser un cuerpo, salvo en el caso de que fuera una forma pura. Luego la luz es la forma de un cuerpo luminoso y la separación solo se fragua en nuestra mente a través de la abstracción.<sup>207</sup>

La luz para San Buenaventura, es la forma simple substancial de la materia, la más noble de todas, como enseña San Agustín, más noble que la accidental. Y esta supremacía nobiliaria se fundamenta para Buenaventura en su «naturaleza eminentemente activa». De esta manera «une su metafísica con la física enseñada por los perspectivistas de Oxford, Roberto Grosseteste y Rogerio Bacon».

Según estas consideraciones, la luz no puede ser un cuerpo por sí misma, sin embargo, considerándola como forma accidental sí puede separarse del cuerpo al que da forma, y también unirse a él, en cuyo caso, cuando se encuentre unida, ya no será su substancia, sino un simple agregado. Esta es la segunda tendencia del momento que explica la naturaleza de la luz en relación a todos los cuerpos que existen, que es la defendida por Santo Tomás. Frente a ella, otros filósofos se inclinan por la concepción opuesta que considera a la luz como forma substancial de los cuerpos, a los que dota de una mayor o menor perfección según los grados de luminosidad que poseen, formándose la gradación entre sus dos extremos el cuerpo empíreo, el más noble y luminoso, y la tierra, el más opaco y compacto y aun así dotado de una luminosidad potencial que puede ser desvelada mediante la acción humana descubridora de ella.

---

<sup>207</sup> *Ibíd.*, p. 264.

San Buenaventura, aun dando crédito a las dos opciones enfrentadas, muestra sus preferencias por la segunda, admitiendo la dificultad de la elección, y se mantiene alineado con Grosseteste y Bacon. Algunos le colocan en el que denominan «el camino medio», este es el caso de los escoliastas de Quaracchi. Gilson aclara la inexactitud de tal afirmación<sup>208</sup>, dado que, San Buenaventura aceptando la primera tendencia para el caso del rayo y la segunda para el de la luz, pasa por alto la objeción fundamental tomista: «Es imposible que lo que en uno es forma sustancial, sea en otro forma accidental». Por otro lado, todos los cuerpos participan de la forma simple sustancial, la luz, lo que lleva a admitir la pluralidad de formas.

Para San Buenaventura la eficacia activa de la luz hubo de contribuir necesariamente a la formación primera de la substancia, resultante de la unión de la materia del empíreo y su forma luminosa, únicos componentes presentes en el mundo de los cuerpos. De ello surge la extensión en el espacio íntimamente ligada a la materia que le viene dada por la forma de la luz.

La luz es para San Buenaventura una forma común a todos los cuerpos, lo que le lleva admitir la presencia de otras formas en los diferentes cuerpos, es decir, la pluralidad de formas, en cuya noción los tomistas encuentran una contradicción. Ante los equívocos que suscita esta teoría, autores como Gilson se esfuerzan en aclarar el punto de vista bonaventuriano. Para ello define el concepto de forma tomista y el error de considerar la teoría de San Buenaventura como un aristotelismo incompleto. Muy por el contrario, expone las que define como dos concepciones muy diferentes de la forma, que representan a la perfección la base de los dos sistemas:

... diremos que la forma tomista es esencialmente definidora; fundamenta, pero también limita; confiere una perfección sustancial, pero impide también a la substancia así constituida a título de esencial y natural ninguna otra perfección que aquella que acaba de conferirle; si otras perfecciones se le agregan, no serán formas sino simples accidentes [...] El término «forma» es en San Buenaventura de origen aristotélico, pero no así su noción de forma. La forma bonaventuriana

---

<sup>208</sup> Cfr. p. 265.

tiene, sí, por función principal conferir una perfección, pero habilitando a la substancia que informa para recibir las otras perfecciones substanciales que ella no puede conferirle. Por lo tanto no solamente no cierra la substancia para las otras formas, sino que dispone para ellas, y las requiere.<sup>209</sup>

San buenaventura no se molesta en justificar la pluralidad de las formas. Gilson deduce que sus propias teorías contienen la explicación. En ellas se acota el papel de la luz en el ser substancial de las cosas. La forma es la que explica la perfección que caracteriza a dicho ser substancial, y esta perfección define su esencia. La luz es así mismo una forma substancial que penetra en el cuerpo para hacerlo inteligible cuando ya es tal cuerpo a través de su forma esencial:

...lo que hace es más bien completarlo, acabando de constituirlo por la influencia tonificante que sobre él ejerce, conservarlo una vez constituido, y finalmente fecundar en cierta manera su forma para estimular su actividad y concurrir a cada una de sus operaciones. El estudio detallado del papel y de la actividad de la luz nos preparará de la más segura manera para interpretar debidamente el oficio del alma racional en el compuesto humano.<sup>210</sup>

La dignidad de los seres viene determinada por sus acciones y a ellas contribuye la luz como su principio, y Buenaventura expresa aquí su coincidencia con Dionisio y con San Agustín en atribuir a la luz «la primacía en el obrar de los cuerpos». La actividad es una característica propia de la luz para San Buenaventura, atendiendo siempre a un sentido en exclusiva metafísico.

Para San buenaventura, coincidiendo con Grosseteste, y a diferencia de Aristóteles y Santo Tomás, la luz es esencialmente acción y no precisa de facultad alguna para obrar. A semejanza de la luz del empíreo, proporciona extensión a la materia, al ser en sí multiplicativa y difusiva: «Cuanto mayor es la luz tanto más se difunde y multiplica; luego si el empíreo es el más luminoso entre los cuerpos, es

---

<sup>209</sup> pp. 266-267.

<sup>210</sup> p. 267.

también el más difusivo». La luz es la que dota de actividad a las cosas penetrando con su activa forma substancial la forma esencial previa.

San Buenaventura se plantea la acción hacia afuera de la forma luminosa ligada a su propiedad multiplicativa. Por su propia esencia, «ha de engendrarse indefinidamente cuantas veces encuentre medio conveniente que se lo permita»<sup>211</sup>. En la búsqueda de una explicación del modo de propagación, Grosseteste se adhiere a las explicaciones geométricas de los perspectivistas:

El modo habitual de propagación que a las facultades naturales se atribuía era la información de una materia por la forma de una substancia. Una propagación así toma necesariamente su tiempo, ya que procede por informaciones sucesivas; su principio juega realmente el papel de una forma con relación a la materia del medio en que se efectúa, y engendra necesariamente a su paso verdaderos cuerpos, pues en todo el camino que ella recorre la materia se halla revestida de su forma. Ahora bien, el rayo luminoso, bajo el aspecto geométrico y con el carácter de resplandor que los perspectivistas le atribuyen, no se acomoda a semejante modo de transmisión.<sup>212</sup>

La luz que irradian los objetos procede de su la luz inmersa como forma substancial en su forma esencial, y no supone la emanación de una substancia luminosa, no produciéndose una pérdida de materia. Por otro lado, explica Gilson, que el rayo considerado como procedente de la substancia luminosa no puede ser un cuerpo, ya que si lo fuese supondría un gasto de materia. Si su modo de transmisión fuera el descrito la irradiación sería lenta, a modo de cuerpo que cambia de lugar, lo que no se corresponde con su modo de desplazamiento de multiplicación instantánea: «como si la presencia de cada uno de los puntos de sus rayos en todas y cada una de las direcciones del espacio fuese contemporánea y metafísicamente inseparable de su substancia misma»<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> p. 270.

<sup>212</sup> p. 270.

<sup>213</sup> p. 271.

Esto no hace sino ratificar el convencimiento de San Buenaventura con respecto a que la luz no es una forma. La luz resulta ser para él análoga a la verdadera forma sin ser forma. La luz recibe de la forma sus facultades y actividades. Es capaz de «atravesar el medio sin comprometerse, como un ángel», y de irradiar una forma carente de materia, como el rayo, que se «desplaza sin fijarse». De ahí su nobleza y la dignidad que se le reconoce entre las formas.<sup>214</sup>

Gilson sostiene que para San Buenaventura se da una semejanza *irradiada* de la luz con respecto a la forma, una semejanza cualitativa, a diferencia de cierta semejanza *expresada* que sería la especie, con lo que culmina San Buenaventura la indagación metafísica, dejando lo restante a saber del rayo en manos de la geometría y los perspectivistas.

La luz de que nos hablan los principios bonaventurianos se entiende en dos sentidos. En el primero de ellos es la luz *irradiada*, la que reconoce como *lumen* frente a *lux*. Se trata de una luz que emite el cuerpo luminoso, que no es una forma accidental en este primer surgimiento como irradiación, sino una forma substancial simple agregada a la forma esencial de la materia del cuerpo del que parte. Irradiada desde el cuerpo luminoso obra como forma substancial motora, reguladora y conservadora de los seres inferiores. En este primer cuerpo luminoso se da consustancialmente con él el principio de multiplicación, como hemos visto anteriormente, que forma parte inseparable con su naturaleza. Penetra hasta el fondo de la tierra y se hace presente en diferentes formas de la materia a través de su brillo (minerales, metales). Su radiación substancial se hace presente en todos los cuerpos animados e inanimados, organizados o no, y penetra en ellos como forma accidental y sensible, y es entonces cuando no es perceptible. Influye en la vida y en su conservación, es el principio de producción del alma vegetativa y del alma sensible. Colabora con el espíritu para dar vida a la materia, actuando de «lazo entre el alma y el cuerpo»:

---

<sup>214</sup> Cfr., p. 272.

... intervendrá hasta en las operaciones más ínfimas del conocimiento, y hará pasar de la potencia al acto, no solo al sentido de la vista, sino a todos los demás. Tal es la vasta esfera de influencia de esta forma substancial, tanto que podría decirse que ningún ser del mundo sublunar se sustrae a su acción.<sup>215</sup>

El segundo sentido asociado al término luz es el que alude a la percepción mediante la vista de la radiación sensible, que nada tiene que ver con la forma substancial ni con la forma accidental descrita, ya que no cumple en su medio ninguna de estas funciones: «el aire, de que ella es un *habitus*, la transporta; pero no la sostiene como un sujeto material sostiene a su forma»<sup>216</sup>. No es principio de actividad de nada ajeno a su origen. Pero Buenaventura si entiende esta segunda acepción de la luz asociada a lo sensible, como una forma accidental que dota de visibilidad a los cuerpos apartándoles el resplandor preciso para ser captados por la vista, incrementando la belleza de los colores que se aúnan con la materia. Esta *lux*, que no *lumen*, es una facultad sensible de la luz, con capacidad de presentar una mayor o menor intensidad, que se entiende como una manifestación externa de aquella forma luminosa que no es perceptible.

Esto da como resultado la distinción de «los dos principios constitutivos del universo sensible: la materia corporal y esta luz que es como el principio general de distinción de todas las restantes formas corporales».<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> p. 274.

<sup>216</sup> p. 274.

<sup>217</sup> p. 271.

#### 4.6.1. Luces y espacios derivados de Buenaventura

Para **Aquasparta** (1235-40/1302) —principal seguidor de San Buenaventura—, se da el elemento material del proceso intelectual del conocimiento, que procede del exterior y se hace posible a través de la abstracción mediante los sentidos, la memoria y la experiencia, origen de la ciencia y del arte; pero este elemento no es suficiente para el completo conocimiento. Para alcanzarlo resulta preciso otro elemento formal que es una luz procedente de Dios que hace visibles las cosas materiales y sobrenaturales actuando directamente sobre el entendimiento. Las razones eternas iluminan extrínsecamente la inteligencia humana para la comprensión de lo creado externo y lo superior, una luz que tampoco es suficiente si no se llega a contemplar y conocer la luz eterna divina, defiende Mateo siguiendo a San Agustín. (GF, 2.2, p. 206). Las cosas creadas no se conciben como objeto de conocimiento sino como medio para acceder al conocimiento supremo de otras realidades.

La verdad de las cosas y la certeza del conocer se rigen por el fundamento que habita en las *verdades eternas* y en la luz de la Verdad primera. Es así como se obtiene un basamento firme en el que sustentar el conocimiento, mediante la verdad eterna e inmutable resultante de la iluminación divina. Ni siquiera el conocimiento humano de las cosas materiales es fiable para Aquasparta, que deshace así las barreras entre el conocimiento natural y filosófico y el sobrenatural o revelado, alumbrando la confianza en el camino fideísta. Estos conceptos iluministas no solo repercuten en su contemporaneidad, sino que incidirán en el nominalismo del siglo XIV, y posteriormente en Descartes y en Malebranche. (GF, 2.2, p. 208)

Encontramos el primer ejemplo en su sucesor en Bolonia, **Bartolomé de Bolonia** (†1294), que escribe un *Tractatus de luce*. (GF, 2.2, p. 208).

Por su parte, **Juan Peckham** (1235-1292), siguiendo a Buenaventura y a San Agustín, y en la misma línea que Aquasparta, define como *intellectus agens* a la imprescindible participación de la iluminación divina en la perfección del proceso

cognoscitivo. Entre las potencias del alma —que son su esencia— está la intelectual, activa y pasiva, ambas dependientes de la iluminación divina para acceder al conocimiento verdadero y para que el intelecto pueda ejercer sus funciones. Aunque también se refiere a la superioridad de la voluntad y a la independencia de su actuación frente al conocimiento evidente, teoría que comparte con otros autores de la Escuela Franciscana como Ricardo de Mediavilla. (GF, 2.2, pp. 211 y 214).

Para **Roger Marston** († 1303), la iluminación afecta a lo que define como dos entendimientos agentes. El que procede del alma, ilumina al entendimiento posible pero de forma insuficiente, mientras que el otro, procedente de Dios, lo ilumina completamente. Este entendimiento actúa no ya solamente como una *lumen creatum* (luz creada) procedente de la *lux increata* (Luz increada), sino que es la propia luz creada la que lo hace dándole a conocer las especies inteligibles.

**Ricardo de Mediavilla** (h. 1249-1300), sigue a Buenaventura, pero en ocasiones lo interpreta o se aleja de sus tesis acercándose a las tomistas. Como adelantamos, antepone la voluntad al entendimiento, y defiende el concepto de la luz natural. Dentro de la distinción que realiza entre dos tipos de entendimiento, pasivo y agente, propios de cada alma, sostiene que el segundo realiza una abstracción a partir de la experiencia directa sensible. Esta le proporciona el conocimiento de las especies sensibles sin la intervención de Dios, para lo que le basta la luz natural, derivada de Dios. Esto no resulta extraño si se tiene en cuenta que formula teorías astronómicas y sobre la caída de los cuerpos, por las que se le considera un precursor de la física moderna. (GF, 2.2, p. 215).

Parece que aquellos que formulan la independencia de la luz directa procedente de Dios como factor imprescindible del conocimiento, o interviniente en el entendimiento agente, se orientan preferentemente hacia el cientificismo.

Es en este punto cuando se produce en la Escuela Franciscana el abandono de algunas de las tesis bonaventurianas, que se inserta en una inclinación hacia el tomismo y un tránsito hacia el escotismo. Entre los descartes se encuentra la teoría de la iluminación divina. Este es el caso de **Guillermo de Ware** († h. 1300), para quien

el conocimiento se basta a sí mismo al servirse de la iluminación natural, aunque aun reste una influencia divina universal en el entendimiento, que ya no se presenta como luz o luminosa. La voluntad se va haciendo fuerte sobre el entendimiento, tanto en su vertiente especulativa como práctica, bajo el imperio de la potencia intelectual.

Con **Roger Bacon**, (h. 1210/1214-post. 1292) la inclinación iluminista bonaventuriana gana intensidad al acercarse más a las tesis de Grosseteste y Guillermo de Alvernia. Contempla una distinción entre el entendimiento posible, propiamente humano, y el entendimiento agente, apoyándose para ello en Alfarabí y Avicena. El entendimiento agente es, para Bacon, propio de Dios y causa primera de absoluta iluminación, natural y sobrenatural. (GF 2.2, p. 221).

Bacon extiende su iluminismo a otras facetas más innovadoras de su filosofía. Así, en lo que se refiere a lo que se ha denominado el empirismo iluminista de Bacon, considera a la experiencia como la principal fuente de conocimiento, a la que se subordinan las dos restantes, la razón en primer término, y la autoridad, dependiente de esta. La experiencia está integrada a su vez por dos segmentos: por un lado se da la experiencia externa, proveniente de los sentidos, que viene a sumarse a la importante experiencia interna, que procede directamente de la inspiración divina. En este sentido, establece una clasificación de la experiencia interna en siete grados, entre los que se encuentran las iluminaciones puramente científicas y la iluminación en el éxtasis. De este modo sitúa a la iluminación proveniente de Dios como fuente de toda verdad y de toda ciencia desde el principio de la humanidad.

Fuera de la escuela de San Buenaventura se encuentra el caso de **Ulrico Engelberto de Estrasburgo** (†1270), discípulo de San Alberto Magno. Coetáneo de Buenaventura, las tendencias neoplatónicas que muestra se ven recogidas en su doctrina sobre la luz. Para Ulrico, la forma única que es la vida se amplifica numéricamente en la multiplicidad de los seres que existen y lo mismo sucede con la razón, la ciencia y el arte. Todas ellas son una suerte de hipóstasis de la luz de la primera Inteligencia. Se trata de una forma diferente de la cuantitativa, que es la forma general de corporeidad, distinta de la luz, que se hace múltiple en los seres corpóreos. Se da, por tanto, una primera sustancia corpórea o materia prima a la que

después se asocia la forma general de corporeidad, y posteriormente otras formas accidentales que la determinan y definen.

En la metafísica de la luz de Ulrico, Dios es el ser, luz verdadera, la Luz increada de la que proceden la luz y belleza de todos los seres. También es la Causa ejemplar, eficiente, suprema y la causa formal y final de todas las cosas. La belleza de las cosas no es más que un reflejo de la Luz increada. Ulrico recibe la influencia de Plotino en la relación luz-belleza filtrada por la interpretación llevada a cabo por el Seudo Dionisio. Así asume que el grado de belleza de las cosas es proporcional al de su participación de la luz suprema<sup>218</sup>. Las teorías de Ulrico resultan de gran influencia en los místicos alemanes, como es el caso de Nicolás de Cusa.

---

<sup>218</sup> Cfr., E. de Bruyne, *Estudios de Estética medieval. El siglo XIII*, Madrid: Gredos, 1959, pp. 267, 268.

## **5. Trazados de luces y espacios filosóficos en arquitecturas medievales**

## **5.1. Luz encarnada y espacio como lugar del ser en las catedrales góticas: la arquitectura textual.**

### **5.1.1. La filosofía de la luz como entorno expansivo limitado: el cosmos luminoso desencofrado por Grosseteste y Buenaventura**

Toda materia se considera imbuida de luz en mayor o menor grado en el Medievo, y de ello depende su mayor o menor perfección, algo que ya hemos mencionado en los capítulos anteriores. La luz es «la esencia misma de las cosas», la que otorga al cuerpo su nobleza:

Lejos de ser un principio del mal y de la fealdad, el cuerpo es metafísicamente bueno y bello: la gracia de las proporciones y de los colores no se le añade a su estructura sino que brota de ella inevitablemente, no haciendo sino manifestar hacia fuera la «noble» constitución de la materia.<sup>219</sup>

Las cualidades de la materia no surgen como un añadido externo, sino que forman parte de su misma sustancia y se aprecian en la difusión de su luz esencial. Las cuestiones morales quedan al margen de esta propiedad de la naturaleza.

La imprimación de estos postulados en la filosofía del Medievo occidental tiene como uno de sus principales componentes a aquellos que proceden del pensamiento griego. Partiendo de Platón, de los estoicos y los alejandrinos, del gnosticismo y los estoicos, llega al neoplatonismo. Plotino es el principal defensor, junto con Proclo, de este principio metafísico que dota de bondad a toda materia:

El neoplatonismo se extiende en Occidente por medio de San Agustín; por el Pseudo-Dionisio, que goza de una autoridad en aumento constante durante todo

---

<sup>219</sup> E. de Bruyne, *Estudios de Estética medieval. El siglo XIII*, Madrid: Gredos, 1959, p. 24.

el siglo XII y sobre todo en el XIII; por el *Liber de Causis*, traducido a finales del XII, y por la *Elementatio* de Proclo, que aparece en el siglo siguiente.<sup>220</sup>

Es preciso recordar, que la luz que penetra el Medievo occidental, cuenta además con otras dos claras vías de recepción. Una de ellas procede de San Agustín, quien —además de asumir la influencia neoplatónica— no elude aportar las importantes alusiones presentes en la Biblia:

Dios es la luz en su sentido más propio, el Verbo el «lumen de lumine», que ilumina a todo hombre que viene a este mundo y resplandece como Sol eterno de justicia. La ciudad del Apocalipsis es una ciudad de luz en que los bienaventurados, revestidos de un cuerpo luminoso, se hartan con la claridad de Dios. La luz existe en el mundo de los espíritus antes de aparecer en el mundo material y de transfigurarse en el cielo. En el universo sensible constituye la sustancia más sutil, la más activa y la más digna: los seres miden su «nobleza» por su «luminosidad».<sup>221</sup>

A través de San Agustín se continúa este influjo luminoso que se aúna con el neoplatonismo heredero de Plotino, para dejar su impronta en la escuela de Chartres y en los Victorinos, como hemos descrito en páginas anteriores.

La tercera vía que incide en la «filosofía de la luz» del Medievo es la judeo-árabe:

Entre los judíos, Avencebrol e Isaac Israeli unen también la filosofía de la luz con la de la emanación. Y así se constituye un conjunto de ideas que, a finales del siglo XII y a lo largo del XIII, se van transmitiendo a Occidente por medio de traducciones latinas.<sup>222</sup>

Entre los árabes se dan tendencias trascendentales y también positivas, como ocurre en occidente:

---

<sup>220</sup> p. 24.

<sup>221</sup> pp. 24-25.

<sup>222</sup> p. 25.

Al dualismo del Bien y del Mal se opuso siempre el monismo de un Dios luminoso: el Gezidismo y Mazdakismo son sus formas más generales. En el siglo XII Suhrawardí (†1191) fusiona la mística y la filosofía de la luz. Pero ya mucho antes Alfaribí, Avicena y Algazel habían insistido en el carácter trascendental y por así decirlo espiritual de la luz, mientras que sabios más positivos, tales como Alhacén, desarrollaban una teoría científica de la perspectiva o de la óptica y una psicología de la visión.<sup>223</sup>

Por tanto, en el siglo XII se puede observar un lugar común en el pensamiento de fuerte carácter neoplatónico que no solo atañe a la filosofía occidental. En él se aúnan la doctrina de la luz con la concepción del espacio que se materializa en su presencia. Bruyne define de este modo lo que denomina «ideas fundamentales» de la doctrina «común», que aparecen alineadas con la visión más científicista de esta tendencia, ligada a las teorías de Grosseteste:

A los ojos de los hombres de la Edad Media toda fuente de luz irradia instantáneamente en todas direcciones del espacio, formando así una esfera luminosa perfecta. Un volumen, es decir, una gran extensión en las tres direcciones, parece así el resultado de una fuente cualitativa de energía. No siendo el movimiento de propagación para los medievales ni una «mutación» o alteración de la materia, ni un cambio local más o menos lento, se le califica con un término especial: es una «multiplicación». La luz está, por consiguiente, dotada de una propiedad de difusión por la que se multiplica instantáneamente en todas direcciones.<sup>224</sup>

Basándose en el *De Intelligentiis*, Bruyne sostiene que la luz es considerada en el Medievo, «la acción misma de la materia como tal»:

La luz es la base de todos los movimientos que se diversifican ulteriormente según la naturaleza de los seres. [...] La actividad luminosa es, pues, fundamental y no supone ninguna condición antecedente en el orden sensible: es, pues, en cierta manera, espontánea y «sustancial». **Falta cita**

---

<sup>223</sup> p. 25.

<sup>224</sup> pp. 25-26.

Esta acción multiplicadora de sí y a la par desencadenante de todo movimiento solo puede calificarse como actividad creadora, y para el autor anónimo del *De Intelligentiis* es la obra propia de Dios. De este modo se concluye que Él es la Luz, dadas las características trascendentales que en ella concurren. Para el desconocido filósofo, esto suprime de un plumazo toda visión metafórica del término, dotándole de un significado en sentido propio. Pero San Buenaventura discrepa al respecto:

Sin duda la luz se dice en un sentido más riguroso del espíritu que del cuerpo; a Dios se le llama luz en sentido propio y cuanto más se le acerca un ser, es tanto más luminoso. Todo esto es muy verdadero quantum ad proprietatem vocabuli, pero está contra el lenguaje corriente.<sup>225</sup> (San Buenaventura, *II Sent.*, 13, a. 2, 2, f. 3).

El cuerpo es materia y forma, así se entiende en el siglo XIII: «indiferente e infinitamente divisible y, por otra parte, siempre determinado y dominado por la ley de la acción y la reacción». En medio de estas convicciones, San Buenaventura realiza un ensayo tratando de explicar el principio del que procede la luz:

La luz no es forma pura, puesto que es algo corporal; ni menos aun materia, puesto que la pura materia no puede ni actuar ni multiplicarse a partir de la nada. *Ella es, pues, la forma fundamental del cuerpo como tal*, la determinación primera que da a la materia primera el modo de ser, el modo de manifestarse y de brillar, y el modo de obrar propio del cuerpo como tal.<sup>226</sup>

Grosseteste coincide con San Buenaventura. Para él, de las «nociones primeras y simples» que corresponden a «la forma en sí y la materia en sí» consideradas aisladamente no se identifican con seres reales, ni explican ninguna «fuerza real». El cuerpo real aúna estos dos principios inseparables, que como primera acción se extiende tridimensionalmente en el espacio, adquiriendo un volumen que es proporcional a su «fuerza de expansión»:

---

<sup>225</sup> p. 27.

<sup>226</sup> p. 27.

Si esta extensión no se justifica ni por la sola materia metafísica ni por una luz que fuera forma sola, no puede explicarse más que por la energía fundamental de la materia *física* o de la corporeidad concreta. Esta energía es esencialmente luminosa, puesto que no es más que la luz que al difundirse crea el espacio esférico del universo. Es, pues, la luz o la energía luminosa la base de toda la expansión material en el espacio y, por consiguiente, de toda posible acción y de toda visibilidad: la energía luminosa no resulta, pues, de la corporeidad preexistente, la *constituye* en su ser físico por su unión natural y fundamental con la materia prima.<sup>227</sup>

Bruyne aclara, que en el Medievo la materia es un concepto que se define como principio del ser y es puramente metafísico, mientras que la modernidad incipiente que ya se manifiesta en Grosseteste con el término «corporeidad», entiende la materia como una realidad *física*, compuesta de materia prima o metafísica y de forma.

Según el *De Intelligentiis*, la perfección de los cuerpos está directamente relacionada con la luz que es su fuente y sustancia: «perfectio omnium eorum quae sunt in ordine universo, est lux». La mayor nobleza y belleza de los cuerpos está definida y determinada por el mayor brillo: «Unaquaque substantia habens magis de luce quam alia, dicitur nobilior ipsa». Relaciona la mayor claridad y resplandor de los cuerpos con su mayor simplicidad y espiritualidad, con lo que más le asemeja a lo divino, como una participación del esplendor de Dios: «Unumquodque quantum habet de luce, tantum retinet ese divini».

San Buenaventura sostiene que el lugar en que se encuentren los cuerpos siempre será distinguido por la luz, que es la naturaleza común a los cuerpos terrestres y celestes: «Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus».

---

<sup>227</sup> p. 28.

El ser más perfecto para Buenaventura es el cielo empíreo, al concentrar en sí mismo la mayor luminosidad y la mayor dispersión de la materia: «la más penetrada de energía explosiva y penetrante»<sup>228</sup>. En él se produce el tránsito entre los mundos espiritual y sensible, es principio de luminosidad sobre la tierra. Esta última, sin embargo, es la más opaca, y aun así sigue conteniendo una luz que surge como resultado de una multitud de acciones humanas que desvelan el resplandor escondido en las cosas terrestres. Tal es el caso del fulgor que surge en los vidrios, los metales y minerales.

Es en este tránsito donde se sitúan una gradación de elementos según su distanciamiento de la mayor iluminación explosiva celeste. El fuego es el más próximo a la luz, mientras que el agua es la más cercana a la tierra. En este lugar intermedio de paso coloca Bruyne la relación entre el «sabio» y el «poeta», en lo que califica de la posibilidad de explicar por parte del sabio las inclinaciones del poeta mediante una «metafísica coherente»:

«lo que admiramos sin saberlo en el cuerpo “blanc et vermeil” es la luz constitutiva de la corporeidad misma que se degrada, a través de infinitos matices, desde el fuego, principio biológico de vida, hasta los elementos más “terrestres” y menos “nobles” de la carne y los huesos...»<sup>229</sup>

San Buenaventura reconoce a la luz el mayor estatus en el mundo corporal al considerarla la más bella, la más deleitable, la mejor, y no es el único:

«*Lux est pulcherrimum et delectabilissimum et optimum inter corporalia*», escribe San Buenaventura. El autor del «*De Intelligentiis*» le hace eco mezclando la psicología de las sensaciones a la teoría general del conocimiento: «*Lux inter omnia apprehensioni est maxime delectabili, quod est quia máxima delectatio est in coniunctione convenientis cum conveniente. Ergo si subiectum*

---

<sup>228</sup> p. 29.

<sup>229</sup> p. 30.

cognitionis (es decir, el alma) vel virtus cognoscitiva est lux (en sentido propio),  
*ex unione lucis exteriores cum ipsa (luce interiori) erit delectatio maxima*.<sup>230</sup>

Y esa luz que emana de las cosas es para Grosseteste el «principio de toda belleza», según expresa en su *Hexaëmerón*: «la luz es, en cuanto principio de color, la belleza y ornamento de todo lo visible»<sup>231</sup>. Después hará extensible este principio a la proporción también.

Para Bruyne, en esta cosmología luminosa la luz se concibe en dos sentidos: «como ‘forma’, y en este caso no existe como tal; como ‘luz física’, y entonces está compuesta de materia y forma»<sup>232</sup>. Para refrendar esta afirmación alude al siguiente texto de Grosseteste:

Non potest ipsa forma materiam derelinquere quia non est separabilis, nec potest ipsa materia a forma evacuari... Corporeitas vero est quam de necessitate consequitur extensio materiae secundum tres dimensiones, cum tamen utraque, corporeitas scilicet et materia, sit substantia in seipsa simplex, omni carens dimensione. Formam vero in seipsa simplicem et dimensione carentem, in materiam similiter simplicem et dimensione carentem, dimensionem in omnem partem incucere fuit impossibili, nisi seipsam multiplicando et in omnem partem subito diffundendo, et in sui diffusionem materiam extendendo. (Grosseteste, *De luce*, p. 51).<sup>233</sup>

Añade Bruyne, la siguiente explicación:

Se puede decir que la luz como tal no es un cuerpo, ya que es la forma, es decir, el aspecto *activo*, mientras que el cuerpo, por el contrario, es inerte y pasivo. Pero no puede decirse, a nuestro parecer, que la luz *real* no sea un cuerpo: es, en efecto, una materia de tal modo dominada por la energía, que puede llamarse la materia en transformación; infinitamente tenue y de un carácter cuasi-espiritual

---

<sup>230</sup> p. 30.

<sup>231</sup> p. 30.

<sup>232</sup> p. 31.

<sup>233</sup> p. 27.

dentro de su ser corporal, compuesta de un principio de extensión (la materia) y de un principio de energía (la forma).<sup>234</sup>

Estas teorías aclaratorias acerca de la concepción cosmológica de la luz en el Medievo, las formula Bruyne en contraposición a la interpretación que hace Gilson al respecto siguiendo las teorías de San Buenaventura, quien no se separa de una consideración de la luz en exclusiva metafísica llevada hasta el máximo nivel de análisis, lo que puede verse desarrollado en el capítulo correspondiente a este filósofo.

La tierra en el Medievo, aun es considerada el centro del universo, por lo que, según describe Bruyne, las partículas materiales más resistentes del mundo sensible aparecen concentradas en el planeta azul tras la acción de la preeminente «fuerza explosiva de la luz», mientras que las más dóciles a la difusión «son rechazadas en todos los sentidos hasta los últimos límites del campo de fuerzas». Es así, como los cuerpos más ligeros y sutiles, aquellos que se dejan dominar por la luz, acaban siendo los más brillantes, los más simples, frente a la materia opuesta a «la multiplicación, la expansión y la movilidad de la luz», de la que resulta la opacidad del cuerpo, el mayor espesor, la mayor dificultad en su capacidad de expansión. Así recoge el autor de *De Intelligentiis* las diferencias entre los elementos en este sentido:

(Corpus) ambitum habet propter lucis simplicitatem, Corpori enim simplici debetur extensio, sicut aquae magis debetur extensio quam terrae, et aeri quam aquae, quia simplicius, et iterum igni quam aeri et corpori quinto quam ómnibus aliis [...] Aqua magis habet de luce quam terra et in hoc dicitur *nobilior* ipsa, aer...<sup>235</sup> (*De Intell.*, p. 10 y 11).

De esta manera surgen también los distintos grados de transparencia entre elementos y dentro de los propios elementos, como sucede en el aire, según explica

---

<sup>234</sup> pp. 31-32.

<sup>235</sup> p. 30.

Grosseteste, hasta llegar a la «transparencia pura»: «est quaedam natura communis aeris et aquae et ignis et quinquae essentiae»<sup>236</sup>. (*De gener. stellarum*).

La difusión de la luz cósmica medieval encuentra su límite en el contorno de la estera luminosa, donde se halla la luz más pura. Esta finitud es considerada necesaria por Buenaventura, dado que el poder de la luz y su posibilidad de expansión tienen límite. Teoría con la que Grosseteste coincide, utilizando, además, las matemáticas en su razonamiento, que le permite concluir que la simplicidad de la luz le impide dar como resultado de su expansión una dimensión infinita, y esto la limita a ser la envolvente luminosa del firmamento.

Ambos, San Buenaventura y Grosseteste, encuentran nuevas coincidencias en la defensa de la grandiosidad y poder del universo, supremas con respecto a todos los cuerpos que existen. En él se contienen todos y en él se generan todos sus movimientos.

San Buenaventura y Santo Tomás distinguen tres zonas de cielo: el empíreo, el cristalino y el firmamento, y tres grados de perfección de la materia: lo puramente luminoso, propio del cielo; lo diáfano, adjudicado a los que van del éter al fuego, y lo opaco, característico de la tierra. Para Buenaventura, en los tres grados materiales se encuentra la luz.

La luz, aun siendo invisible, penetra hasta lo más profundo de la tierra, sacándole sus diferentes brillos (recordemos el ejemplo de los minerales y los metales de San Buenaventura). Es en este caso cuando se la denomina «lux».

Cuando ilumina los espacios transparentes en los que circulan las partículas materiales entre haces de rayos luminosos es «lumen» «y posee el ‘ese luminosum’».

Y cuando supone un reflejo tras su choque con un cuerpo, es «splendor» o «color», así lo expone Bruyne apoyándose en San Buenaventura: «todo color es más o menos resplandeciente, todo resplandor es más o menos coloreado. Pero en sentido

---

<sup>236</sup> p. 32.

estricto, el esplendor se atribuye sobre todo a los cuerpos luminosos que por él se vuelven visibles, mientras que el color hace perceptibles más que nada los cuerpos terrestres. “Lux non sentitur ratione suae essentiae, sed ratione *fulgoris* et *coloris* eam inseparabiliter concomitantis”». <sup>237</sup>

Según Bruyne, la distinción entre estos términos asignados a la luz hace posible para San Buenaventura y Grosseteste una conciliación entre neoplatonismo y aristotelismo. El primero entiende la luz como una forma sustancial, el segundo como una cualidad accidental:

En estado puro, la fuerza luminosa es la energía fundamental y *sustancial* de la corporeidad, como tal. Cuando se la considera en los cuerpos individualizados, empero, bajo la forma de esplendor o de color, susceptibles de más y menos, aparece como una cualidad *accidental*. <sup>238</sup>

Siguiendo estas teorías, Grosseteste plantea la representación del universo en la que, una vez surgido el primer cielo y su inmensa luminosidad, se van condensando a partir de ella masas que conforman una segunda esfera, inferior en cuanto a pureza, extensión y sutilidad, y a partir de esta una tercera, en una gradación descendente hacia el centro en el que se sitúa la tierra. En esta gradación que recuerda a la procesión entre hipóstasis descrita por Plotino, la esfera superior es la que dota de belleza y perfección a la que le sigue, que pierde en espiritualidad y pureza con respecto a su superior, sin dejar por ello de poseer su propia luz. Las esferas de los planetas se suceden en esta gradación, siendo la luna la más inferior, debido a su mayor resistencia, compresión y opacidad, solo superior en estas cualidades a las de la tierra, donde se acumula la menor expansión y la mayor opacidad y compresión. En ella surge el cuerpo humano, mezcla de los cuatro elementos, «quadratos» de gran perfección.

---

<sup>237</sup> p. 34.

<sup>238</sup> p. 34?

### **5.1.2. La mezcla fraguada de arquitectura y filosofía de la luz medieval: nuevos espacios entre pieles afinadas traslúcidas. Reflejos del programa para el arte de Plotino.**

Lo jerárquico y su ascendencia hacia lo etéreo, lo liviano y luminoso, se corresponde muy bien con los contenedores artísticos del espacio físico definidos por las creaciones arquitectónicas de manos y mentes humanas en el Medievo occidental. La perfección angélica se afina en la mayor iluminación que responde a jerarquías que se observan también en las bases de lo técnico y artístico.

El espacio vivido en su proximidad a la divinidad en el Medievo occidental, ingresa en un atrapar el ámbito de lo no natural, de lo trascendente, en un estar ahí del ser fuera de sí. La luz y el espacio se aúnan con un objetivo metafísico en una localización física, dando a nacer lugares nunca sospechados, de aspecto onírico, en los que el acto de inmersión consciente en su adentro despierta facetas dormidas de los sentidos —colores no equiparables, luces atenuadas nunca vistas— y de la conciencia —paz filosofante, olvido de lo efímero—, que los carentes de fobias espirituales aprecian en silencio sin pretextos turísticos. El alarde técnico constructivo medieval, que en su estado más evolucionado da vida a un nuevo espacio nunca pensado, se funde en la arquitectura con el trasfondo de ese esfuerzo de pensamiento que aparece ocasionalmente difuminado para los postreros, como un olvido de aquel lugar del ser que es su más allá, su pensar lo divino.

La tectónica masiva contenedora del adentro en los primeros siglos del periodo medieval occidental no refina aun lo recibido de la antigüedad a través del neoplatonismo. Así la luz física penetra focalmente, sin elaborar, hiere el espacio en lugares preferentes o responde a una necesidad visual, orientadora, es todavía natural, incolora.

Tras los Padres de la Iglesia, son muchos los filósofos de la Edad Media que aluden a la luz, que reflexionan acerca de su relación con lo bello, como hemos observado en anteriores capítulos. En todos ellos se aprecia la influencia de Plotino, especialmente en el siglo XIII, dando vida a una mística-estética de la luz, recibida,

como decíamos, del neoplatonismo plotiniano, especialmente en su recepción por parte del Pseudo Dionisio Areopagita: Hugo de San Víctor, Tomás de Aquino, San Buenaventura (en *De Intelligenti*), Guillermo de Auxerre (en su *Summa Aurea*), Roberto Grosseteste, Witelo.

Plotino llega a realizar un innovador programa para el arte, en el que expone las correcciones que es preciso llevar a cabo para lograr su perfeccionamiento. Propone nuevas formas de representación que destaquen las propiedades y conceptos que se pretenden comunicar, sin sucumbir a las deformaciones propias de un pretendido mimetismo observado por el ojo humano que incorpora sus limitaciones como naturales y reales, lo que rechaza el proyecto plotiniano.

Lo aplica especialmente a la pintura —que considera el arte más propicio para ser mejorado— y para ello propone eliminar todos los defectos que resultan de las imperfecciones visuales que acontecen en la percepción de los objetos motivadas por la lejanía, los cambios de luz o las deformaciones propias de la perspectiva. La solución a tales distorsiones consiste en representar las cosas bajo su misma luz, tal y como son realmente al observarlas de cerca:

Conforme a la teoría de Plotino, la materia es una masa oscura, mientras que el espíritu es la luz. Por tanto, la pintura debería prescindir de las profundidades y las sombras y presentar únicamente la superficie luminosa de las cosas, para salir de este modo de la materia y alcanzar el espíritu. Así dijo a este respecto: «Es necesario, pues, que el objeto mismo esté presente y cerca, para que se conozca cuán grande es». La profundidad es materia, y por eso es oscura. La luz que la ilumina es en cambio forma, y así la mente puede percibirla<sup>239</sup>.

Según Tatarkiewicz, estas recomendaciones se llegaron a plasmar en pinturas que trataban de acercarse a la contemplación sugerida por Plotino:

---

<sup>239</sup> Cf. W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética (I). La estética Antigua*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2000, p. 333.

La contemplación interior y la comunión no con la estatua ni con la imagen, sino con la divinidad misma... y esto quizá no sea una contemplación, sino otra manera de ver, un éxtasis» (Plotino, VI 9, 11).

Su programa no logró interesar a sus discípulos, que prefirieron optar por lo clásico, en una clara inclinación pagana. Sin embargo si fue seguido por los primeros cristianos, que introducen su estética extendiéndola hasta el Medievo.

El arte pictórico del Medievo occidental, el románico, observado desde este punto de vista próximo a las teorías de Plotino, resulta rompedor y fascinante, esclarecedor, separado de los encorsetamientos y la sujeción a la regla y a la técnica. Por otro lado, teniendo en cuenta esta importante influencia, se desmarca de las críticas frecuentes a su falta de conocimiento de la perspectiva, a una supuesta separación o ruptura con los avances técnicos de los estilos miméticos y academicistas propios de los estilos previos griegos y romanos.

Este desvelamiento del influjo de las luminosas pretensiones de Plotino acentúa la fascinación que se despierta al contemplar las pinturas románicas, amplía su lectura liberándola de prejuicios y concede al espectador la libertad de situarse en su interpretación fuera del tiempo y la progresión milimétrica de éste hacia la perfección, en la que el arte románico pareciera estar insertado siempre como un bache o retroceso en su permanente comparación con la técnica estricta de lo precedente y lo postrero. Esta representación pictórica prescinde del espacio y de la luz reales para expandirse en proximidad al espectador en una realidad muy cercana y diferente de la natural, a semejanza de lo que sucede con las luces y los espacios de las catedrales góticas. La independencia con respecto a las normas técnicas de representación mimética de lo natural, dan como resultado una realidad diferente que despierta la mirada interpretativa del observador, potenciando su estado contemplativo ante el misterio que trata de leer. La ausencia de mimesis con respecto a lo natural en la pintura románica aviva la intención interpretativa, sumerge al espectador en una nueva espacialidad diferente en comparación con los cánones de proporción y perspectiva objetuales que le proporcionan sus sentidos. La luz se presenta carente de referencias a otros objetos materiales, sin sombras, sin

degradaciones, libre en su elección de lo destacable que corresponde a la creación del artista.

Esta forma novedosa de representación parece un anticipo de la estética moderna que postula la muerte del arte en lo que se refiere a su liberación de los corsés academicistas, como veremos más adelante.

Avanzando hacia el siglo XIII, la luz de los espacios del Medievo va logrando un estatuto superior al de sus meras cualidades físicas, que son las que le capacitan para dar visibilidad al espacio haciendo posible penetrarlo —física y sensitivamente—, reconocerlo, leerlo<sup>240</sup>. Esta ampliación de las funciones de la luz, meramente ligadas a la forma en años precedentes, supone una sofisticada y elaborada adjudicación de un valor simbólico inmaterial que alude a lo sagrado, proveniente de un saber filosófico y teológico proyectado en un ámbito estético y material. Lo que se ha de leer ya no es la materia masiva iluminada, sino que se hace visible en otro elemento material traslúcido —el vidrio— cuando la luz lo penetra, lo *encarna* sin modificarlo, para atravesarlo finalmente transformando la atmósfera contenida por una piel en evolución. Es el cerramiento perimetral, la envolvente antes masiva y ahora cada vez más etérea, desprovista de su limitación a una función sustentante, sustituida por la fina piel vítrea en un afán por ingresar en el logro de la máxima luminosidad del perímetro que se anticipa a la modernidad, en la mayor encarnación de la luz que ha de conformar el lugar donde se produce el reencuentro con lo divino.

Pero el objetivo de tal afinamiento envolvente traslúcido simbólico a través de una sofisticada elaboración estética plasmada en obras artísticas vítreas sutiles, practicado en el Medievo, dista mucho del meramente funcional y constructivo propio de la modernidad. También, muy por el contrario a lo que venimos describiendo en el Medievo, en el Renacimiento, con su mirada a la antigüedad

---

<sup>240</sup> La luz en el románico tiene atribuida una mera función física, orientada a la iluminación y a la visualización de los elementos decorativos o pinturas en las que se plasma la iconografía. Ver V. Nieto Alcaide, *La Luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra, 1978, p. 18.

clásica, retorna la masividad del muro, su formalismo, clausurando, con el rechazo a los cerramientos aligerados traslúcidos y narrantes de los siglos precedentes, una tendencia liberadora de los sometimientos a contornos espesos, inmóviles, limitados en su permeabilidad, retornando a la esclavitud formal del ritmo de lleno-vacío, a un espacio interior ligado al exterior por el condicionante mural.

Volviendo al Medievo, este largo periodo de varios siglos se va desprendiendo de la materia masiva contorneante del espacio, se va separando de los rasgos cavernarios impuestos anteriormente por la falta de pericia constructiva, logrando a la par elevarse más allá de todo impulso temeroso, sin atender a miedos limitantes, con una seguridad inspirada por la necesidad de acceder a lo divino, de hacerlo comparecer en un adentro distinto a todo otro percibido en el afuera, de ubicarse en una mayor proximidad a lo misterioso, equiparándose al ámbito de diálogo con la divinidad. La materia espesa de la estructura posibilitante del libro visual que va apareciendo al interior al ser vivificado por la luz, va desapareciendo visualmente, se va afinando, va trasladando fuera del ámbito de luz atenuada por el color sus elementos robustos sustentantes, liberándolo, desplazando fuerzas y tensiones al afuera, quedando apartada del lugar de encuentro con lo otro trascendente, de acogida del misterio inabarcable y de sostén del pensamiento de lo sagrado.

La escasa, afinada y apuntada trama estructural matérica que aún permanece en la piel interior del espacio contenido —contrarrestada por la más rotunda relegada al exterior— sirve de marco de lo que se ha de leer desde los adentros, y forma ascendiendo una cobertura que actúa como cierre superior cuya geometría, una vez visualizada, hace retornar el pensamiento hacia el libro vítreo que se muestra verticalmente, hacia esa especie de universo, de cosmos de luz y color. Y no lo hace fortuitamente, sino que es el resultado de todo un programa diseñado con ese objeto: el de ligar habilidades técnicas, recursos formales, perspectivas matizadas aligerantes del cerramiento opaco superior, con un objetivo constructivo íntimamente ligado a la idea de la obtención del espacio simbólico que se aproxima a la divinidad.

Esta entelequia constructiva del cerramiento, hace desaparecer la dualidad funcional de los gruesos contornos propios de momentos precedentes y postreros,

luz-oscuridad, vano-vacío, sustituida por la afinada envoltura unifuncional traslúcida que mitiga la inquietud de una alternancia interrogante, quedando apaciguada por lo referencial y simbólico de lo divino y trascendente que muestran sus aligerados y luminosos cerramientos continuos. Los juegos cruzados de dualidades, de oposiciones, vienen a ser sustituidos por un solo juego unitario de función que aspira a la unidad en los límites, en la conexión con y en la recepción de lo divino en su similitud con la luz inmatérica encarnada en los vidrios que actúan como reclamos, como escenas cambiantes, a ser leídas, contempladas, entre las que se disimulan los finos rastros de trazas matéricas estructurales que posibilitan tal estado en conexión con lo otro material trasladado al afuera.

Es así como se busca potenciar el olvido de la materia atenazante, como se da vida a otro espacio posible, real, no hallado en el exterior natural, un espacio paralelo a todo lo conocido. Una espaciosidad amplificada por otra luz coloreada y cambiante nunca vista, por una luz no-natural pero real, en un espacio antes inabarcable por el pensamiento, y no por ello inexistente. De este modo se muestra la realidad de un lugar interior de encuentro con lo sagrado de dimensiones antes no previstas por los sentidos ni por la empírica, y sin embargo posible, que despierta una conexión con el propio interior del ser, al que se equipara, que sale a la luz de lo divino a través de un logos que le interpela desde sus límites espaciales.

Pero no todo es cuestión de avances técnicos, de hecho el arte románico ya domina la ejecución de las vidrieras, que utiliza puntualmente como elemento iconográfico. El motivo que genera su utilización profusa e inevitable en las catedrales góticas es su nueva función posibilitante de la transformación del espacio, lo que provoca su nuevo estatus de elemento consustancial con la progresivamente exigua estructura sustentante interna, ambos aunados como contenedores del adentro frente al afuera.

El sistema de iluminación gótico “finge” la *desmaterialización* visual de los elementos constructivos del edificio. El efecto de luz no-natural y trascendente se asocia a la imagen de un ámbito espiritual alejado de nuestras experiencias y vivencias del mundo sensible. Para ello, una serie de convencionalismos alteran toda referencia a las funciones que desempeñan los elementos constructivos.

Frente al recurso fácil del tópico de la *elevación* de la catedral gótica, Jantzen ha señalado cómo en la elaboración del sistema arquitectónico gótico juega un papel prioritario la tensión entre la materialidad de los elementos constructivos que la integran y el artificio que se inventa para lograr el efecto de *ingravedez*. De haber permanecido visibles las leyes físicas en que se ordenan y distribuyen los elementos arquitectónicos, la idea de crear un microuniverso distinto del natural, a pesar de la aplicación del sistema de iluminación descrito, habría sido imposible.<sup>241</sup>

Gracias al alarde técnico, los espesos muros de transición entre el mundo real y el microuniverso cobijado por sus límites adoptan un significado nuevo dentro del nuevo sistema: pierden su pesada materialidad y se transforman en «paramento traslúcido» de cierre del espacio. Las tensiones relacionales entre los elementos integradores del sistema proporcionan el equilibrio. El muro espeso y fuertemente asentado se desvanece y su lugar es ocupado por las vidrieras que albergan el mundo textual recogido simbólicamente por la iconografía, desplazada, así mismo, de la materialidad pétreo a la luminosa vitralidad. Los textos aludidos por los símbolos se manifiestan plotinianamente en un descuelgue desde los lugares elevados vertiendo el conocimiento divino a lo más ínfimo: «La iconografía de las vidrieras se halla suspendida, sin referencia al soporte material que la produce, y el espacio arquitectónico se ofrece desvinculado del entorno material de la ciudad y de la vida que rodea la catedral».<sup>242</sup>

Y surgen las preguntas, ¿qué clase de espacio es el que se busca, cual es el que se obtiene? ¿Qué pensamientos o teorías son los inspiradores de este espacio?

Así, el espacio arquitectónico no parece responder a las leyes de la construcción. La idea del espacio, tal como la entienden los arquitectos góticos del siglo XIII, constituye una entidad que tiene «muy poco de arquitectónica» [...] El sistema del muro traslúcido fue la solución que permitió desarrollar el

---

<sup>241</sup> V. Nieto Alcaide, *La Luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra, 1978, pp. 27-32.

<sup>242</sup> *Ibíd.* p. 27.

efecto de un paramento que en ningún momento se aprecia como asentado o sostenido.<sup>243</sup>

Se trata de un espacio que aspira a manifestarse desde el punto de vista de un pensamiento que pugna por mostrar aquel otro lugar del ser, diferente al puramente físico y material, distinto al natural aunque presente y semejante a él, un espacio en el que se descubre lo otro, lo velado y oculto traído al conocimiento por las revelaciones de los filósofos que indagaron en la mística de la luz. En el origen de todo ello se halla el neoplatonismo, y, especialmente un filósofo que pensó esta problemática desde el origen, Plotino.

El *espacio aislado* románico, en el que prevalece la importancia de la composición, evoluciona hacia el espacio gótico en conexión con lo divino a través de sus límites, un *espacio figurado* no casual, inducido por sus artífices. La fragmentación del primero, es sustituida por el carácter unitario del segundo, un espacio diáfano concebido como totalidad, que se genera estableciendo su primacía sobre toda idea de arquitectura puramente racional y técnica, prevaleciendo una intencionalidad que aspira a la fusión de los contornos espaciales con la luz acabando con toda materia opaca, a costa de relegarla como elemento posibilitante de tales objetivos al exterior, en proximidad con su natural procedencia.<sup>244</sup>

Esta idea de *espacio figurado*, definido por la combinación de los elementos descritos, es el motor que pone en funcionamiento el concepto de *diferenciación del interior* de la catedral gótica. Para lograrlo se anula la visualización material de los elementos constructivos y de sus funciones y se elabora un ámbito cerrado, indefinido, privado de referencias que hagan posible la comparación con cualquier escenario natural [...] La unidad espacial de la catedral [...] se orienta hacia la definición del *espacio como totalidad*.<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> p. 32.

<sup>244</sup> Cfr. opus cit. p. 37: Este proceso, que conduce del *espacio aislado* al *espacio figurado*, no puede registrarse, como es lógico, en todo el desarrollo de la arquitectura gótica. Sin embargo, este proceso configura una idea sobre el espacio religioso cuyos valores simbólicos persistirán durante siglos.

<sup>245</sup> *Ibíd.* p. 37.

En ejemplos concretos, como en La *Sainte Chapelle* de París, «el muro ha desaparecido por completo en el sentido arquitectónico tradicional del término» para dejar paso a la aparente ingravidez luminosa coloreada de los vitrales suspendidos:

La idea de límite, no como marco y cierre de un espacio, sino como materia impenetrable, ha sido omitida por completo.

Este proceso, que conduce del *espacio aislado*, al *espacio figurado*, no puede registrarse, como es lógico, en todo el desarrollo de la arquitectura gótica. Sin embargo, este proceso configura una idea sobre el espacio religioso cuyos valores simbólicos perdurarán durante siglos.<sup>246</sup>

Con respecto al simbolismo de la luz en el interior de las catedrales góticas, a las metáforas visuales que inspira y su relación con lo divino como una totalidad luminosa que alude a la idea trascendente de Dios, se trata de un fenómeno que se remonta en su idea originaria a los inicios del Cristianismo, que tomó tales doctrinas de las relaciones que en los Evangelios se establecen entre la luz y Dios, de la idea de Cristo como *lux vera*. También procede de la gran influencia de la estética neoplatónica plotiniana —como podemos observar en los capítulos precedentes— que realiza una profunda teorización de la relación entre luz y belleza en el arte, y de la relación directa de este tándem perfecto con el Uno supremo de donde —a través de la luz emanada por su Inteligencia rebosante— todo lo bello procede. Un Uno que aúna lo uno y lo múltiple, a semejanza de la naturaleza Una y Trina de Dios. El espacio de la catedral gótica se define a sí mismo y alude, en el simbolismo que lo fundamenta, a la totalidad:

El simbolismo de estas metáforas visuales de la luz [...] se propone como una idea trascendente que abarque la totalidad del interior y visualice el tema de *Dios como luz* del mundo. La base doctrinal de esta idea no se elaboró *ad hoc* para su plasmación en la catedral gótica, sino que existía previamente en una tradición literaria que se remonta a los primeros tiempos del Cristianismo. En la época en la que construyen las catedrales góticas este simbolismo religioso alcanza un inusitado desarrollo. Witelo distingue entre la *lux spiritualis* (Dios) y

---

<sup>246</sup> p. 37.

la *lux corporalis* (manifestación o expresión de Dios) o, lo que es lo mismo, entre *lux* como sustancia espiritual y *lumen* como sustancia material. La luz del interior gótico, a través del proceso de transformación desarrollado por el filtro de las vidrieras, se presenta como contraposición de la luz natural (*lux corporalis*) encarnando la idea del símbolo de la *lux spiritualis* o imagen de Dios.<sup>247</sup>

Parece preciso ser consciente de la necesidad de una momentánea renuncia a todo prejuicio frente a la significación religiosa de las catedrales góticas, para poder apreciar en toda su amplitud la importante influencia del pensamiento medieval, especialmente neoplatónico, en la creación de esta compleja materialidad artificial que se niega a sí misma en favor de la luz y el simbolismo coloreado en el vidrio, e implica la evolución, que casi es revolución técnica, que favorece la fuerza del humanismo renacentista que está por llegar, a pesar de que éste optará por desplazar la idea del espacio figurado interior vistiendo de blanco la luz y devolviendo al muro sus cualidades matéricas predominantes.

La luz establece una estrecha relación con el espacio, ambos se hacen cómplices en la generación del espacio figurado ligado y de la «luz-no-natural». La palabra se encarga en el Medievo de expandir y amplificar los conceptos asociados a la luminosidad de lo perfecto —el brillo, el fulgor, como consecuencia de la pureza de las cosas—, a la mayor belleza:

En el sistema de pensamiento del hombre medieval la comparación es *similitudo* y relación entre los términos de la comparación. El *splendor veri* de los platónicos, el *splendor ordinis* del que habla San Agustín o el *splendor formae* de Santo Tomás eran ideas unidas al concepto de belleza igual que la idea de *claritas* nos remite al símbolo *luz-divinidad*. Todo ello, en relación con la idea espacial desarrollada por la arquitectura gótica, eran formas que por el *método anagógico* conducen a Dios. Los valores de *luminosidad brillo* y *fulgor*

---

<sup>247</sup> p. 43-44. Lo toma de L. Grodecki, *Fontions spirituelles en le vitrail français*, Paris, 1958, p. 40.

se asocian a estas ideas. Lo luminoso, como el ritmo musical, se orienta hacia la perfección cosmológica y el presentimiento de la proximidad del Creador.<sup>248</sup>

Por asociación con estos valores, con independencia de las funciones simbólicas que desarrollan en el espacio gótico, las vidrieras fueron comparadas frecuentemente con las imágenes de brillo y fulgor de las piedras preciosas, destacando esa luz presente siempre en lo material, a pasar de su opacidad, a la que se refería Buenaventura, como aludíamos en el anterior epígrafe.

Hasta tal punto incide la metafísica de la luz neoplatónica y su concepción del espacio en la creación del arte arquitectónico medieval, que la materialidad determinante y conformadora de la espacialidad en las construcciones góticas muta hacia la aparente naturaleza etérea del vidrio, materia de gran perfección capaz de atrapar e inyectar la luz que, atravesándolo, penetra en el espacio. Y también, todo objeto con vocación textual introducido en el ámbito no-natural del espacio gótico, contiene o está formado por materia que muestra un fulgor, un esplendor, en el que se descubre la «referencia a lo inmaterial y trascendente»:

El abad Suger de Saint-Denis ponía de manifiesto el valor otorgado a estos objetos a través de los cuales podía trasladar su mente de lo material a lo inmaterial, de lo corpóreo a lo espiritual; el efecto se determinaba en una especie de *ascensión* del mundo inferior al superior. Estas obras por su luminosidad actuaban como un verdadero agente de *iluminación espiritual*.<sup>249</sup>

La luz, que San Buenaventura describe como esa substancia primigenia de la materia, y, sobre todo activa —para ligarla a los descubrimientos referentes a la luz física de sus coetáneos—, atraviesa la materia traslúcida del gótico:

La luz, como uno de los elementos que simbolizan la idea de lo inmaterial, que atraviesa el vidrio sin alterarlo, servía a la perfección para desarrollar metafóricamente la idea de la omnipresencia divina [...] Esta idea de que la luz

---

<sup>248</sup> pp. 50-51.

<sup>249</sup> pp. 54.

puede *penetrar* sin romperla en una sustancia material fue utilizada como metáfora explicativa de ciertos misterios, La luz que atraviesa las vidrieras de la iglesia lo hace sin «alterar» el soporte físico de las mismas, lo mismo que la luz divina penetra por el universo”. El vidrio, sustancia de materialidad palpable, deja pasar la luz. La idea fue utilizada como metáfora explicativa del misterio de la Encarnación.<sup>250</sup>

El concepto cristiano de Encarnación da para mucho y no solo resulta inspirador para el pensamiento simbólico de la arquitectura gótica. Más adelante trataremos esta cuestión en relación a Gadamer, quien tras constatar el olvido prolongado del lenguaje iniciado con Platón, nos descubre una única excepción en la idea de la encarnación cristiano-agustiniana. Ésta rompe con el desprecio por la corporalidad, que rechaza lo material y considera indigna la encarnación para la Divinidad. Para Agustín, la encarnación del Hijo, por el contrario, no se concibe como degradación y en ella, como veremos en el capítulo correspondiente, halla Gadamer “la idea salvadora”, según describe Grondin.

Trasladándose al afuera del contenedor refinado —de ese vacío renombrado en espacio y convertido en textual por la catedral gótica— y observándolo, se accede a la otra contemplación, aquella que descubre en la materia la belleza que de nuevo remite al adentro, a la relación con lo divino, a su identificación en ella. Tal traslado no supone un abandono de lo que corresponde a este mundo, y su organización en él se lleva a cabo sin desdeñar aquella cualidad que sublima todo conocimiento y su materialización. Esta no es otra que la belleza presente en el arte, común a la naturaleza, desvelada por el artista y transformada en conocimiento.

---

<sup>250</sup> pp. 47-48.

## 6. Encrucijadas de luz en el humanismo espacial renacentista

### **6.1. Las dos luces y la armonía del cosmos con el amor como «cópula mundi» en Marsilio Ficino**

Marsilio Ficino plantea las trazas de una nueva cosmovisión que determina las bases del pensamiento del siglo XVI. Su originalidad se consolida en la pretensión de realizar la mezcla apropiada que consiga fraguar cristianismo y platonismo en una sólida y a la vez etérea armonía. Y parece que lo logra, desencofrando sin sorpresas, tras su esfuerzo multiprofesional, lo que se considera un completo sistema filosófico único en su tiempo.

Como en una suerte de guiño renovado a la filosofía del amor agustiniana y sus destellos luminosos, profundiza en los materiales puros del platonismo que llegan a sus manos de forma fortuita en los textos de Platón y de Plotino, cuya traducción lleva a cabo. (Otros pensadores anteriores, como Agustín de Hipona, solo tuvieron la posibilidad de disponer de muy pocos de ellos).

El suelo firme de su ontología comienza a tocarse con su comentario a *El Banquete* de Platón, tras cuyo contacto Ficino propicia los movimientos que vienen a estabilizar el «principio de afinidad, o amor cósmico». El núcleo hacia el que converge su pensamiento es el del alma como «eslabón intermedio» en el organigrama del ser —ubicación que también le adjudica Plotino en su tercera hipóstasis— impulsada por el amor hacia la encrucijada Belleza-Bien.

Recordemos que en Plotino la noción de Bien, cuyos antecedentes se encuentran en Parménides y Platón (*Parménides*, *Sofista*, *Filebo*), es un atributo que aparece ligado al Uno, la mayor perfección. En cuanto a la Belleza ya hemos tratado con anterioridad la importancia que le otorga en dos de sus escritos, no solo a la relacionada con lo puramente físico, sino también en lo referente a la belleza intelectual, signo de la mayor proximidad al Bien.

Ficino recupera Belleza y Bien y las convierte en los dos núcleos de comunicación dinámica con el amor por los que el alma se mueve en una doble reacción que lo es de unificación:

Como el resto del universo, el alma se mueve por el amor o, mejor dicho por dos amores: uno tiende hacia lo exterior y terreno, y, por tanto, material y perecedero; el otro, hacia lo interior y divino, o sea, espiritual e inmortal. Estas dos opciones son la Belleza y el Bien. Sin embargo, de la comparación entre ambos se deduce que los dos son aspectos de una misma cosa, pues en la amplitud de la Belleza los grados ascendentes confluyen en su origen con el Bien.<sup>251</sup>

El hombre, para Ficino, tiene acceso directo a la Belleza, limitada y concreta, accesible para los niveles del conocimiento humanos más ínfimos, mientras que el Bien se distancia en una mayor abstracción e impenetrabilidad. Ficino va decapando paso a paso esa belleza y ese amor terrenos exteriores, en un trabajo dinámico que profundiza en ellos hasta lograr el asiento en «la divina locura, la iniciación en la ascensión de los furores, la profundización paulatina de la Belleza hasta el Bien», en pos del nivel de coronación, el más elevado posible: «la unión con Dios y, por tanto, la divinización, la inmortalidad, la felicidad eterna.»<sup>252</sup>

En este proceso descrito por Ficino el amor divinizante marca la trayectoria que discurre de «Bien a Bien» en un proceso sucesivo en el que el hombre, revestido de su protagonismo al uso renacentista recién estrenado, en pugna con el amor vulgar que tensiona las reacciones en favor de la bestialidad, se embarca en el «transcurrir hasta» en el que se concreta la espiritualización de la belleza. De esta encrucijada surge la figura de un «hombre nuevo afín con la belleza», que es el prelude de una nueva concepción del artista.<sup>253</sup>

Para Ficino, la belleza divina:

---

<sup>251</sup> R. de la Villa Ardura, en Intr. a M. Ficino, *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, Tecnos, Madrid, 2008, p. XXIV.

<sup>252</sup> Cfr. ibíd. pp. XXIV-XXV.

<sup>253</sup> p. XXV

Resplandece a través de todas las cosas y es amada en todas. [...] es un cierto acto o rayo que desde allí (Dios elevado por encima de todo) penetra en todas las cosas, primero en la mente angélica, segundo en el alma de todo y en las demás almas, tercero en la naturaleza, cuarto en la materia de los cuerpos. [...] aquel que contempla lo bello en estos cuatro, la mente, el alma, la naturaleza y el cuerpo, y ama en ellos el resplandor de Dios, por medio de este resplandor ve y ama a Dios mismo.<sup>254</sup>

Podemos observar cómo Ficino reproduce las tres últimas hipóstasis de Plotino, mientras que la primera, el Intelecto o nous, es sustituida por la mente angélica. Así mismo descubrimos la importancia de la luz, que en su caso procede de Dios a través del rayo, en lugar de ser la emanación rebosante desde el Uno.

No podemos evitar reconocer las similitudes del pensamiento de Ficino con las ideas de Bien y Belleza que defiende Plotino, sus descripciones de la necesidad de hacerse bello para poder percibir la belleza y las equiparaciones que establece con la labor del artista, así como su concepción de lo bello, que resultan novedosas y originales para su época. (Ver capítulo 2, epígrafe 2.1).

También se refiere Ficino al principio de todas las cosas como Uno, como hiciera Plotino, pero en su caso aludiendo en exclusiva a Platón y a Dionisio Areopagita, y entendiéndolo como el principal de los nombres divinos:

Pero sobre la mente angélica necesariamente se eleva el principio de todas las cosas y sumo bien, que Platón en el *Parménides* llama Uno. Porque sobre la multitud de cosas compuestas debe estar ese Uno simple por naturaleza. [...] Y la mente, aunque es inmóvil, no es una sola cosa en sí, pura y simple. [...] Y entendiendo desea la luz de la verdad y la recibe; por lo que se ve que carecía de ella antes de entender. [...] Por tanto como dice Platón y Dionisio Areopagita confirma, ese Uno en sí está por encima de todas las cosas, y ambos piensan que el Uno en sí es el nombre más excelente de Dios.<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> M. Ficino, opus cit., p. 35.

<sup>255</sup> pp. 172-173.

El proyecto de ampliación de la divinización del hombre de Ficino, a partir de la sofisticada factoría neoplatónica, humaniza una jerarquización de los seres bifurcada en dos triadas del alma. Su estratificación contempla, en un primer esquema, cuatro compartimentos: Dios, mente angélica, alma del mundo y cuerpo del mundo. En un segundo esquema, del alma del mundo —a la manera plotiniana— se deriva el alma propiamente dicha, aunque, en el caso de Ficino comparte bifurcación con un segundo brote que es la naturaleza —que en Plotino ocupaba un estrato inferior—. Prosigue con su elaborado esquema y obtiene dos triadas, «el alma entre Dios y la materia, o el alma entre la naturaleza y la mente angélica», que emplea según sea en cada caso el desarrollo de su discurso, «más radical o más gradual»<sup>256</sup>. Es así como logra armonizar el esquema jerárquico con su sistema basado en tres polos de fuerzas.

La influencia de Plotino en Ficino es evidente, por mucho que este no llegue a reconocerlo. Aunque su traducción de las *Ennéadas* es posterior al Comentario a *El Banquete* de Platón, él ya conocía con anterioridad los dos tratados que enlazan temáticamente con éste: «Sobre la belleza» (I, 6) y «Sobre el amor» (III, 5):

La relevancia que da al alma es también uno de los aspectos más plotinianos de Ficino, pues, como ha dicho Charrue de Plotino, también de Marsilio Ficino se puede repetir que toda su metafísica se reduce a una psicología del alma. Giovanni Pico della Mirándola nos recuerda otro punto de conexión entre estos dos sistemas neoplatónicos al señalar cómo Plotino pensaba que el término *eros* provenía de *orasis*, visión. La luz, la mirada, van a definir la filosofía ficiniana.<sup>257</sup>

En el comienzo de lo creado donde se origina el amor, Ficino recuerda que Platón coloca el amor en el caos anterior al mundo, a semejanza de antecesores suyos como Hesíodo y Parménides. En el principio, plantea Ficino, la esencia es indeterminada y sin luz, hasta que se rinde a una inevitable tendencia —de rasgos plotinianos— y recibe el rayo desde su origen:

---

<sup>256</sup> p. XXV.

<sup>257</sup> p. XXII.

Al principio Dios crea la sustancia de esa mente, que llamamos esencia. Esta, en el primer momento de su creación, es informe y oscura, pero, porque nació de Dios, por un cierto deseo innato, a Dios su principio se vuelve. Vuelta hacia Dios, es iluminada por su rayo. Y es por el resplandor de aquel rayo que su deseo se enciende.<sup>258</sup>

Para Ficino, a la perfecta concepción de las ideas formada por Dios, «precedió el acercamiento de la mente a Dios. A éste precedió el incendio de su deseo; a éste la infusión del rayo; y a ésta, antes, la primera inclinación de su deseo; y a ésta, la esencia de la mente informe»<sup>259</sup>. Recorre las estancias plotinianas al describir cómo la mente «al volverse a Dios por amor ella misma resplandece por su propio brillo. La mente se dirige a Dios del mismo modo que el ojo a la luz del sol»<sup>260</sup>

Platón en su metáfora del sol de la *República* describe la semejanza entre el órgano productor de la vista, el ojo, con el divino astro del que emana la luz, el sol. Gracias a él, a su luz, vemos y son vistos los objetos con la mayor perfección. El ojo es el órgano corporal de mayor semejanza con el sol y posee el poder de la vista que este le otorga como si de una emanación se tratara, argumento que sirve de inspiración a los neoplatónicos en sus elogios al astro rey. El sol, sin ser la vista, es el causante de la visión al iluminar los objetos con su luz, siendo así también percibido por ella<sup>261</sup>. Ficino no permanece indiferente al influjo de la metáfora platónica, y, como refiere de la Villa, «crea en tratados más específicos, como el *De lumine* o el *De sole* [...] la necesidad ambiental del paso al heliocentrismo»<sup>262</sup>.

En otras ocasiones también se refiere Ficino a la *República* para tratar de iluminar de qué manera la luz de la verdad se instala en el alma, no ya como ambiguamente proponía el joven Platón en el *Fedro*, *Menón* y *Fedón*, donde se fijaban las razones en el alma como pintadas en su sustancia, «como las figuras en

---

<sup>258</sup> p. 11.

<sup>259</sup> p. 12.

<sup>260</sup> p. 13.

<sup>261</sup> Cfr. Platón, *La República*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, pp. 396, 397.

<sup>262</sup> R. de la Villa Ardura, en M. Ficino, opus cit., p. XVI.

una pared». En la *República*, sin embargo, Ficino encuentra la razón última del conocimiento y comprensión de todas las cosas en la luz divina que hace resplandecer una chispa en la mente humana, desbloqueando así la comunicación horizontal con su propia naturaleza:

Sin embargo, en el sexto libro de la *República* este hombre divino pone al descubierto toda la cuestión y dice que la luz de la mente para entender todas las cosas es aquel mismo Dios por el que todo ha sido hecho. Y compara el sol y Dios de tal manera, que lo que es el sol a los ojos, tal es Dios para las mentes. [...] Por tanto, conocemos todas las cosas por la luz de Dios. Pero no podemos ver en esta vida esta luz pura ni su fuente. En esto consiste ciertamente toda la fecundidad del alma, en que en su seno brilla la luz eterna de Dios, [...] y hacia la cual el alma, cuando quiere, se vuelve por la pureza de su vida y por la máxima aplicación al estudio, y vuelta a aquella, resplandece por las chispas de las ideas.<sup>263</sup>

Ficino equipara la luz del sol con el rayo que estimula las esencias en su inicio, una luminosidad primigenia que resulta insuficiente para mantener firmes y activos todos los cuerpos si no se produce después una posterior efusión permanente de la luz divina:

Sin embargo, el propio rayo no basta a los ojos ni los propios colores a los cuerpos para que se cumpla la visión, si la luz misma, que es una sobre múltiples luces y por la cual muchas y apropiadas luces han sido distribuidas a los ojos y a los cuerpos, no desciende en ellos y los ilumina y afirma. [...] Pero la perpetua e invisible luz única del sol divino está siempre presente, calienta, vivifica, excita, completa y consolida todas las cosas.<sup>264</sup>

No obstante, la influencia que pueda darse en Ficino en su concepción de la luz a través de Plotino y de Platón, su interpretación resulta novedosa y liberadora para el hombre. De la Villa sostiene que «la luz de Ficino no se mancha, la suciedad, la

---

<sup>263</sup> M. Ficino, opus cit., pp. 166-167.

<sup>264</sup> *Ibíd.*, p. 24.

culpa no aprisiona al hombre», un rasgo que está en consonancia con la defensa de la dignidad humana renacentista.

El hombre, que para Ficino es pura alma, acoge en sí lo supremo y lo ínfimo, en una capacidad propia única que lo distingue de cualquier otro ser, como también argumenta Pico della Mirándola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*.

Según Rocío de la Villa, para Ficino el hombre es una especie de eslabón intermedio dotado no sólo de libertad de elección por uno u otro extremo del sistema, también le compete el incrementarlo o reforzarlo:

Este carácter ambiguo, ambivalente del hombre se sigue de su misma función. Entre todos los seres, el hombre ha sido puesto en la tierra, el mundo del cuerpo, para que esté dotada de la razón, ya que a nada de lo creado puede faltarle. Sin embargo la tierra no es su lugar natural [...] Hasta cierto punto la función dada al hombre por Dios, el gran artista, es caprichosa, estética: «ornar esta tierra». Pero es también ineludible: solo la razón del hombre está tan cercana a la materia, es el frágil punto de unión entre los dos extremos.<sup>265</sup>

Por otro lado en Ficino se reflejan actitudes inspiradoras y conclusivas del pensamiento de Plotino cuyos vectores encuentran su correspondencia en el *De amore*, con la elevación de «los nuevos sentimientos y la contemplación como aspiración ideal de vida»<sup>266</sup>.

El *Comentario* de Ficino es un compendio neoplatónico compuesto por siete discursos que engloban «una ontología, una cosmología, una psicología, una ética, una estética y una teoría del amor. [...] pero es la metafórica de la luz y del fuego la que da la verdadera comprensión del pensamiento ficiniano.»<sup>267</sup>

El hombre desde la planta intermedia asiste también a través de la mirada del alma —así dotada por Dios— a la bifurcación entre las «dos luces: una, natural e

---

<sup>265</sup> R. de la Villa Ardura, en M. Ficino, opus cit., p. XXVI.

<sup>266</sup> *Ibíd.*, p. XVI.

<sup>267</sup> pp. XXIII-XXIV.

innata, y otra, divina e infusa. [...] Según la utilización que haga de estas luces el hombre, puede sumergirse en la materia y bestializarse, o divinizarse.»<sup>268</sup>:

El alma, vuelta hacia Dios, es iluminada por sus rayos. [...] Pero el alma, habiéndose acercado a Dios más por esta chispa, recibe además otra luz más clara, con la que conoce también las cosas de arriba. Tiene por tanto dos luces. Una natural e innata y la otra divina e infusa. Y éstas reunidas en una sola, como dos alas, le permiten volar por las regiones superiores. Si el alma usara siempre la luz divina, estaría siempre unida con ella a lo divino, y la Tierra se vaciaría de animales racionales.<sup>269</sup>

La composición alma-cuerpo propia de la naturaleza humana fundamenta para Ficino un impulso gobernado por el alma que va más allá del espacio reconocido. Una aspiración que tiende al infinito en su empeño por rebasar los límites concretos de la materia y el tiempo. Esta ansia de infinito, a la que otros aludirán tiempo después, es una potencia latente en la naturaleza humana que Ficino pone por obra en su dinámico sistema.

El alma humana ficiniana es tal que, si se encamina correctamente, puede acortar las distancias con Dios a través de su mirada orientada en dirección a la luz divina, hasta el punto de convertirse en vehículo de trascendencia que culmina el recorrido gradual ascensional en su integración en la unidad.

Ficino planifica una henología propia que se mantiene en pie gracias a los elementos tensores constantes que crean el amor y la afinidad:

Todo tiene su correspondencia, su enlace, su sentido. Los contrarios se ven contrarrestados, los superiores aman a los inferiores, estos a aquellos, los iguales comparten legítimamente su afinidad. La unidad última se ha desplegado, pero el conjunto no ha dejado de tener sentido en aquella unidad. [...] El mundo entero es un dar, un recibir, un devolver, tal y como ejemplifica la iconografía de las Gracias renacentista. [...] Así pues, tenemos el Bien en el

---

<sup>268</sup> p. XXVII.

<sup>269</sup> M. Ficino, opus cit., pp. 72-73.

centro y la Belleza en el círculo. Para Ficino, son dos aspectos de una misma cosa, uno es la perfección interior; la otra la exterior.<sup>270</sup>

El rayo de Dios ilumina cuatro círculos que dan forma al universo y, en contrapartida el hombre viaja impulsado por el amor como *copula mundi* desde la periferia hasta integrarse en la Unidad central.

Ficino toma de nuevo partido por Plotino en lo que se refiere a su concepción de la Belleza ligada a una luz que emana de ella, perceptible en las cosas complejas y también en las simples, en contra de la concepción de la belleza estoica relacionada en exclusiva con la proporción. Se decanta pues por los «luminosistas» frente a los «proporcionalistas», pero en su caso la preferencia es tan elocuente que lo convierte en el más evidente filósofo de la luz. Sostiene Rocío de la Villa que «en la belleza universal hay un degradado de luz a través de los círculos concéntricos», en el que sí contempla Ficino la proporcionalidad, la medida, la cantidad, impregnado de la concepción matemática del universo presente en las construcciones platónico-pitagóricas celebradas en el arte científico renacentista de Leonardo y Alberti:

Pero no así en su teoría de la belleza como luz, mucho más de acuerdo con el arte gótico. Ficino recoge la tradición lumínica de Platón y de Plotino, pero también de la filosofía medieval, que había distinguido dos componentes fundamentales de lo bello, la *proportionalitas* y la *claritas*, y de manera muy especial la estética de la luz del siglo XIII. A la metáfora del Sol del Libro VI de la *República* se une toda la tradición cristiana del principio bíblico de la creación, *lux fiat*, y el Evangelio. La luminosidad es una garantía de la participación del esplendor de Dios.<sup>271</sup>

Ficino también llega a las estancias plotinianas en las que se conoce la luminosidad interna no corpórea, la que hace perceptible la belleza, aquella que el ojo no ve físicamente sino a través de una luz que la hace presente y que para Plotino

---

<sup>270</sup> R. de la Villa Ardura, en M. Ficino, opus cit., p. XXVIII.

<sup>271</sup> *Ibíd.*, pp. XXIX-XXX.

—como recogimos en las páginas primeras de esta tesis— denota la vida, la presencia del alma y responde a una semejanza con el Bien:

Hay también otra caracterización de la belleza en Ficino [...]: «La belleza del cuerpo es una cierta vivacidad, gracia, gesto que resplandece por el influjo de su idea». Plotino también había dado como prueba de su espiritualidad este otro aspecto difícilmente aprensible y vital de la belleza.

Toda belleza visual es espiritual. No solo porque el medio que une ojo y objeto, la luz, es espiritual, y sin esta ni el ojo tiene capacidad para ver ni el objeto de ser visto, sino porque la misma captación es incorpórea. [...] Es decir, el carácter espiritual, inmaterial de la belleza queda asegurado por el proceso cognoscitivo en el hombre.<sup>272</sup>

El conocimiento permite vislumbrar la luz de la belleza incorpórea presente en los cuerpos, pero no es el núcleo de comunicación que permite acceder a los distintos niveles de aproximación a Dios. Solo el amor «honesto» en sus dos variantes correspondientes a las dos capacidades del alma, la creativa de la belleza corporal y la contemplativa de la belleza de Dios, cumple la función de transportar hacia la imagen divina. En Ficino el amor humano en su faceta espiritual, el «amor platonicus», no es cosa de dos: «El amor entre los amigos, entre los semejantes, tiene necesariamente un tercer vértice oculto, una proyección ajena: Dios».<sup>273</sup>

Ficino emplea el término *spiritus* para designar al elemento inmaterial que consolida el ensamblaje alma-cuerpo, «cierto vapor sutilísimo generado del calor de la sangre del corazón». El *spiritus* ficiniano, recuerda de la Villa, es «una especie de envoltura del alma». Es aquel que se pierde ante el amado para revivir después en él:

El amor produce muerte para después producir vida eterna, [...] y así, «aquel que tenía una vida, a través de la muerte tiene ahora dos». Este argumento de morir para revivir en otro es algo que no aparece en ningún paso de Platón.

---

<sup>272</sup> p. XXX.

<sup>273</sup> p. XXXI.

Tiene su importancia, ya que es la prueba de la inmortalidad del alma en el *De amore*.<sup>274</sup>

En el surgimiento y posterior recorrido del proceso amoroso, Ficino encuentra tres componentes vitales de este flujo que fragua como el enlace perfecto con el rayo divino y que acompañan a la capacidad de captación de la belleza: la mirada, el *spiritus* y la imaginación. En esta percepción espiritual de la belleza:

La mirada, origen de la fascinación del amor, es algo incorpóreo en sí mismo. Esta sensación no es capaz de impresionar al alma, a la que resulta un material aún demasiado grosero. Por ello, el *spiritus*, «toma a través de los instrumentos de los sentidos las imágenes de los cuerpos exteriores que no pueden fijarse en el alma, pues la sustancia incorpórea que es superior a los cuerpos no puede ser formada por ellos al recibir las imágenes». Por tanto, esas imágenes necesitan una transformación en otras «imágenes semejantes a aquéllas, e incluso más puras. A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía».<sup>275</sup>

Del sentido de la vista, que destacábamos anteriormente en su relación productiva con la luz, procede la mirada, que Ficino, en la encrucijada a la que se enfrenta el amante entre lo puramente instintivo y lo intelectual, diferencia de otros sentidos asociándola a la mente:

Todo amor comienza con la mirada. La mirada es el parámetro del grado de humanidad del hombre. A la luz del Sol, al rayo de la luz única que le ilumina y alumbra toda la belleza del mundo, la mirada responde con otra luz interior.<sup>276</sup>

A ella se suma la imaginación, que también se debate en Ficino entre dos conceptos: el de corte aristotélico como «facultad cognoscitiva intermedia entre sensibilidad e intelecto», extendido en la edad media hasta el siglo XIII, frente al platónico que la entiende como «intuición contrapuesta a la razón»<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> p. XXXII.

<sup>275</sup> p. XXXIII.

<sup>276</sup> p. XXXIX.

<sup>277</sup> p. XXXIV.

Entre estos tres componentes destaca el *spiritus* en su prevalencia resplandeciente sobre el cuerpo, y en las capacidades que proporciona, en combinación con la imaginación, facultando al combinado alma-cuerpo para el arte y otras elevaciones:

La superioridad del *spiritus* sobre el cuerpo se demuestra por sus manifestaciones lumínicas, como los efluvios de la mirada, y su capacidad de plasmar con la imaginación figuras en el cuerpo y transformarlo, [...] y en general el *spiritus* y la imaginación son los protagonistas de migraciones y accesos a la inspiración, la profecía y el éxtasis.

Tales facultades se ven obstaculizadas, para Ficino, por los humores y temperamentos del cuerpo, por la atención que desde éste se presta a todo lo material circundante. Como resultado de ello, una distraída e incorrecta combinación de estos elementos pueden inducir las «vacaciones del alma», a las que se refiere en la *Teología platónica*.

Entre el amor contemplativo o divino —cuya vida resultante es la preferida por Ficino— y el amor voluptuoso y bestial, se inserta el amor activo o propiamente humano. Ficino también contribuye a la innovación renacentista, inspirándose en Aristóteles<sup>278</sup> para destacar la mejor tendencia entre los temperamentos. Sobresale el melancólico o saturnino, destinatario de la mayor iluminación —frente al flemático, sanguíneo o colérico— que perfila una novedosa concepción de artista-genio capacitado para plasmar una Belleza que no es de este mundo:

En Ficino, el temperamento melancólico determina a pensadores, poetas, hombres de letras, aquellos que por su inclinación a la contemplación desprecian el mundo exterior y, vuelta su mirada, son iluminados e inspirados. [...] los rasgos de habilidad, ingenio, dotes artesanales, que tradicionalmente venían auspiciadas por Mercurio, maestro de las artes, se transforman en los atributos saturninos y se origina la idea del artista-genio, como alguien que ve

---

<sup>278</sup> Cfr., p. XXXVI: En los *Problemas* (XXXII), Aristóteles fue el primero que habló de la conexión del humor melancólico y una aptitud especial para las artes y las ciencias.

más allá, que es raptado por fuerzas superiores, capaz de reflejar una Belleza que proviene de otro mundo.<sup>279</sup>

Nos encontramos ante un tipo de temperamento talentoso que posee cualidades místicas y que, además, en sus oscilaciones extremas de carácter puede llegar a rozar la *manía* o locura. Esta locura pugna en una nueva encrucijada, la del corazón, conocida vulgarmente por amor, peligrosa en sus tendencias extremas que acercan lo humano a lo bestial, y la del cerebro o furor divino que deifica al hombre por encima de su naturaleza y lo sitúa en el embarque de la auténtica escala amorosa que conduce a la armonía humana con el cosmos. La imagen del amado ilumina la belleza despertando la imagen de otra Belleza, así de nuevo la imaginación o fantasía se nos ofrece abriendo la puerta a otras realidades:

Cuán pestilente es este falso amor tanto para los amados como para los amantes, lo demuestran Lisias tebano y Sócrates en el *Fedro* de Platón. Pues el hombre por este furor llega a convertirse en una bestia.

Por el contrario, el furor divino eleva al hombre por encima de su naturaleza, y lo convierte en Dios. El furor divino es una cierta iluminación del alma racional por la que Dios hace volver de las regiones inferiores a las superiores del alma, que han descendido de las superiores a las inferiores.<sup>280</sup>

Ficino puebla su filosofía de imágenes basadas en la luz y las realidades que propicia o las que la incrementan, da vida al sentido visual y a las facultades humanas resultantes de esta resplandeciente contribución al único posible disfrute de la belleza. Sin luz no hay belleza que observar ni mirada que lanzar en pos de ella, la luz llega a ser el principio espiritual de todas las cosas, la unidad imposible de observar directamente:

Ficino inunda su filosofía con la metáfora de la luz. El *Comentario* se abre con una metáfora de la creación como incendio de deseo, en su desarrollo se despliegan variadas ilustraciones que completan el contenido en términos de

---

<sup>279</sup> *Ibíd.*, p. XXXVI.

<sup>280</sup> M. Ficino, *opus cit.*, pp. 218-219.

mirada, rayo, espejo, y el último discurso culmina con una combinación de la luz y el fuego a través del espejo.

La luz es la unidad última y la diversificación en todas las cosas, el arco de la verdad, el conocimiento. El calor, el aspecto práctico o aplicado de la luz; es la atracción, el deseo, el amor.<sup>281</sup>

Todo brota de Dios, del Sol, como un rayo vivificante, dador de vida y calor. Esta identificación del origen con el Sol se repite en otros filósofos del Medievo, como es el caso de Tommaso Campanella<sup>282</sup>, como veremos más adelante.

El alma vuelve la mirada hacia la belleza iluminada, como en un impulso plotiniano hacia el Uno, y responde con su propia luz interior edificando en el desdoblamiento amoroso, a modo de efecto espejo<sup>283</sup> que refleja la realidad iluminada por Dios del otro lado, «un microcosmos resplandeciente»<sup>284</sup> que se erige del lado de acá:

El espejo es la imaginación. El espejo nunca refleja lo que representa. Símbolo de lo escindido, de hecho rompe la linealidad del rayo de luz, produciéndose la refracción. [...]. En este espejo, la iluminación más fuerte es la interior, no la que viene del lado del espejo, sino la que procede de los ojos interiores que

---

<sup>281</sup> R. de la Villa Ardura, en M. Ficino, opus cit., p. XXXIX.

<sup>282</sup> En su obra *La ciudad del Sol*, la luz es el elemento que todo lo armoniza. En esta ciudad de filósofos ligados a la naturaleza, Dios es el Sol que rige el mundo desde lo alto. Resplandor y urbanismo se aúnan para ordenan los espacios vivideros, con la catedral del sol, la seo de la naturaleza, presidiendo la urbe desde su localización en el nivel superior de los círculos concéntricos estratificados que la conforman. Una ciudad que actúa como un todo natural, en la que todos trabajan, lo que posibilita dedicar pocas horas a este empeño y otras muchas al desarrollo físico, intelectual y espiritual diariamente, regida por el más sabio de entre todos ellos que adopta el título de Sol.

<sup>283</sup> El efecto espejo entendido como símil metafísico del espacio se utiliza profusamente en la filosofía del Medievo. Este es el caso de Hildegarda de Bingen, como vimos en páginas anteriores. Hildegarda analiza, al igual que Bernardo de Tours, las diferencias y correspondencias entre el *macrocosmos* y el *microcosmos*, aunando aspectos espaciales con otros relacionados con luces y reflejos. Así sostiene que el Universo surge como reflejo de la perfección de Dios.

<sup>284</sup> *Ibíd.*, p. XXXIX.

miran la imagen fantasmagórica que hay en el espejo [...]. El espejo nunca refleja todo, solo la parte que abarca.

El espejo, además, convierte la luz en fuego. [...] Pero es, en todo caso, la luz la que ilumina la belleza interior y la exterior, su simbolismo sobrepasa la descripción lógica, y empieza el conocimiento sintético de la imagen.<sup>285</sup>

Esta concepción del desdoblamiento amoroso a modo de espejo, se separa de la identificación que realiza Plotino entre materia y espejo, tratada previamente, (ver epígrafe 2.6). La imaginación ficiniana sobrepasa el platonismo, se distancia del receptáculo del devenir platónico y del oscuro fondo del espejo plotiniano donde se diluye la materialidad informe, introduce el amor como *logos* que refleja el macrocosmos en el microcosmos. En la superficie que sostiene el reflejo transforma la imagen oscurecida por otra resplandeciente que alberga la memoria. Es la luz la que da vida a la belleza y propicia la existencia de la imagen. La imaginación abre un medio espacial parcial y escindido en el que la condición de posibilidad de existencia de las imágenes no es otra que la luz interior-exterior. Evoluciona con Ficino el receptáculo del devenir platónico, contenedor de las imágenes. Las almas ya no se lanzan al espacio caótico, al interior del receptáculo organizado por el demiurgo, al fondo del espejo, sino que a través de los ojos de la imaginación, que con su iluminación interior complementa a los ojos del cuerpo y al *spiritus*, amplía la biblioteca de imágenes de la memoria.

Para Ficino, se trata de una biblioteca que se ordena en la mente de los ángeles, gracias al rayo benigno divino —creativo de todas las cosas y espíritus—, porque imprime en ellas «la disposición y el orden de todo el mundo», a modo de:

...pintura toda entera del mundo, que vemos brilla con una claridad especial en los ángeles y en los espíritus. [...] Los platónicos llaman a estas pinturas en los ángeles, modelos e ideas; en las almas, razones y nociones; en la materia del

---

<sup>285</sup> *Ibíd.*, p. XL

mundo imágenes y formas. Estas están claras en el mundo, más claras en el alma y clarísimas en la mente angélica.<sup>286</sup>

Ficino otorga el máximo estatus a la luz en la comparación frecuente que establece en el *De amore* entre la luz del Sol y la luz divina. Ella determina todas las verdades que nos circundan, limitadas por el espacio en el que se hacen presentes y por el tiempo en el que transcurre su existencia:

¿Es que crees que la belleza es otra cosa que luz? Pues la belleza de todos los cuerpos es esta luz del Sol, que ves manchada por estas tres cosas, o sea, por la multitud de formas, pues la ves pintada de muchas figuras y colores, por el límite espacial, y por el cambio temporal.<sup>287</sup>

Deambula Ficino entre estos condicionantes que atenúan la luminosidad y va restando uno a uno, obteniendo nuevas bellezas más luminosas. Primero prescinde de la materia que va asociada a un lugar, y se desvela la belleza del espíritu, después el paso del tiempo, de lo que resulta «la luz clarísima, sin lugar y sin movimiento», presente en las razones de todo lo que es, y afirma: «Esto es el ángel, esta es la belleza del ángel». Por último, eliminando las múltiples ideas lo que permanece es la «luz simple y pura, semejante a aquella luz que permanece en la esfera misma del sol y no se dispersa en el aire: ya casi en cierto modo has captado la belleza de Dios»<sup>288</sup>, una luz que permanece en su foco al margen del tiempo, sin llegar a ser contaminada por el espacio circundante y lo que contiene.

La mayor luz no retrocede en su fulgor porque su motor es el amor. La luz en su plenitud no aspira a lo tenebroso. La perfección de las cuatro diferentes bellezas que contempla Ficino —del cuerpo, del espíritu, del ángel, de Dios— no se deshace volviéndose hacia lo más oscuro, el vector amoroso avanza en su tendencia, no ya hacia algo supremo, sino hacia una luz más «simple y pura», «una e íntegra».

---

<sup>286</sup> M. Ficino, opus cit., p. 95.

<sup>287</sup> *Ibíd.*, pp. 177-178.

<sup>288</sup> p. 178.

Solo peligra, según Ficino, una de las bellezas luminosas, la del alma, que puede sucumbir, volverse hacia su sombra, y ser «seducida por los encantos de la forma del cuerpo». Pone como ejemplo de este caso el mito de Narciso, en el que también se detienen Platón y Plotino. (Ver epígrafe 2.6). Narciso se lanza a las sombras en el espejo del agua tratando de abrazar su propia belleza:

*Narciso adolescente, esto es, el espíritu del hombre temerario e ignorante. No mira su rostro. No considera su propia sustancia y virtud. Pero persigue su sombra en el agua y se esfuerza en abrazarla, o sea, admira la belleza en el frágil cuerpo, que corre como el agua, y que es la sombra de su propio espíritu. Abandona su figura. No alcanza nunca la sombra.*<sup>289</sup>

Narciso aun no ha descubierto que: «la luz del sol en el agua es como una sombra, en comparación a su luz más clara en el aire»<sup>290</sup>.

La tendencia acertada, para Ficino, proviene del reflejo divino en los «tres espejos diferentes» sucesivos: ángel-alma-cuerpo del mundo. De él proviene el resplandor interior, que no es otra cosa que el reflejo del rostro de Dios. Gracias a esta luz profunda interiorizada la belleza y el amor se universalizan:

El resplandor y la gracia de este rostro, volviendo a repetir lo mismo, que está en el ángel, o en el alma, o en la materia del mundo, debe llamarse belleza universal. Y el impulso que se vuelve hacia ésta, amor universal.<sup>291</sup>

Se trata de una luz incorpórea infundida en la mirada, separada de la materia. Y es en este nivel de desarrollo de la metáfora de la luz cuando Ficino se asemeja en sus descripciones a las teorías medievales avanzadas, especialmente las de Buenaventura:

Y esto parece aún más evidente en el hecho que la luz por sí misma no puede ser un cuerpo, ya que en un momento completa todo el orbe de Oriente a

---

<sup>289</sup> p. 179.

<sup>290</sup> p. 178.

<sup>291</sup> p. 96.

Occidente, y penetra en cada parte del cuerpo, del aire y del agua, sin ofensa alguna, y mezclada con la suciedad no se mancha.<sup>292</sup>

Ficino indaga acerca de la belleza verdadera de los cuerpos, una belleza que la materia no acaba de completar. Observa que no hay un acuerdo humano acerca de la belleza objetiva de los cuerpos, sino un debate que se prolonga en el tiempo a la par que la belleza concreta analizada sucumbe y se desdibuja devastada en su oxidación. La verdadera belleza, sostiene, atañe al espíritu, es luz y es verdad, una belleza orientadora, que elude precipitarse en otro cuerpo o en el propio, como Narciso en las aguas y Dionisio en el espejo:

Y bien, queridísimos convidados, imaginad de nuevo a Diótima hablando a Sócrates. Ningún cuerpo, Sócrates, es enteramente bello. [...] Recogerás, entonces, lo que es correcto en cada uno, y fabricarás según tu juicio, a partir de la observación de todos, una figura irreprochable, de modo que la belleza absoluta del género humano, que se encuentra dispersa en muchos cuerpos, esté reunida en tu espíritu por la formación de una imagen. [...] ¿Qué te propongo yo que ames en el espíritu? La Belleza de los cuerpos es luz, y la belleza del espíritu es luz. La luz del espíritu es verdad...<sup>293</sup>

Ficino proclama, en una inclinación ciertamente aristotélica, y a través de Diótima que aconseja a Sócrates, que la «clarísima verdad de la sabiduría», las virtudes morales y sobre todo las intelectuales, activan la belleza luminosa del espíritu que conduce a la verdadera felicidad:

Ama, entonces, primero esta única verdad de costumbres y luz bellísima del espíritu. [...] Y aunque examines varias doctrinas de la sabiduría, ciencia y prudencia, considera, sin embargo, que en todas hay una sola luz de verdad, por la que todas de igual modo son llamadas bellas. Yo te recomiendo que ames con el mayor cuidado esta luz, como la belleza suprema del espíritu. [...]

---

<sup>292</sup> p. 97.

<sup>293</sup> pp. 180-182.

Recuerda, Sócrates, que aquella única luz de la única sabiduría es la belleza del ángel, que debes honrar sobre la belleza del alma.<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> p. 183.

## **6.2. La iluminación de Campanella: el orden solar del espacio urbano**

### **6.2.1. La prevalencia de la luz del conocimiento sobre la oscuridad experiencial impuesta**

Tommaso Campanella aporta su libre filosofar a la mezcla de la que fragua aquel Renacimiento en el que se halla, para muchos autores, el germen de la modernidad. Con Campanella se produce un giro en esta investigación que, sin perder su hilo argumental, se sumerge en algunos campos de acción de la filosofía, como la ética y la política, en los que se pueden perseguir las huellas impresas en sus planteamientos por las ontologías estéticas del espacio-luz, como anticipábamos en la introducción. En el caso de Campanella el resultado se plasma en el que puede leerse y atisbarse como un proyecto ontológico-estético de espacio teórico urbano que pretende inspirar soluciones políticas y sociales universales. Del mismo modo que en otros capítulos hemos realizado un giro hacia espacialidades materiales en el arte, como es la arquitectura, en las que inciden los influjos de las cuestiones filosóficas que investigamos, en esta ocasión le llega el turno a un proyectar urbano, y por tanto espacial, teórico cuyo objetivo final no es material. Este proyecto trata de inspirar soluciones éticas, políticas y sociales mediante una entelequia utópica cuyo nombre no nos deja indiferentes: *la Ciudad del Sol*.

Campanella, como anticipábamos en la introducción, lee en la naturaleza las palabras que ha escrito en ella la divinidad, fiándose más de sus propios sentidos que de la razón. Este observar la naturaleza como espacio del ser lo hemos venido observando en filosofías referidas en los textos precedentes de esta tesis. En su caso, también, se ordena la relación de la naturaleza con lo sobrenatural mediante una gradación formada por mundos sucesivos tendentes a la perfección. Analiza de forma sistemática el proceso de conocimiento humano que surge de esa chispa observante

de lo natural, y se vuelca hacia la interioridad como hiciera San Agustín. Parte de una duda absoluta, anticipándose a Descartes, como veremos más adelante. Solo que, a diferencia de éste, la iluminación de la capacidad de conocer ante la certeza de la existencia se presenta como un proceso psicológico, y no matemático. La lectura de lo natural ha de realizarse, entre los cinco niveles que presenta, de arriba abajo, inspirado por el espíritu solar del mundo, y también de abajo a arriba.

Nuestro objetivo se centra ahora en localizar la luz y la espacialidad que acoge el pensamiento utópico de Campanella. Su creación luminosa, resultado de la búsqueda de nuevas formas de organización política, enlaza con los filamentos alumbrados desde lejos, que de su mano se actualizan y se acercan al momento novedoso en el que se ve inmerso. Nos estamos refiriendo concretamente al proyecto de república universalista que constituye su obra *la Ciudad del Sol*.

La conciencia de formar parte de una nueva era abierta a múltiples conocimientos e influjos, la rebeldía frente a lo inamovible, mezcladas con una erudición y talento poco comunes, constituyen la inmensa potencia del motor que impulsa a este filósofo en las difíciles condiciones de vida en las que logró plasmar su obra en el papel. Este pensador no pudo abstraerse a la fuerza del renacer de la época y puso su empeño en que los cambios se reflejaran en la sociedad, la política y la economía, tratando de describir el resultado imaginando una ciudad utópica en la que sus habitantes gozaran de prosperidad, paz y felicidad, en la que se fomentara la cultura y la salud, según las leyes de la naturaleza, lo que, según Campanella, deriva en el cristianismo de forma espontánea, sin que sea preciso conocerlo previamente.

Leemos en Campanella ese nuevo modo de pensar afín a sus contemporáneos, abierto, novedoso, que rompe con el pasado inmediato tratando de construir un hombre nuevo al que dota de una dignidad de la que careció hasta entonces y de una autonomía de pensamiento inédita. El hombre renacentista toma las riendas de su vida y es responsable de ella, es libre, actúa, se esfuerza, desarrolla sus capacidades intelectuales, no se abandona en el ocio que conduce a la barbarie y a la enfermedad. Éste es el habitante de la ciudad campanelliana, un ciudadano que vuelve la espalda

al mundo inamovible y jerarquizado medieval, un claro reflejo de la propia experiencia del autor.

El hombre en el Renacimiento, el habitante perfecto de la ciudad imaginada, asiste al redescubrimiento de la naturaleza olvidada, cuyo máximo exponente es él mismo, se sumerge en ella, la domina, realiza sus actividades mientras ella lo circunda. Es el hombre renacentista, situado en el centro del mundo, que usa de la palabra, a diferencia de las bestias, que domina idiomas potenciando el diálogo.

La magia se asocia a este nuevo horizonte cósmico que anticipa el origen de la ciencia y se materializa, incipiente, en la astronomía. La mirada se alarga hacia esas luces que llegan desde lo lejos en el tiempo y en el espacio: las luces del intelecto y las lumbreras de astros y estrellas. El universo pugna por liberarse de condicionantes en exclusiva divinos y acude a fundamentos matemáticos, mecánicos, buscando un nuevo lenguaje, del que se nutre también esta utópica ciudad.

Tommaso Campanella no quedó silenciado por la oscuridad del encierro que padeció, sino que, con sus amplios conocimientos y estudios, contribuyó, como el resto de los humanistas del renacimiento, a una nueva visión del mundo que supuso, como sostiene Eugenio Garín, el origen del hombre moderno<sup>295</sup>. Este es el espíritu que inspira sus obras, animadas por esa conciencia crítica característica del renacer de su época que llevó a muchos filósofos a arriesgar su vida o incluso perderla en el afán de este imparable impulso de cambio y renovación cultural, política y religiosa.

---

<sup>295</sup> Sin embargo, exceptuando *La Ciudad del Sol*, su amplia obra bibliográfica cayó pronto en el olvido. Dos fueron los factores principales que contribuyeron a este hecho, según apostilla García Estébanez. Uno de ellos sería la imposición, por parte de los censores que analizaron su obra, de apoyar sus tesis mediante textos sacados de las Sagradas Escrituras y Los Santos Padres. El segundo, su largo encarcelamiento durante veintisiete años seguidos y tres más posteriormente, que le mantuvo distanciado de los cambios y avances filosóficos y científicos, sumiéndole en un desfase involuntario que le procuró el descrédito ante personajes como Descartes, aun cuando se anticipó al pensamiento de éste indirectamente.

Cfr. E. García Estébanez, *Tommaso Campanella, La ciudad del Sol*, Ediciones Akal, Tres Cantos, Madrid, 2006, p. 56.

Campanella defendía la originalidad del mensaje que contenía sus doctrinas visionarias y anunciaba que, al igual que ocurrió con otros esforzados eruditos y profetas en el pasado, su doctrina sería reconocida, algo que parece concordar en los tiempos recientes y actuales con el interés creciente por la espiritualidad, por las experiencias vitales, psíquicas, la astrología y las religiones orientales, tras siglos de dominio de las ciencias y el cartesianismo.

La dureza de las experiencias vitales en las que se vio inmerso el autor de *La Ciudad del Sol*, generan en él un sufrimiento inspirador que, iluminado por la sabiduría, proyecta en su ciudad imaginada el modo de vida capaz de erradicar del mundo la dureza y la oposición al cambio propias de su época.

Siguiendo la filosofía de la naturaleza de Telesio se separa de la lógica atendiendo a los sentidos, se detiene en las cosas y no en las palabras. Se atreve a dar la espalda al pensamiento único que responde, como diría Gadamer, a prejuicios de autoridad: en este caso, aquellos que basándose en principios aristotélicos lleva a los escolásticos a negar con frecuencia las propias precepciones. Campanella, por el contrario, afirma obtener toda la información precisa observando la naturaleza, como expone en este pasaje de la *Carta a Monseñor Antonio Querengo*:

Yo aprendo más de la anatomía de una hormiga o de una hierba que de todos los libros que se han escrito desde el principio de los siglos hasta mi, después que aprendí a filosofar y a leer el libro de Dios (la naturaleza): de acuerdo con este ejemplar, corrijo los libros mal copiados y a capricho, que no corresponden al libro original del universo.<sup>296</sup>

A este filósofo de mente privilegiada, obligado a defenderse con un Sí o un No<sup>297</sup>, no le detienen la tortura ni la privación de libertad en su irrefrenable impulso

---

<sup>296</sup> Cfr. T. Campanella, *Lettere*, a cargo de V. Stampanato, Bari, 1927, p. 134.

<sup>297</sup> Múltiples acusaciones se vertieron sobre Campanella que fue encarcelado en el convento de Santo Domingo de Nápoles. Tanto aquí como en Calabria el mismo narra cómo, debido a la amplitud de argumentos que aducía para defenderse, y que sin duda lo exculparían, a las preguntas que le hacían sólo le permitían responder con un Sí o un No.

Cfr. E. García Estébanez, opus cit., p. 30.

en pos de «su gran amor»: la sabiduría. De esa falta de luz y de espacio, tras los muros que le mantenían preso, surge su república utópica: *La Ciudad del Sol*, a la que declara sin sonrojo superior a la de Platón y todas las demás. Dotado de un ánimo imperturbable nada pudo apartarlo de sus empeños, fiel a su emblema, una campanilla, y al lema: *Proper Sion non tacebo* (Por amor de Sion no callaré), de Isaías (62, 1).

Aspira a la unidad de toda la humanidad a nivel religioso y político, lo que terminaría con todos los males del mundo, con las diferencias entre los dirigentes y los desacuerdos que dan lugar a las sectas y la ignorancia del hombre común, que nada tienen de natural. En sus premoniciones futuristas ubica el inicio de la supuesta república mundial en Calabria, describiendo los principios y reglas que después desarrolla en *La Ciudad del Sol*.

### **6.2.2. El pensamiento que genera la ordenación solar**

A continuación se definen brevemente rasgos de su pensamiento que ordenan el armazón de su obra y dan luz a las características del orden solar del espacio urbano con las que se erige *La ciudad del Sol*.

#### **a. El diálogo**

Según expone Emilio García Estébanez, para Campanella las disensiones y las rupturas tendrían fácil resolución si se recurriera al diálogo y no mediante las armas con las que «defendemos nuestros dogmas al estilo de las bestias»<sup>298</sup>. A él le preocupan especialmente cuestiones como el sectarismo y la herejía, pues considera que el cristianismo es la inclinación espiritual natural de la persona y se ofrece personalmente en las mediaciones utilizando sus dotes persuasivas de las que ya había hecho uso en alguna ocasión.

---

<sup>298</sup> *Ibíd.*, p. 29.

## **b. La libertad**

Es un gran defensor de la libertad de investigación y afirmaba que los métodos inquisitoriales eclesiásticos solo evidenciaban el miedo a la verdad, algo que resulta contradictorio en aquella que es su poseedora, la Iglesia, por lo que exhorta a que deponga su actitud. El método experimental conduce a la confirmación de la verdad contenida en el libro de la naturaleza, y nadie debe ser privado de libertad por realizar esta búsqueda. Si alguien se equivoca ha de ser refutado mediante la palabra y no mediante violencia y encierro. La crítica a la Iglesia llevaba implícito su proyecto de renovación que abarca la reforma de sus ministros y también de todas las disciplinas del saber: filosofía, teología, ciencias y política. Aboga así mismo por la libertad interior que libera de los prejuicios y del sometimiento a tesis rígidas e incontestables que acaban convirtiéndose en dogmas intocables, como sucedía con el aristotelismo dominante que él rechazaba. Como alternativa sugiere y practica la duda metódica, tomando como punto de partida la autoconciencia, como se expondrá más adelante.

En este aspecto clave dentro del humanismo renacentista, se opone frontalmente a Lutero, quien niega la libertad humana apoyándose en la predeterminación divina. Campanella llega a probar su absoluta libertad aludiendo incluso a terribles experiencias de tortura que padeció, como se aprecia en la siguiente cita, recogida por García Estébanez:

Yo estuve cuarenta horas pendido de una cuerda con los brazos retorcidos, cortándome las cuerdas los huesos [...] para forzarme a decir los jueces tan sólo una palabra, la más leve, y no la quise decir para probar que yo era libre.<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> p. 31.

**c. Dignidad del hombre: la natural inocencia. Lo natural es equiparable a lo sobrenatural**

Campanella trata de acabar con la idea de la miseria humana, basada en parte de la tradición y en San Agustín e incorporada por el luteranismo. La visión acerca de la vida humana estaba imbuida de un pesimismo insalvable, se la concebía rodeada de un halo de miseria y pecado sólo redimible a través de Dios. Todo se consideraba resultado del pecado original, la denominada por San Agustín «feliz culpa», por propiciar la intervención del Salvador. Él se opone argumentando que ese mal resultante del pecado, unido al bien resultante de la intervención divina, no es superior al bien puro que es el estado de inocencia. Lo bueno del pecado original y de la omnipotencia divina aplicada a redimirlo, no puede hallarse en la reparación de la fragilidad humana.

Sostiene que una criatura pecadora y miserable no es atribuible a Dios ni es natural, ya que la condición humana condenada a semejantes cualidades, a las que se añadirían duros trabajos y sufrimientos, daría como resultado una existencia peor que la de las bestias. Campanella, por el contrario, tiene confianza en la capacidad humana para vencer tentaciones y sufrimientos y el camino para lograrlo no es otro que el de cultivar un cuerpo vigoroso y una mente sana, lo que se traduce en belleza y sabiduría. Estas teorías se exponen en la utópica república creada por su imaginación, quedando ampliamente desarrolladas en la forma de organización social llevada a cabo por los ciudadanos solares, apoyada en estrictas normas eugenésicas.

Campanella descarta la maldición impuesta a la condición humana y centra sus esfuerzos en recuperar la dignidad perdida. Defiende que el estado natural, bien orientado mediante los conocimientos filosóficos logrados por la razón humana, se asemeja al estado de gracia y quienes lleven una vida acorde con estos principios obtendrán la salvación. Para él este tipo de vida tiende naturalmente al cristianismo y, en contra de la opinión común de la Iglesia de entonces, dentro de ella son mayoría los que ingresan en el cielo. Estas ideas quedan reflejadas en *La Ciudad del*

*Sol*, y, como expone García Estébanez<sup>300</sup>, avalan su tesis que equipara lo natural y lo sobrenatural, frente a *La Ciudad de Dios* agustiniana.

#### **d. La autoconciencia como iluminación**

Reflexiona en su primer libro de la *Metafísica* acerca del conocimiento, de la comprensión de la realidad, lo hace oponiéndose a los escépticos y tratando de sistematizar esta disciplina, erigiéndose en este aspecto en pionero, junto con Suárez y Descartes. Además de lo externo, que conocen todos los seres por la experiencia de los sentidos, el hombre tiene presente su alma, lo que denomina *presencialidad*. Pero los objetos externos desvían de la autoconciencia y en ese momento el alma se aliena en las cosas que conoce, llegando incluso a identificarse con ellas<sup>301</sup>.

Sostiene, al igual que San Agustín, que lo que el alma conoce está siempre en su interior. La plenitud del conocimiento es la vuelta del alma sobre sí misma, el “conócete a ti mismo” es para él paradigma no sólo moral, sino también epistemológico y religioso. Parte de la duda absoluta a modo de método y son muchos los que asumen que Descartes pudo inspirarse en las teorías campanellianas. Éste, sin embargo, se negó a recibirlo, bajo la excusa de considerarlo superado, tal vez atemorizado por sus problemas con la Inquisición.

Según Ernst Bloch, existen claras diferencias entre el método de Campanella y el de Descartes. Bloch aduce que el punto de partida, subjetual en ambos —*cogito ergo sum*— está emparentado solo aparentemente. En Campanella la autocerteza es psicológica:

Una iluminación junto con una vivencia del tipo ¡aja!, por decirlo así; no una iluminación desde la cosa misma que estuviera construida como un proceso matemático. No se refiere a ninguna evidencia matemática, sino a una evidencia

---

<sup>300</sup> pp. 57.

<sup>301</sup> E. García Estébanez, *El Renacimiento: Humanismo y Sociedad*, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 2006, pp. 164-165.

psíquica, vivencial, como en Agustín, el descubridor de la interioridad, que estaba capacitado para ese descubrimiento gracias al cristianismo.<sup>302</sup>

Campanella está en la línea agustiniana y se anticipa a Descartes indirectamente. Considera a la verdad próxima a los sentidos, palpable, mientras que la razón proporciona un conocimiento incierto, de una lejanía que se acentúa con las creencias y los prejuicios, con la obstinación.

**e. Fuerza, sabiduría y amor contra nada y finitud: la liberación del orden solar y la debilitación de la suerte.**

Lo esencial que percibe Campanella en sí mismo es limitado y finito y está fundamentado en tres rasgos y actividades: poder, saber y querer. Estos tres principios sostienen todas sus teorías y se traducen en tres virtudes básicas: fuerza, sabiduría y amor, respectivamente. Frente a ellas se sitúan sus oponentes: la impotencia, la locura y el odio, que Bloch identifica como el espíritu negativo de la antigüedad que deriva en la cultura cristiana en la nada, de la que parte la creación sin llegar a acabar con ella, produciendo la finitud de nuestras virtudes.

Para Campanella, las oponentes se ven mermadas si nos lanzamos con fuerza, sabiduría y amor hacia lo esencial ilimitado, y en este empuje contra la nada se halla el espíritu del renacimiento, apoyado en la virtud, en «el esfuerzo y el coraje como afecto»<sup>303</sup>.

Una vez resuelta esa transformación de rasgos en virtudes, aparecen tres nuevas categorías superiores dispuestas a terminar con todo resto de negatividad, derivadas a su vez de fuerza, sabiduría y amor: *necessitas*, *fatum* y *harmonía*. *Necessitas* impone el poder en el mundo, es su determinación causal; *fatum* lo es a su vez del amor y procede de la sabiduría y finalmente el tercer elemento la

---

<sup>302</sup> E. Bloch, *Entremundos en la historia de la filosofía*, Taurus, Madrid, 1984, p.177.

<sup>303</sup> *Ibíd.*, p. 179.

*harmonia*, el *orden* que remata fuerza, sabiduría y amor, y es la base en la que se fundamenta todo el pensamiento campanelliano.

Pero entremezclada con ellas aun se mantiene la nada, expresada mediante la contingencia, el azar, la fortuna que campa a sus anchas en el pensamiento renacentista, repartiendo la suerte ciegamente, sin criterio. Bloch aclara cómo Campanella busca acabar con el desorden fruto del azar venciendo a la nada o *non-ens* mediante el ser o *ens*, que identifica con la liberación del orden solar, que se halla oculto en el mundo, y la debilitación de la suerte.<sup>304</sup>

**f. Pansensismo: el libro de la naturaleza. Los mundos posibles caminando hacia el uno-sol. La religación de la humanidad a la manera de los astros.**

Frente al aristotelismo especulativo, que era casi dogma en la escolástica, Campanella propone una filosofía sensista, leer en lugar de la Biblia el libro de la creación que es la naturaleza<sup>305</sup>, asemejándose en ello a la contemplación de la naturaleza que proponía Plotino como medio directo de retorno al Uno y a la que identificaba con el espacio —como se trató en capítulos anteriores—.

Retomando las ideas de Bernardino Telesio, propone la experiencia como única fuente de conocimiento, en oposición a la abstracción intelectual y la dialéctica que primaba en todos los seguidores de Aristóteles coetáneos. De este modo rompe Campanella con las disputas e inacabables disertaciones en torno a la Biblia y a las corrientes aristotélicas, proponiendo el libro de la naturaleza revelado por Dios, colocando la revelación en primer lugar y a continuación el libro sagrado. Su reforma filosófica pretende el retorno a las cosas abandonando las palabras, alejarse de la pura opinión acercándose a los testimonios, colocando a los sentidos como principio del conocimiento.

---

<sup>304</sup> p. 180.

<sup>305</sup> E. García Estébanez, *El Renacimiento: Humanismo y Sociedad*, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 2006, p. 162.

Sigue con sumo interés los nuevos descubrimientos y defiende su incorporación a todos los saberes. De este modo trata de solventar la mala imagen producida por los grandes errores cometidos por los eruditos del pasado, como el hecho de que San Agustín negara las antípodas, Lutero la libertad humana, Zenón el movimiento y que Aristóteles y Tomás de Aquino defendieran la incorruptibilidad de los astros, algo que acababa de ser refutado por Galileo y su telescopio.

Para Campanella Dios ha hablado dos veces y ha pronunciado dos palabras: una es consecuencia de la creación y se plasma en la naturaleza, la otra deriva de su función salvífica y se materializa en la Biblia. La primera, trazada con letras vivas, es la fundamental, la segunda, escrita con signos, corrige las lecturas humanas.

Propone la lectura del libro de la naturaleza, retomando esta expresión que, según defiende Bloch<sup>306</sup>, el médico español Ramón Sabunde había utilizado por primera vez en el siglo XV. Dispone en su ofensiva contra la contingencia y la nada, que dicha lectura se realice tanto de arriba abajo, inspirado por el espíritu solar del mundo, como de abajo a arriba, recorriendo los cinco estratos que componen el mundo en una progresión de menos a más en su perfección:

1. El *mundus situalis*, constituido por la realidad contingente e imprecisa en la que discurren las azarosas vivencias humanas.
2. El *mundus temporalis* y *corporalis*, las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúan las experiencias vitales, referenciadas a su vez a la historia y al mundo.
3. El *mundus sempiternus*, mundo eterno, relacionado con el orden matemático y geométrico, incluido en el espacio.
4. El *mundus mentalis*, o mundo de las inteligencias eternas, de la lógica, donde ya no son precisas las interpretaciones pues, según Campanella, se iluminan a sí mismas con su evidencia.

---

<sup>306</sup> E. Bloch, *Entremundos en la historia de la filosofía*, Taurus, Madrid, 1984, p.181.

5. El *mundus archetypus*, el mundo de los arquetipos, que incluye todo lo posible, el mundo creado y también los otros infinitos mundos que podrían ser, algo que Bruno negó y que se anticipa a la idea de Leibniz de los mundos posibles, como apunta Bloch.<sup>307</sup>

Los mundos descritos por Campanella caminan impulsivamente de forma ascendente hacia el orden o el uno, alejándose de la nada y de la situación azarosa e imperfecta. Una sucesión vertical hacia el sol como la unidad suprema del poder, saber y querer, que interpreta el mundo de Copérnico de forma heliocéntrica como una huida de la nada hacia el cenit en el que la nada ya no existe.

La humanidad se comporta a la manera de los astros mediante una cohesión que es para Campanella la religión, es decir, la religación, vínculos que se dan también entre todas las cosas del mundo, aunque la Iglesia queda sustituida por la catedral natural que se sitúa en la cúspide, en el cenit, y el libro de la naturaleza antepuesto a las Sagradas Escrituras.

Su mayor innovación, por tanto, la lleva a cabo Campanella en el campo del conocimiento. La fuente de conocimiento de los objetos son los sentidos, la *res sensata*, que posibilita un conocimiento profundo de las cosas, frente al que proporciona el entendimiento, que, manejando los conceptos y a través de la abstracción, reduce a lo común de las cosas, llegando sólo a un conocimiento impreciso y pobre de cuanto le rodea. Concibe el entendimiento como un sentido que trabaja a distancia, de ahí sus carencias. No cree, como Aristóteles, en el entendimiento como una potencia que capta sólo los universales, frente a los sentidos que hacen lo propio con los particulares, sino que ambos pueden realizar las dos labores, entendimiento y sentidos son la misma facultad. Hay tres formas de conocer la realidad: por contacto inmediato con el objeto, por silogismo, sensitivo o intelectual, y por autoridad, fruto de la experiencia sensitiva, que constituye el nivel superior y primordial.

---

<sup>307</sup> Ibid., p. 181.

Al hilo de estas teorías, a nivel antropológico considera al hombre compuesto de cuerpo, espíritu vital y mente. El espíritu sería la forma aristotélica, la mente, el alma de la tradición cristiana.

### **g. Reforma teológica**

Advierte de la necesidad de emplear *nuevos modos* para tratar los dogmas tradicionales, apoyándose en varias razones. Uno de ellos tiene en cuenta las múltiples herejías surgidas recientemente a las que es preciso refutar convenientemente mediante argumentos novedosos y no con los repetitivos comentarios de los maestros reconocidos por la escolástica. También aduce la urgencia de adecuar la teología de la Iglesia a los nuevos descubrimientos científicos y emprender su estudio de forma diferente a como lo hace Aristóteles. Él por su parte afirma haber estudiado a fondo todas las ciencias, geografía, historia, conoce todas las sectas y escuelas filosóficas, y las aborda teniendo presente el libro vivo de la naturaleza y la Biblia. Confrontándolas de ese modo logra restaurar la credibilidad de la teología cristiana, objeto de sorna por parte de los herejes debido a los errores cometidos en el pasado por los Santos Padres, al no haber tenido acceso a los conocimientos de la época. Y no sólo se trata de testimonios pasados, también se niega la verdad de descubrimientos probados recientes, como los resultantes de las observaciones experimentales de Galileo, con la excusa de ser contrarias a la teología, cuando todo lo percibido a través de los sentidos, según Campanella, ha de ser necesariamente acorde con ella. Dichos errores, que enumera uno tras otro, aun no afectando a las verdades de fe, si ofrecen armas a los pedantes herejes contra la Iglesia. Por último aduce la necesidad de apertura, la libertad de espíritu característica de la sabiduría, abandonando la alineación sectaria a los diversos doctores, causante de una especie de ceguera frente a lo que no aparece escrito en los libros autorizados. Su objetivo final es que la censura a la iglesia se realice desde dentro, hallándose entre sus pretensiones también la reforma del clero.

### 6.2.3. La semilla de la renovación en una utopía luminosa: La Ciudad del Sol

Las abundantes lecturas filosóficas, científicas, mágicas, de Campanella maduran sus anhelos futuristas en la que sería su obra más original e innovadora: La Ciudad del Sol. El orden, la *harmonia* considerada por el autor la categoría más elevada de su pensamiento, es el principio que rige la vida social de la república utópica. Frente a la planificación burguesa de Tomás Moro, dirigida por un presidente de la nueva clase, Campanella opta por un estado centrista con un “Metafísico” a la cabeza, un regente espiritual del estado. El objetivo es terminar con el caos y las maldades de la sociedad, con los desequilibrios, con lo poco frecuente y el azar predominantes, con el exceso de individualismo. Es preciso poner todo en orden, dirigir, administrar, restablecer el equilibrio designando el lugar de cada cosa, retrocediendo el autor con este empeño hasta situarse bajo la influencia de la del orden medieval, en contraste con su defensa de las libertades científica y humana realizada en otros textos y expuestas en el capítulo anterior.

Campanella se debate entre dos mundos y esta vez su espíritu renacentista queda matizado: en la ciudad campanelliana la libertad está supeditada al orden. Dios es la luz, es el sol situado en lo más alto y junto a los planetas rige desde arriba. Las herencias medievales se mezclan con las preferencias renacentistas mediante una ciencia astrológica que es interpretada por parte de los funcionarios solares, los filósofos de la ciudad luminosa. Por otro lado una burocracia racionaliza los conocimientos y enseñanzas con objeto de difundirlos por todo el orbe, plasmándolos en los muros concéntricos de las sucesivas murallas. Las leyes apenas son precisas, “*plasmadas en una tabla de cobre a la puerta del templo*”<sup>308</sup>.

El propio urbanismo que ordena la ciudad responde a una contenida, equilibrada y limitada planimetría consistente en una serie concéntrica y ascendente

---

<sup>308</sup> E. García Estébanez, *Tommaso Campanella, La ciudad del Sol*, Ediciones Akal, Tres Cantos, Madrid, 2006, p. 172.

de siete murallas, cuya dimensión en planta disminuye desde su base a la zona más elevada, donde se ubica el templo, la catedral solar.

La utopía urbana, política y social se entremezcla con una suerte de utopía técnica en la que Campanella da rienda suelta a su imaginación creando artilugios inexistentes que se anticipan a la *Nova Atlantis* de Francis Bacon.

El regente de la ciudad y padre espiritual, el Metafísico, se apoya en los tres príncipes de la fuerza, la sabiduría y el amor: los representantes del poder, del saber y del querer. A partir de estos tres ministros a las órdenes del Metafísico, se extiende el orden respondiendo de nuevo a la progresión concéntrica, desde el nivel simple de la casa al global de la monarquía universal, pasando por los intermedios comuna, ciudad, región, reino, imperio. Un papado universal se sitúa a la cabeza del ingenio político global del orden, representante del reino de la sabiduría y la inteligencia, en él nada queda ya al azar, a los embates de la suerte y la contingencia, la nada, queda superada mediante el equilibrio riguroso, derrotada por la unidad en un combate sostenido por el esfuerzo, por la unión de todos los solares.

Hacen del ser, que es Dios, y de la nada, que es la falta de ser, los principios metafísicos de las cosas [...]. El mal y el pecado nacen por andar tras la nada; por eso se dice que el pecador se aniquila; y el pecado tiene causa deficiente, no eficiente. La deficiencia es lo mismo que la carencia, esto es, o de poder o de saber o de querer, y en esto último ponen el pecado.<sup>309</sup>

Como sostiene Bloch, el universo vital campanelliano es finito, el mundo mejor ha de ser una iglesia natural, una catedral de la naturaleza, con el Dios sol en lo más alto<sup>310</sup>. La ciudad solar es una sociedad de filósofos que han llegado a sus conocimientos de forma natural, ajenos a la revelación y la gracia. Campanella trata de exponer cómo viviendo racionalmente en armonía con la naturaleza, es posible llegar a los principios morales y religiosos cristianos y lograr la salvación. Para él la

---

<sup>309</sup> *Ibíd.* pp. 178-179

<sup>310</sup> E. Bloch, *Entremundos en la historia de la filosofía*, Taurus, Madrid, 1984, p.184.

religión natural pura coincide con el cristianismo y es la religión verdadera, la que practican los ciudadanos solares.

Si estos que siguen sólo la ley natural están tan próximos al cristianismo, que no añade ninguna cosa a la ley natural sino los sacramentos, de esta relación saco yo el argumento de que la verdadera ley es la cristiana, y que, quitados los abusos, será señora del mundo.<sup>311</sup>

Los habitantes de la ciudad iluminada viven según la razón, que no es otra que la Razón Eterna de Dios, y de este modo buscan a Cristo sin saberlo. Se trata de la unión entre la Razón Eterna creada y la revelada, que se corresponden con el libro de la naturaleza y la Biblia, respectivamente.

Aquí admírate, que adoran a Dios en la Trinidad, diciendo que es suma Potencia, del que procede suma Sabiduría, y de ambos, sumo Amor. Pero no conocen las personas distintas y nombradas al modo nuestro, pues no tuvieron revelación, pero saben que en Dios hay procesión y relación de sí a sí.<sup>312</sup>

En la utopía campanelliana uno de los objetivos primordiales es acabar con las miserias atribuidas al género humano como consustanciales con su naturaleza por la Tradición y la doctrina luterana, algo que el autor de la *Ciudad del Sol* —como ha quedado expuesto en el capítulo anterior— no admite. Así mismo hemos conocido que por entonces se consideraba que para vivir de forma acorde con la virtud, alejándose de este modo de las miserias que afligen al hombre, era preciso contar con un cuerpo y una mente sana. El modo en el que se acomete este empeño por parte de los solares, les lleva a crear unas severas normas eugenésicas, que suponen una nueva interferencia en la libertad individual por parte de la colectividad a favor de las preferencias renacentistas saludables.

---

<sup>311</sup> E. García Estébanez, *Tommaso Campanella, La ciudad del Sol*, Ediciones Akal, Tres Cantos, Madrid, 2006, p. 180.

<sup>312</sup> *Ibíd.* p. 179.

El cultivo de las mentes se lleva a cabo desde la infancia, mediante un completo sistema de educativo que engloba todas las ciencias y oficios, impartándose las enseñanzas de forma progresiva y obligatoria a todos los habitantes de la república.

Se preparan para el arte de la guerra, por si precisan defenderse o para socorrer a otros pueblos que se lo solicitan, aunque tratan de evitar el enfrentamiento siempre enviando previamente un sacerdote mediador llamado el Forense. En caso de entrar en combate sus enemigos siempre pierden frente a ellos, aunque después de la contienda les perdonan y ayudan. Casi todo lo narrado a este respecto se halla en la *Utopía* de Moro.

El afán de Campanella pretende conseguir una comunidad atemperada que favorezca el progreso social resultado del avance de las ciencias y las mejoras técnicas. El resultado pretendido y asegurado por nuestro autor son ciudadanos virtuosos, dotados de vigor, cultura y sociabilidad y, como consecuencia de todo ello, con un acceso fácil a la salvación.

El Metafísico —regente de la ciudad— encarna la unidad, la esencia, que engloba las tres primalidades: potestad, sabiduría y amor. Todas las cosas existen por tener la potencia de ser, la sabiduría para ser, el amor de ser. De las tres el amor es la superior y el pecado contra él no se perdona. El poder ha de ser amor, para mandar más hay que amar más, ya que el poder sólo degenera en tiranía y la sabiduría en sofismas.

La república se entiende como un solo cuerpo en el que la religión es el alma, el rey la cabeza, la ley el espíritu animal, que como vimos son los tres componentes del hombre en la antropología de Campanella. Por debajo de estos se suceden el resto de miembros fundamentales para el funcionamiento de la sociedad como un solo cuerpo. El fin es la república única que conduzca a la eliminación de las tiranías y los príncipes que buscan el interés propio en contra del bien común. La razón no puede ser particular ni al servicio de un solo miembro, algo contrario a la naturaleza, sino que ha de servir a la unidad. El puesto de Sol y los tres príncipes —Pon, Sin y

Mor—, se cede voluntariamente, por consejo entre ellos, ante quien demuestra mayor sabiduría, por lo que, a diferencia de las otras designaciones de cargos que si resuelve la voluntad del pueblo, el control de la cúpula del poder no se realiza democráticamente, desde abajo, sino desde ella misma.

La religión es el alma de la república, la que mantiene a todos los miembros en su lugar fomentando una fuerte unión. El fin de la república, que no responde a intereses particulares, es el culto a Dios. Defiende la gran fuerza de la religión, más pudiente que las armas, y que la fe torna confiado y constante el corazón humano.

De ello concluye que lo más apropiado es que el máximo gobernante sea un sacerdote, argumentando a favor de la hierocracia. Sólo lo divino supera a la humanidad y no hay un hombre superior a otro, las primacías se dan únicamente entre especies. De entre los hombres los sacerdotes se distinguen por estar más próximos a Dios. Defiende la necesidad de que la máxima autoridad sacerdotal sea única, sólo de la unidad deriva la paz.

En la Ciudad del Sol, como hemos visto anteriormente, son fundamentales la eugenesia y la educación, pero también el trabajo y la propiedad común.

Campanella observa la sociedad que habita y concluye que los que trabajan son muy pocos, viéndose su vida mermada por la fatiga. Los ociosos, aunque no sufren esta pena, persiguen con afán los deleites, la lascivia y la usura, pervirtiendo y empobreciendo a otros. Esto produce enfermedades y malformaciones. Apunta que en Nápoles, de trescientos mil habitantes apenas trabajan cincuenta mil. En la ciudad campanelliana la iluminación unitaria y común de su organización y sus justas normas ilumina sus actos. Todos sus habitantes trabajan y realizan ejercicio físico lo que propicia que posean cuerpos fuertes y sanos. El hecho de que todos trabajen permite disminuir el tiempo dedicado a esa labor incrementándose las horas dedicadas a ejercitar el cuerpo y la mente, evitando enfermedades propias del estatismo y el sedentarismo.

En cuanto a la propiedad privada no existe en la utópica ciudad, con objeto de evitar los males que acarrear tanto la pobreza extrema como la riqueza:

Dicen todavía que la pobreza grande hace a los hombres viles, astutos, ladrones, insidiosos, forajidos, embusteros, testigos falsos; y las riquezas, insolentes, soberbios, ignorantes, traidores, desamorados, presumidores de lo que no saben. Por eso la comunidad les hace a todos ricos y pobres: ricos, que todo lo tienen y poseen; pobres, porque no se ponen a servir a las cosas, sino que toda cosa les sirve a ellos.<sup>313</sup>

El comunismo de la Ciudad del Sol no se asemeja al de Marx, sino que se fundamenta en el concepto de armonía existente en el cosmos entre los elementos semejantes, lo que se traduce a esta sociedad utópica. La atracción y relación entre las partes del cosmos es la misma que se produce de forma natural entre los miembros de la sociedad. Defiende la comunidad de mujeres y niños de acuerdo con los principios filosóficos, con Platón, con Zenón y Crisipo, con la Heliópolis de Jámbulos, que no con la doctrina evangélica, argumentando que los múltiples problemas derivados del hecho de considerar a mujeres e hijos como propiedad privada en las sociedades convencionales, dejarán de existir. Aristóteles a este respecto sostiene que con los bienes comunes se pierde el fundamento de la amistad y el trabajo pierde su incentivo, sin embargo Campanella, como Moro, asegura que esto no ocurre cuando el trabajo no es largo ni penoso, creando por el contrario vínculos basados en la solidaridad y la afectividad, superiores sin duda a los materiales.

Pero entre ellos, al repartirse los oficios y las artes y los trabajos entre todos, no toca trabajar a cada uno ni cuatro horas al día; así que todo el resto es aprender jugando, discutiendo, leyendo, enseñando, caminando, y siempre con alegría.<sup>314</sup>

En la ciudad solar se llega incluso a determinar la alimentación correcta para la salud y respetuosa con la conservación de la naturaleza<sup>315</sup>, y se observan correctas costumbres higiénicas. Campanella también enfatiza las enfermedades inexistentes en esta sociedad, como resultado del ejercicio y las buenas costumbres relatadas, así

---

<sup>313</sup> pp. 157-158.

<sup>314</sup> p. 157.

<sup>315</sup> p. 167.

como diversos métodos curativos<sup>316</sup>. Pero se insiste en que los puntos fundamentales en los que se basa el éxito de la comunidad son dos: generación y educación. La falta de control de la primera y el descuido de la segunda da como resultado el mal que redonda sobre la ciudad en pleno.

A pesar del orden y control limitante de la libertad de los ciudadanos en los aspectos citados, no puede evitar el finalizar la obra dedicando unas líneas a “la libertad del arbitrio”<sup>317</sup>, referida en esta ocasión a la independencia del hombre respecto al determinismo astrológico propiciado por las estrellas, ante la que se inclinan *los sensuales* y no *los racionales*.

Podemos concluir que la Ciudad del Sol de Campanella se rige por los principios teológicos contenidos en su obra, en ellos se halla su sentido, la verdadera intención de esta utopía, mientras que el aspecto social viene a la zaga. La sociedad resultante se apoya en la razón natural, carece de dogmas revelados y aun así el resultado parece superar a las repúblicas cristianas en todos sus aspectos. Campanella se aventura a situar el orden natural por encima del sobrenatural, éste aparece como copia del primero que se considera fundamental. Esto la hace única, no pudiéndose hallar precedentes e influjos más que parciales, que él mismo reconoce, como en el caso de la *Utopía* de Tomás Moro, sin por ello dejar de defender su originalidad. Está claro su carácter heliocéntrico, que comparte con tradiciones cristianas, paganas y herméticas, y también poéticas y pictóricas.

Llama especialmente la atención el orden urbanístico que anima la ciudad solar —sostenido mediante siete círculos sucesivos, ascendentes, concéntricos— que alude a un carácter insular, a la defensa frente a un exterior inhóspito e imperfecto. La ciudad se vuelve hacia sí misma, se vuelca y observa en su interior, se perfecciona en el espacio seguro, docto y talentoso que alberga. Se percibe con nitidez el optimismo y la tranquilidad resultantes de la ignorancia del mundo exterior. Nada de esto queda oculto por la criticada pobreza de estilo de la obra campanelliana, por un descuido

---

<sup>316</sup> pp. 168-169.

<sup>317</sup> p. 184.

que parece ser intencionado, por el desorden o los diálogos artificiales. Más bien se percibe, al profundizar en la lectura, un halo de ingenuidad que resulta ser atrayente y logra centrar la atención en las bondades de la ciudad, olvidando cuestiones retóricas o gramaticales, lo que responde a las intenciones del autor pendientes de no dar —como los gramáticos— mayor importancia a las palabras que a las cosas. Sea como fuere, esta cuestión parece ser una más de las características de sus obras sobre la que no hay acuerdo entre los insuficientes estudios acerca de las mismas. Esta última gran figura del renacimiento sufrió el desdén por parte de contemporáneos como Descartes o Mersenne —tal vez fruto del temor frente a la persecución de la que fue objeto— y su esfuerzo renovador universal plasmado en su incansable trabajo no parece haber captado hasta la fecha la atención que merece. Todo parece consecuencia de su complicada vida, del encierro padecido que le hizo involuntariamente anacrónico en su tiempo. Sin embargo el espíritu de cambio inspira y anima su obra, observa el cielo y en él pretende hallar una explicación al siglo en el que habita, “que tiene más historia en cien años que tuvo el mundo en cuatro mil; y en estos cien se han hecho más libros que en cinco mil”<sup>318</sup>.

Las lumbreras de estrellas y planetas propician los inventos que anuncian el inicio de la modernidad y adornan las últimas páginas que describen a esta feliz república plena de bondad y honestidad, en la que la ciencia goza de preferencia y las instituciones se ven simplificadas, en su afán de superar así defectos de repúblicas previas.

Gracias a la creación por parte de Tommaso Campanella de una ciudad iluminada y luminosa inspirada en su libre pensamiento que no logró silenciar la oscuridad del encierro y la tortura, esperamos contribuir brevemente desde estas páginas a ese despertar reciente del interés por los escritos y la figura de Campanella —especialmente en Italia—, a la restitución de sus méritos tal como él mismo vaticinara en una carta a Fernando II de Médicis: «El siglo futuro nos juzgará, porque

---

<sup>318</sup> p. 181.

el presente siempre crucifica a sus benefactores; pero luego resucitan al tercer día o al tercer siglo.»<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> T. Campanella, *Lettere*, pp. 388-389.

**7. Interpretación del enigma del espacio-luz  
por la arquitectura moderna y su evolución  
autocrítica postmoderna: hacia el retorno  
del lenguaje**

## **7.1. La posibilidad de verdad de la obra de arte arquitectónica: fracturas y repliegues, una clave de lectura filosófica moderna.**

### **7.1.1. Programa del recorrido de interpretación iniciado por la modernidad ante el enigma de la obra de arte espacial**

Nos situamos de nuevo frente a la más espacial de todas las artes, captadora y manipuladora, para bien, de luz, hermana de la naturaleza y del devenir del tiempo. El interés de este viaje se centra en ella especialmente por su contribución, a través de aquellos que la crean, la analizan críticamente y la experimentan, al retorno del lenguaje y la interpretación del arte iniciado por el movimiento moderno. Nos embarcamos en la chalana del lenguaje y su luz y hacemos un guiño inverso a Gadamer, quien define a la hermenéutica como la más arquitectónica de todas las ciencias, como volvemos a referir en el epígrafe que le dedicamos más adelante. Al concluir este recorrido, tal vez podamos incluir a la arquitectura entre las más hermenéuticas de las artes.

La modernidad con su sed de cambio, de ruptura con las reglas encorsetadas de la tradición, ocasiona la agonía seguida de muerte súbita del discurso histórico del arte y lo bello, a partir de cuyas cenizas desintegradas surge un nuevo lenguaje de mil facetas. La filosofía del arte inicia un amplio debate estético, somete a crítica los conceptos, y sustentándose en los avances técnicos justifica el apoyo al progreso, a lo nuevo, y el rechazo a cualquier norma en el arte. De este modo el pensamiento moderno propicia profundos cambios estéticos de poderosas consecuencias en las artes, concretamente en la arquitectura.

En las páginas que se suceden a continuación, tratamos de indagar en los nuevos planteamientos filosóficos con respecto al arte que son consecuencia de la

cultura moderna. En este sentido nos detenemos en la búsqueda del contenido de verdad en el arte, que nos lleva a reconocer la importancia del organigrama sustentante de la obra artística, extremo especialmente evidente en la arquitectura.

Un nuevo paso nos sitúa en la relación entre la obra artística arquitectónica y su autor, en el análisis de la preeminencia de la una sobre el otro, de la posible independencia de la creación.

La obra arquitectónica, al igual que las demás artes, supone un enigma para el que la contempla, y esta cuestión bien merece alguna que otra reflexión. Observarla lleva a interpretarla, y en este aspecto resulta placentero para el que lo intenta sin sucumbir al rechazo ante lo incomprendido o desconocido, aspecto que afecta especialmente a la arquitectura, debido a su complejidad técnica, funcional, formal, expresiva.

Nos abrimos seguidamente al análisis de la obra artística y vemos que el secreto no está en la forma, es preciso ir más allá, mucho más allá de lo imaginado, y hallar el sustento que da apoyo una función concreta, algo que postula con insistencia el movimiento moderno.

Llegamos entonces al momento de debatirnos con las posibilidades de verdad de la obra de arte y su relación directa con la interpretación filosófica de la misma. Parece inevitable detenerse en el análisis de la rápida devaluación de los logros estéticos debido a las prácticas abusivas del comercio y la reproducción masiva, que preconiza Adorno, en lo que afecta a las obras arquitectónicas.

Gracias a esta síntesis filosofía-arte arquitectónico, por fin veremos ante nuestros ojos las fracturas de la obra moderna, sus repliegues sobre sí misma, y desde los postulados de la arquitectura posmoderna estaremos ante la clave de lectura, dotados de la capacidad de interpretar y desvelar la verdad del arte.

Hemos elegido como correlato de la relación entre las innovaciones estéticas de la modernidad y la renovación posmoderna resultante de los lenguajes artísticos arquitectónicos, a un arquitecto, Robert Venturi, que mantiene un continuo esfuerzo,

no exento de polémica, consistente en realizar una crítica estética a la modernidad partiendo de su propia obra realizada, resultado de su preferencia por la *complejidad* y la *contradicción* en la forma arquitectónica.

También se incluyen alusiones al arquitecto Adolf Loos en su empeño por lograr la pureza del lenguaje objetivo del arte.

### **7.1.2. La diversidad y los múltiples lenguajes del arte espacial moderno con Robert Venturi**

El movimiento moderno se hace eco de la muerte del arte, de lo bello, que se venía anunciando. Con ello hace referencia a las formas históricas del discurso del arte, y su desaparición supone en realidad el comienzo de todo. Así lo manifiesta Konrad Paul Liessmann, refiriéndose a Peter Weibel<sup>320</sup>. Estamos ante una revolución propiciada por la innovación técnica y estética, algo que afecta a todas las artes, y que incide de forma muy directa en la arquitectura. Las innovaciones modernas irrumpen como un nuevo lenguaje de múltiples vocablos que nada quiere saber de antiguos términos. Si nos detenemos en la arquitectura moderna, podemos observar lo que supone, por poner un ejemplo, el abandono de la función sustentante de la sólida y continua materialidad perimetral de la forma, es la primera gran fragmentación de la obra de arte arquitectónica, que comienza por la gruesa piel tradicional.

Contribuyendo a este deceso, en los inicios de la crítica moderna —finales del XIX—, en lo que se refiere a la arquitectura, encontramos a quienes de forma incipiente hacen nuevas aportaciones a las teorías estéticas, introduciendo nuevas nociones, como es el caso de Vilet-le-Duc y su empeño en destacar el nuevo lenguaje que se halla en el dinamismo de la materia<sup>321</sup>. Este traduce plásticamente las innovaciones técnicas y rompe con la conciliación pretendida entre arte e industria,

---

<sup>320</sup> K. P. Liessman, *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006, p. 136.

<sup>321</sup> R. De Fusco, *La idea de Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p.11.

para, de ese modo, definir la nueva y revolucionaria concepción estética moderna que es capaz de leer e interpretar la belleza inherente al uso de la técnica en el arte. De sus teorías racionalistas surgirá la arquitectura del *art nouveau*.

En la misma época, John Ruskin emprende su acción reformadora que partiendo de un misticismo racionalista deriva hacia una reflexión sociológica. Su pensamiento evolucionado, en polémica con los lenguajes tecnicistas y eclécticos, aboga por el dualismo de la relación útil-bello en arquitectura. Frente al positivismo del siglo XIX, indaga en el concepto de espiritualidad en el arte, que después compartirán los críticos del arte figurativo moderno.

También nos encontramos con la teoría de la *Einfühlung*, concepto entendido por Robert Vischer como “simpatía simbólica” o empatía, que se orienta hacia la estética psicológica, desde donde incide en la crítica del arte y las poéticas de los movimientos figurativos.

Desde la filosofía se trata de descifrar las innovaciones estéticas que se producen como consecuencia de esta nueva situación en la que todo comienza. En esa línea se sitúa Adorno con respecto a las vanguardias del siglo veinte, que se encontraron con la incompreensión de su público, llegando en ocasiones a carecer de él. Liessman destaca cómo Adorno, en su *Teoría del Arte*, se esfuerza en hallar el contenido de verdad en el arte, la importancia de éste para la modernidad. Para él las obras de arte buscan la verdad y la expresan a través de su forma, no mediante un concepto. Es la forma la que nos interpela con su enigma en la obra de arte, una forma que en sí misma, en su superficie, no contiene verdad alguna. Es preciso trascender su reclamo y observar lo que esconde, lo que manifiesta esa fina piel moderna. Su verdad no es discursiva, es decir, conceptual, y tampoco es una simple representación de la realidad.

Las verdades al estar definidas por la forma no pueden ser inmediatas. El arte no es resultado de un proceso espontáneo y su contenido de verdad, definido por la forma, no es inmediatamente accesible. La ingenuidad no cabe en esta experiencia, tampoco se presenta una creación ni una recepción intuitiva. Adorno lo expresa con

claridad al postular que todo reside en la estructura de la obra artística. Esta afirmación queda especialmente patente en artes como la música que tan bien conoce, y encuentra una perfecta muestra en la arquitectura, en su proceso creativo y constructivo, y en su resultado final que no puede evitar mostrar una verdad sustentada y dependiente de un equilibrio estructural.

Nos detenemos esta vez en las teorías de Simón Marchán Fiz, especialmente en las que hacen referencia a la atención al lenguaje propia de las teorías estéticas del siglo veinte. La modernidad destaca la *subjetividad* del artista, frente a la estabilidad de lo sustancial y lo permanente en el clasicismo. La creación artística arquitectónica moderna, lejos de todo academicismo tradicional ferviente defensor de cualquier orden clásico, se desentiende de lo sustancial y se acerca a lo accidental, algo que según Marchán Fiz, la filosofía apunta desde Hegel.

La negación de lo artístico, la «muerte del arte» se expresa de forma abierta en el Dadaísmo y en algunos Constructivismos. Marchán Fiz expone cómo este primer hecho estético, este «final» dialéctico, se expresa en la disociación forma-contenido y en la descomposición de la noción tradicional de obra artística, especialmente evidente en el «collage» del cubismo, el montaje dadaísta y el «arte objetual». Esta fragmentación también se plasma en la obra arquitectónica, especialmente influenciada por todas las teorías estéticas modernas. Un exponente de dicho influjo podría ser la obra del arquitecto Robert Venturi, compuesta de una forma fragmentaria y apoyada en una sólida base estética que responde a una autocrítica de la obra realizada asumida de forma espontánea por el propio autor. La excesiva preocupación estructural de su maestro Kahn no hace mella en él, que se decanta por una mayor flexibilidad de su método funcional. Por otro lado se destaca una oposición en su hacer a los objetivos homogeneizadores de la tecnología moderna, sin por ello oponerse a otros arquitectos que sucumben a una regularidad en las formas, como es el caso de Mies van der Rohe o de Le Corbusier. Y es que la diversidad es el espíritu de la modernidad, los múltiples lenguajes son su esencia, y esto es lo que defiende Venturi, como veremos más adelante.

En segundo lugar, según Marchán Fiz, se produce el advenimiento de la autonomía de lo artístico, algo que desde la estética se traduce en el desmontaje analítico, experimental y «autorreflexivo» de sus propias estructuras. En este sentido podemos también considerar la experiencia de Venturi referida a la destrucción de escala y la observación intensa de los objetos creados, asociando el método visual con las intenciones intelectuales y creativas. Su método crítico de análisis consiste en la descomposición de la arquitectura en elementos, un proceso contradictoriamente opuesto a la labor de integración propia de la arquitectura, como reconoce el propio autor, y que veremos más adelante con mayor detalle.

Para Marchán Fiz la suma de estos dos procesos en la modernidad artística conduce a una autodestrucción mediante la que, a través del propio proceso creativo y de la obra resultante, mide sus propias fuerzas y sus límites. A esta situación conduce el *retorno del lenguaje*, presentándose la estética como crítica de los «lenguajes artísticos»<sup>322</sup>.

### **7.1.3. Adorno y Venturi: los niveles de interpretación y la tensión de la comprensión.**

Si Adorno consideraba secundaria la subjetividad del artista frente a la verdad objetiva que manifiesta la obra de arte, la interpretación de ella llevada a cabo por el que la observa y disfruta no corre para él mejor suerte. El receptor se encuentra frente a una estructura objetiva enigmática y misteriosa, y la búsqueda de solución —consustancial a todo enigma— se presenta de forma inevitable. Por otro lado la resolución del mismo implica la pérdida de su definición: la obra artística dejará de ser enigmática. La obra espera su interpretación, la resolución del misterio, para que su verdad sea desvelada. Si no ocurre de ese modo no se puede calificar como obra de arte, pero tampoco si se agota completamente en la interpretación, sostiene Adorno. Lo incomprensible constituye su sentido. Surge la pregunta acerca de su

---

<sup>322</sup> S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza editorial, Madrid, 1987, p. 226.

finalidad, que carece de respuesta para el arte moderno, lo que posibilita que se convierta en una instancia crítica, por ser «libre frente a todo otro fin»<sup>323</sup>. El secreto para su comprensión, según Adorno, está en comprender su estructura. Para Liessmann, Adorno establece el comienzo justo donde otros terminan sus estudios de la obra artística, literaria o musical:

...«en la capacidad de comprender hasta sus últimos detalles la *estructura*, la constitución, la construcción de una obra en el contexto de la historicidad del género»<sup>324</sup>

Esta es la clave de la profunda incompreensión que acompaña a las pretendidas interpretaciones de muchas obras de arte a partir del movimiento moderno, especialmente arquitectónicas: el intento común se queda en la pura forma, en el ornato, sin llegar a entrever el equilibrio de tensiones que todo lo sustenta posibilitando la función.

Captando el organigrama compositivo de la obra sólo se accede a un primer nivel de comprensión. El segundo nivel de interpretación se encuentra, según la teoría adorniana, en la comprensión de «la intención de la obra», que no del artista. Según palabras de Liessmann se trata de entender «la exigencia que una obra parece plantearse a sí misma», que no es lo mismo que su *contenido*: lo que es capaz de llevar a cabo con respecto a la verdad. Para Adorno, este estadio final de la interpretación: el contenido de verdad, sólo se culmina reflexionando sobre la espiritualidad de la obra. La comprensión no es algo repentino, es un proceso que camina de forma similar al carácter inacabado de las obras de arte, lo que se va percibiendo en un primer momento en su forma, después en su estructura y finalmente en su contenido. Según Adorno, la obra de arte no es un ser, sino un devenir que se puede observar tecnológicamente.

En este punto nos acercamos de nuevo a las teorías de un arquitecto con inquietudes estéticas como es Robert Venturi, con objeto de observar la recepción en

---

<sup>323</sup> K. P. Liessman, *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006, p. 143.

<sup>324</sup> *Ibíd.*, p. 143.

ellas de la filosofía del arte moderno. Para ello retomamos la clasificación en dos actitudes a considerar, según Venturi, frente a la complejidad de la obra arquitectónica.

La segunda actitud centra su atención en la forma y el contenido como expresiones resultantes del programa y la estructura.

La primera se refiere al medio, en el que observa una paradoja asociada a la percepción y al proceso de significación de la obra artística, lo que describe como “*la yuxtaposición entre lo que una imagen es y lo que parece*”<sup>325</sup>, de lo que resultan su complejidad y su contradicción. Esta contradicción es el origen del arte, para Venturi, quien sostiene que la complejidad significativa de la obra de arte trae como resultado la ambigüedad y la tensión en su comprensión. Esta ambigüedad resultante es utilizada conscientemente, según Venturi, por movimientos pictóricos como el expresionismo abstracto o el Pop Art. Con respecto a la arquitectura lo expresa del modo siguiente:

La arquitectura es forma y sustancia —abstracta y concreta—, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Estas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura. [...] La ambigüedad intencionada de la expresión se basa en el carácter confuso de la experiencia reflejada en el programa arquitectónico. Favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado.<sup>326</sup>

Las ambigüedades que se detectan al analizar la obra arquitectónica, que se presentan ante aquel que trata de interpretarla, encierran el enigma que es preciso desvelar para llegar al contenido de verdad: la dificultad en su comprensión constituye su sentido. Venturi ilustra estas teorías mostrando la ambigüedad contenida en numerosos ejemplos arquitectónicos, y lo hace preguntándose por posibilidades que responden a «*esto o lo otro*» en cada uno de ellos:

---

<sup>325</sup> R. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 33.

<sup>326</sup> *Ibíd.*, pp. 35 y 36.

Los apartamentos de Luigi Moretti en la vía Paroli de Roma (10): ¿son un edificio con una hendidura o dos edificios juntos?.<sup>327</sup>

También indaga en ideas estéticas referidas a la poesía que encuentra aplicables a la arquitectura. Estas aducen que el resultado de la ambigüedad se refleja en los detalles más singulares de la obra poética, lo que se caracteriza como una «tensión» que se define como el impacto poético.

Más adelante, con objeto de desvelar contradicciones de significado y uso, se fija en otros ejemplos, siendo la cuestión esta vez «*lo uno y lo otro*». Para ello se sirve esta vez de la preposición «aunque»:

La casa Shodan de Le Corbusier (11) es cerrada, aunque es abierta; un cubo cerrado por sus esquinas, aunque abierto por sus superficies.<sup>328</sup>

Para Venturi, estamos habituados al dualismo de «*esto o lo otro*» lo que condiciona nuestra comprensión de la obra creada. Es preciso enriquecer nuestra aptitud interpretativa con «*lo uno y lo otro*», relación inclusiva a la que responde la arquitectura moderna, que caracteriza la relación de la parte con el todo, centrándose especialmente en los dobles significados, más que en las dobles funciones. Su fuente es la contradicción y da lugar a diferentes niveles de significado que se integran en una jerarquía, de lo que resulta ambigüedad y tensión. A ello responden creaciones de difícil lectura, oscuridad que oculta las complejidades y contradicciones del significado y el contenido. El observador distingue los diferentes niveles que le producen dudas y conflictos, lo que vivifica su percepción. Aunque algunos ejemplos respondan a la observación enigmática del arquitecto Louis I. Kahn: “La arquitectura debe tener tanto espacios malos como buenos”.

Llegados a este extremo del misterio, daremos un nuevo salto hasta el siguiente destino para abordar a continuación la comprensión profunda de la obra creativa, sostenida por su estructura.

---

<sup>327</sup> p. 36.

<sup>328</sup> p. 37.

#### **7.1.4. Riqueza de significados en la obra de arte espacial moderna: el resultado de una fuerte totalidad.**

El acceso a la obra artística, como hemos visto hasta ahora, no es inmediato. El motivo ya lo anunció Adorno al afirmar que todo reside en «la *estructura*, la constitución, la construcción de la obra». Este nuevo nivel se culmina tras comprender lo que Marchán Fiz reconoce como «un rasgo recurrente de la modernidad»: la disociación forma-contenido, contraria a la relación armónica entre ambos característica de la representación clásica. La modernidad reacciona frente a la *obra orgánica cerrada*, consecuencia del orden estable propio del clasicismo.

A este respecto, nos detenemos ahora en el análisis del contenido de la obra arquitectónica moderna. Éste viene condicionado por la función, que se relaciona a su vez con el uso y la estructura. Una característica frecuente de la arquitectura moderna es la multifuncionalidad, que responde a complejos programas y da como resultado formas complejas. Venturi se refiere a este tipo de edificio en su resultado de fuerte totalidad. En muchos casos las diversas funciones se independizan en alas o pabellones conectados. A veces las funciones no predominantes se camuflan, mientras que en otras ocasiones se destacan mediante formas ornamentales, o se separan con fracturas intencionadas. Variaciones de funciones y escalas dan lugar, sin embargo, a conjuntos compactos. Las complejidades funcionales se resuelven con «*jerarquías complejas y contradictorias de escala y movimiento y de estructura y espacio dentro de un todo*»<sup>329</sup>, como es el caso de edificios que a la vez son puentes, con la distorsión de escala que esta circunstancia ocasiona.

El arquitecto moderno trabaja a gran escala en el edificio multifuncional, pero también a pequeña escala en la habitación multifuncional, que responde a su preocupación por la flexibilidad. Venturi alude —como ejemplo de esta última— a la galería, utilizada por Kahn por ser «*direccional y nodireccional*» a un tiempo,

---

<sup>329</sup> p. 52.

albergando una función variable, rompiendo de este modo con el funcionalismo limitado o excesivamente especializado en el que «la forma evoca la función».

También alude Venturi a la doble-función<sup>330</sup>, usada escasamente por la arquitectura moderna, que ha inclinado sus preferencias hacia la separación y especialización en el espacio, el programa, la estructura y los materiales. Por ejemplo o bien se ha excluido el material multifuncional o por el contrario, se ha utilizado el mismo material en diversos planos o formas.

En cuanto a los puristas estructurales modernos, no admitirían una doble función que pudiera identificar forma y función o forma y estructura. Para Venturi, la arquitectura moderna nunca es implícita, ya que se decanta por la especialización de las formas según los materiales y la estructura, y además separa y articula los elementos que la componen. Ya comentamos anteriormente esa especialización del muro de cerramiento, que en la ejecución clásica respondía a la doble función de abrigo y estructural, y la modernidad, con la profusión de la estructura porticada, convierte en puro cerramiento, desvinculándolo de la función estructural, y convirtiéndolo en la fina piel del muro cortina.

La estructura arquitectónica moderna se torna en ocasiones impura para responder a exigencias de espacio. Su esencia, que se halla en las mínimas dimensiones, se ve trasgredida artificialmente, produciéndose una preeminencia contradictoria de la función frente a la forma, difícil de comprender para el espectador común.

La arquitectura moderna marca la fractura, la especialización, en detrimento de la versatilidad. Sin embargo, Venturi observa que se pueden hallar ejemplos de doble-función en obras de arquitectos como Le Corbusier o Kahn<sup>331</sup>.

Hay una serie de elementos convencionales en la arquitectura moderna que mantienen parte de su significado tradicional y parte del nuevo. A este tipo de

---

<sup>330</sup> p. 51.

<sup>331</sup> p. 55.

elemento, semejante al de doble función, Venturi lo denomina «elemento reminiscente» y está dotado de un doble significado. El elemento reminiscente sacrifica la claridad de significados en favor de la riqueza de ellos. Tal es el caso de antiguos edificios que albergan usos nuevos, hecho de gran importancia que favorece el cambio y el crecimiento urbanos. Otro lugar en el que se manifiesta es en la arquitectura Pop.

También encuentra Venturi «elementos retóricos» en la moderna arquitectura, aunque no son bien recibidos por la ortodoxia. Este tipo de elementos, que también son estructurales, pueden utilizarse para destacar un significado. Pone como ejemplo, entre otros, casos concretos de la sugerente arquitectura de Ledoux<sup>332</sup>, que aunque neoclásica, para muchos anticipa el movimiento moderno. Elementos retóricos podemos encontrar, según Venturi, incluso en la arquitectura de Mies Van der Rohe, quien usó «retóricamente la viga con una seguridad que hubiese envidiado Bernini»<sup>333</sup>

Todo este trabajo de recopilación de posibilidades de ese nivel profundo, situado más allá de la pura forma, tratando de resolver el complejo programa que ha de dar respuesta a la función y estructura precisas, es el que realiza Venturi, como otros teóricos de la estética moderna, tratando de obtener las claves que le permitan ingresar en el contenido ordenado de la creación arquitectónica concreta, desde distintos flancos complejos y contradictorios.

Llegamos al momento anunciado en el que, reconocidos los recursos diversos del análisis y la descomposición, los métodos de acercamiento al contenido profundo de la obra de arte a través de su estructura compleja, nos esforzamos en dilucidar sus posibilidades de verdad y su relación directa con la interpretación filosófica de la misma.

---

<sup>332</sup> p. 61.

<sup>333</sup> p. 62.

### **7.1.5. La culminación de la comprensión: la verdad de la obra de arte y el procedimiento arquitectónico frente a su devaluación**

Para Adorno el proceso de comprensión de la obra de arte culmina cuando la experiencia estética se encuentra con la disyuntiva entre lo verdadero y lo falso, cuando se entiende el contenido de la obra como algo espiritual. La respuesta al interrogante sólo es resoluble atendiendo a la lógica subyacente en la creación, a la que responde la organización del «*material* estético», sin atender a otras ideas externas. Adorno sostiene que lo estéticamente logrado es filosófica y socialmente verdadero, y se articula y discute en relación a su proceso técnico. Lo estéticamente fallido es lo falso, ya que el buen arte no miente. Por tanto, lo metafísicamente falso se revela como técnicamente fallido. Según las teorías adornianas, ya no hay oposición forma-contenido, sino material estético-procedimiento creativo. Liessmann sostiene que la preferencia de la modernidad por la crítica se relaciona con la unidad existente entre avance estético y verdad crítica.

El arquitecto Robert Venturi, en referencia a la lógica que subyace en el procedimiento creativo arquitectónico, alude a la expresión de Mies indicando la necesidad de «crear un orden de la extrema confusión de nuestra época»; y por otro lado a Kahn puntualizando: «por orden no quiero decir regularidad». Pero él se inclina por reflexiones como las siguientes:

¿No deberíamos resistirnos a los que deploran la confusión? ¿No deberíamos buscar significados a las complejidades y contradicciones de nuestra época y reconocer las limitaciones de los sistemas? Estas, creo, son las justificaciones para destruir el orden: el reconocimiento de la variedad y la confusión en el interior y en el exterior, en el programa y en el medio ambiente, y en todos los niveles de la experiencia; y la limitación característica de todos los órdenes hechos por el hombre. Cuando las circunstancias retan al orden, el orden debería doblarse o romperse: las anomalías y las incertidumbres dan validez a la arquitectura.<sup>334</sup>

---

<sup>334</sup> p. 64.

Liessmann expone como para Adorno, el propio material estético manifiesta las contradicciones sociales, la forma las alberga. El arte moderno va íntimamente unido al progreso: lo nuevo, lo innovador.

Para él la interpretación del arte se mide con la filosofía, si no es así es como si no existiera. La verdad de la obra de arte, que se desarrolla progresivamente, es la del concepto filosófico. Se produce una convergencia entre el contenido de verdad del arte y la filosofía, y la verdad del arte —que se materializa progresivamente—, es la del concepto filosófico. El contenido de verdad del arte es posible sólo gracias a la filosofía y esta se eleva sobre el arte. Ambas se necesitan en la actualidad, según Adorno, de otro modo se extravía el camino hacia la verdad para la filosofía. Gracias a las obras de arte, la filosofía es capaz de percibir la complejidad de la realidad y superar el «*contexto de ofuscamiento universal*»<sup>335</sup> de la industria cultural de las sociedades capitalistas, a las que el arte responde negándose a «las formas ideológicas con las que el mercado satura la conciencia».

El arte ha de hacerse radical organizando su material, ya que «los logros estéticos cada vez se devalúan más rápidamente, con la reproducción y comercialización masivas». En esta situación hallamos a la arquitectura: sometida al mercado que la atenaza. Por este motivo, afirma Adorno, el arte se hace hermético. Esta es la postura adecuada del arte: «con los ojos cerrados y los dientes apretados», baluarte de lo humano en un mundo inhumano.

No obstante, Adorno desconfía del «arte comprometido». Liessmann repara en cómo Peter Bürger, retoma las teorías de Adorno de forma crítica, con objeto de realizar una teoría de las Vanguardias de principios del siglo veinte. Éstas tenían unos objetivos, tendentes a una praxis vital *nueva* —que aspiraban a un arte separado de la «mala praxis» existente—, que no llegaron a cumplirse, lo que se tradujo en una *estetización de la vida* llevada a cabo por la industria cultural, que supuso la

---

<sup>335</sup> Esta cita y las sucesivas en: K. P. Liessman, *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006, pp 148-149.

degeneración de la modernidad estética. Este es el resultado de comercializar con fines lucrativos los principios más extremos de la estética moderna.

Liessman describe cómo las neovanguardias lo vuelven a intentar en los años sesenta, utilizando para ello métodos experimentales, trasgresores y polémicos, «arte de acción» que trata de hacer mella en la adormecida sociedad burguesa mediante una vertiente «práctico-crítica» del arte. Las vanguardias históricas ya realizaron una labor de crítica del arte como institución que logró ser admitida como arte, por lo que la nueva actitud de protesta neovanguardista carece de autenticidad. Esto supone para Liessman, la detención del curso progresivo del arte defendido por Adorno, y la pérdida de ese ingrediente vital del arte moderno —formado por lo nuevo sustituyendo a lo antiguo—, a favor de un novedoso «pluralismo de los procedimientos estéticos». Tras esta circunstancia se extravía la significación de esta importante dimensión de la modernidad y su verdad queda en entredicho.

La devaluación de los logros estéticos modernos afecta también inusualmente a sus creadores. La arquitectura se ve afectada, como el resto de las artes, por la *opinión* desinformada que todo lo invade. Nos las vemos con el mercado, la comercialización del arte moderno y su consecuente trivialización, los programas sometidos a rentabilidades exclusivamente económicas, a objetivos meramente lucrativos, la consecuente desvirtualización de la imagen del arquitecto como artista, de su prestigio creativo, incluso su demonización mediante una identificación malintencionada con los especuladores económicos —«los del ladrillo»— promovida desde sospechosos frentes técnicos, incapaces aspirantes a la invasión de sus competencias artísticas y humanísticas.

Retornando a la búsqueda emprendida por la estética moderna, en pos de la verdad de la obra de arte, ajena a ideas externas a la creación —«críticas o humanas»—, la apuesta de Venturi por descubrir el orden que subyace en toda obra, justifica la organización del material estético, acercándose a esa verdad. Está de acuerdo con Le Corbusier en que toda obra de arte responde a un sistema. Ello no le impide reconocer que el significado se puede ver reforzado con la ruptura del orden,

lo que no obstante manifiesta la existencia de la regla, y si la discordancia se manifiesta con ingenio, la arquitectura se ve revitalizada:

Se pueden permitir contingencias por todas partes, pero no pueden prevalecer por todas partes. Si el orden sin propiedad causa el formalismo, la propiedad sin orden, por supuesto es sinónima del caos. El orden debe existir antes de que pueda romperse. Ningún artista puede despreciar el papel del orden como una manera de ver un conjunto adecuado a sus características propias y a su contexto<sup>336</sup>

Venturi aduce que algunas obras arquitectónicas modernas —por ejemplo de Le Corbusier—, adaptan irregularidades consustanciales y singulares a un método predominante y rígido, mientras que otras crean el orden de las irregularidades, siendo este el caso de obras de Alvar Aalto. El orden exagerado genera la unidad exagerada, la monumentalidad, mientras que el descrito en segundo lugar, aunque cueste descubrirlo, da lugar a relaciones similares al primero entre el orden y lo circunstancial.

Parece necesario hacer un inciso para aludir por un momento al otro tipo de orden —ajeno al orden individual descrito hasta ahora— que afecta a la obra arquitectónica, y que —como aclara Venturi—, tiene que ver con las convenciones y puede ser desmedido. Estas afectan a los elementos fabricados estandarizados y a los métodos de edificación. El arquitecto se debate con este orden impuesto externamente y, según Venturi, debe intentar vivificarlo y usarlo de manera no convencional, ya que carece de poder para reemplazarlo. Se trata de uno de los mayores escollos impuestos al proceso creativo de los que interfieren el resultado de la obra.

La arquitectura —a la que califica de evolutiva y revolucionaria— como arte suma a sus labores el reconocimiento de «lo inmediato y lo especulativo», «lo que es y lo que debe ser». Toma de lo accesible y disponible. Amordazada por lo «económico» y sus preferencias, habitualmente se ve privada de indagar en la

---

<sup>336</sup> R. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 64.

innovación o de manifestarla. La labor artística moderna, tendente a la organización de las partes, ordenando elementos familiares de forma no convencional, pugna por obtener un resultado novedoso. La arquitectura moderna aspira a utilizar el elemento convencional de manera limitada, rara vez en obras singulares. Venturi pone como ejemplo a Wright, quien realizó generalmente obras compuestas por elementos y formas singulares, en las que, a pesar de todo, se vio obligado a emplear elementos secundarios convencionales.

Otro orden externo fuerte, junto con la convención, es para Venturi la estandarización. En este caso, al contrario que en el caso de la convención, sí ha sido asumida por la arquitectura moderna como mejora tecnológica, a pesar de los peligros derivados de su excesiva preeminencia y «brutalidad». De nuevo la solución ha de plasmarse en la obra resultante, logrando mostrar «la estandarización de manera no estándar», haciendo que esta no sea la que ordene sino la que sirva.

Retornamos al orden interno para reconocer con Venturi que en ocasiones éste ha de adaptarse a lo circunstancial, como puede ser la topografía. En estas circunstancias la obra asume el condicionante mediante lo que denomina la «contradicción adaptada», caracterizada por la flexibilidad y la tolerancia, por su admisión de la improvisación. En el otro extremo nos topamos con la «contradicción yuxtapuesta», que resulta inflexible y se caracteriza por los violentos contrastes e irreductibles oposiciones. La primera, según Venturi, crea «un todo que quizás es impuro», mientras que la segunda da lugar a «un todo que quizá no esté resuelto».<sup>337</sup>

Centrándonos en el primer caso, para lograr la adaptación de la obra, y de ese modo mantener el orden subyacente, se recurre a distorsiones circunstanciales u otros recursos oportunos, como la «excepción significativa». Este recurso es utilizado por Le Corbusier en la planta de la Villa Saboya, vivificando la regularidad compositiva<sup>338</sup>. Algunos arquitectos, como Mies, excluyen las excepciones circunstanciales, otros las camuflan, este es el caso de Wright.

---

<sup>337</sup> *Ibíd.*, pp. 73-74.

<sup>338</sup> p. 77.

La segunda recurre a un tratamiento de choque para solucionar las contradicciones, y lo lleva a cabo mediante relaciones discordantes, contigüidades y supercontigüidades, y superposiciones de elementos, lo que Venturi ilustra con numerosos ejemplos<sup>339</sup>.

El reconocimiento de todos estos hechos por parte del arquitecto Robert Venturi —fruto de la autorreflexión que es esencial en la estética moderna—, nos conduce a descubrir la lógica interna de la obra, la forma de organizar el material estético, desvelando la compleja estructura que manifiesta las posibilidades de verdad de la creación y el sustrato ordenado que sobrevive a las rupturas contingentes.

Concluiremos este acercamiento a la verdad de la obra artística, mediante el ingreso en la corriente del lenguaje que retorna a la filosofía e invade la estética moderna, cuestiones a las que arribamos en la etapa final de este viaje en las páginas que siguen.

#### **7.1.6. Tras los pasos de Nietzsche: la filosofía ligada a la arquitectura a través del lenguaje**

Ya en los albores de la modernidad el «arte como reflexión» repara en la riqueza de los medios de expresión artística y las posibilidades derivadas de su utilización en la renovación de los «lenguajes artísticos». Marchan Fiz incide en la trascendencia del retorno del lenguaje, que se incorpora a los nuevos dominios de la investigación estética y la experimentación artística. El lenguaje invade la episteme moderna, necesidad que se manifestaba desde la Ilustración, y a la estética y a las artes llega a principios del siglo veinte. La reflexión estética incide en la relación representante-representado dando lugar a múltiples refracciones en el medio artístico. Como consecuencia de la autorreflexión, las artes replegándose sobre sí mismas comienzan a intuir las relaciones forma-función, se materializa el concepto de

---

<sup>339</sup> p. 87.

*función artística*. Esto podría seguirse, según Marchan Fiz, de las pretensiones románticas y del experimento propiciado por la estética del naturalismo y exaltado por la vanguardia histórica.

La reflexión extrema acerca del lenguaje es inaugurada, como sostiene Marchan Fiz, por Nietzsche, al que le sigue Mallarmé, y su esplendor se manifiesta especialmente con Wittgenstein. No en vano Dilthey realizó críticas a esta carencia de la estética filosófica de finales del diecinueve. Lo inquietante, y a la vez sugerente, es que las *palabras*, de súbito, se revelan incapaces de expresar la realidad en su totalidad. La *estructura lógica del discurso* no ofrece garantías de alcanzar el sentido de las cosas y de los acontecimientos. Este nuevo panorama de vértigo se extrapola a las artes, que reaccionan mediante el repliegue autorreflexivo mencionado, adquiriendo una *opacidad* y un *espesor* inéditos.

El retorno del lenguaje supone, para Marchan Fiz, la crisis del Orden clásico como figura epistemológica y estética. Como resultado del abandono de la *lógica de la clasificación y del cuadro*, se produce un fenómeno clave para la estética y la modernidad: la aparición de un nuevo lenguaje, que responde a *múltiples modos de ser*, incapaz de restaurar su unidad.

Esta nueva situación responde a la metáfora de los espejos romántica, que alude a la infinitud de lo estético, a sus combinaciones artísticas inagotables. En consecuencia se manifiesta una dispersión en las artes, una *fragmentación artística* en múltiples y variadas versiones. El advenimiento de la dispersión del lenguaje y la consecuente desaparición del discurso clásico, camina pareja a la fragmentación de las artes contemporáneas y la relacionada ruptura del orden clásico.

Entre las consecuencias del corte histórico y epistemológico, y los desdoblamientos de las funciones literarias o plásticas en las distintas artes, Marchan Fiz cita a:

... las deconstrucciones plásticas acaecidas en el espacio plástico, de Cézanne a Matisse y el Cubismo, los desplazamientos y las condensaciones significativas de la imagen en los Surrealismos, la descontextualización y desfuncionalización de los

objetos en el *ready-made* dadaísta o el *objet-trouvé* surrealista, la invasión de las funciones autónomas de cada elemento plástico en la pintura y la escultura abstractas, por no referirme a la apasionante aventura de la vanguardia arquitectónica y la fragmentación de la ciudad”<sup>340</sup>

La palabra se separa del discurso conceptual, la imagen artística de sus funciones representativas. Todas las artes de la modernidad confluyen en «su repliegue sobre la *inmanencia* del signo, sobre su propia estructura»<sup>341</sup>, en una vuelta hacia su organización interna. El efecto estético sustituye a la acumulación material, el material formal queda reducido a puro signo, lo que en arquitectura se traduce en la muerte de todo ornamento.

El arquitecto vienés Adolf Loos, defensor de la «represión» del ornato –que recoge su ensayo *Ornamento y delito y otros escritos*-, basándose en el principio de racionalidad y en las teorías freudianas, lo manifestó del siguiente modo:

«Descubrí lo siguiente y lo diré al mundo: la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento en el objeto de uso»<sup>342</sup>

La negación del adorno es considerada por Adolf Loos una cuestión de «estilo», además de la búsqueda de una relación funcional equilibrada entre forma y resultado artístico. Benedetto Gravagnuolo, en sus escritos acerca de Loos, encuentra la esencia de la muerte del ornamento en una búsqueda de sintaxis, de la resolución de un problema de lenguaje, algo común a los intereses artísticos del momento, como a la música vienesa de la *Neue Musik*, o a la literatura de Kraus, para quien es adorno toda metáfora que escape al *logos*.<sup>343</sup>

En una exposición reciente acerca de este rompedor arquitecto se resumían así sus intenciones:

---

<sup>340</sup> S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza editorial, Madrid, 1987, p. 230.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, p. 230.

<sup>342</sup> A. Loos, en: B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Nerea, Madrid, 1988, p. 67.

<sup>343</sup> *Ibíd.*, p. 69.

Loos retorna la arquitectura a sus orígenes esenciales, donde construir y habitar coinciden; en el interior, el “yo soy” del individuo puede hacerse realidad. El interior retrata la arquitectura como espacio de uso, vacío, teatralizado y permanentemente inacabado, para llenarlo de vivencias.<sup>344</sup>

Según Gravagnuolo, lo que Loos y sus contemporáneos modernos postulan es que eliminado el ornato desaparece cualquier vestigio simbólico-representativo superpuesto al objeto arquitectónico puro, mostrándose de este modo la autosuficiencia semántica de la materia y lo superfluo de cualquier lenguaje añadido. Adolf Loos apuesta por este lenguaje primario para la obra arquitectónica, aunándose con las tendencias vanguardistas del momento. Este es el caso de trasgresoras exposiciones de artes plásticas en las que se opta por mostrar objetos concretos, en lugar de representarlos, eliminando la mediación del lenguaje entre ellos y su denominación, apareciendo el objeto como símbolo de sí mismo en un realismo extremo. La intención loosiana, no obstante, difiere según Gravagnuolo del ejemplo expuesto, ya que en éste es «destructiva», mientras que en Loos es «constructiva». En el polo opuesto se situaría el arte abstracto en el que se produce la ausencia total del objeto. Este último caso, junto con el del realismo del puro objeto, muestra los dos extremos de la abolición de toda representación.

Venturi relaciona el empleo de los elementos convencionales de forma no convencional por la arquitectura moderna, con las alteraciones del lenguaje llevadas a cabo por los poetas mediante «las palabras yuxtapuestas en combinaciones nuevas y rápidas». También alude a los pintores Pop que, modificando contexto y escala, dan un significado nuevo a los elementos comunes. Tanto el significado como la percepción son relativos, por lo que antiguos conceptos utilizados de forma novedosa logran vivos resultados que se perciben como una mezcla de conocido y nuevo. El movimiento moderno lo aplica profusamente, pero no es la vanguardia de esta acción. Robert Venturi advierte la utilización de estas técnicas contradictorias tanto

---

<sup>344</sup> De la exposición *Adolf Loos, espacios privados*, CaixaForum, Madrid, 28 de marzo-24 de junio 2018.

en la arquitectura evolutiva como en la revolucionaria. En este sentido alude<sup>345</sup> a «los collages de fragmentos de la arquitectura post-romana, la llamada arquitectura *spolium*, en la que, por ejemplo, los capiteles de las columnas se utilizan como bases», o a la renacentista, «donde el vocabulario romano clásico se usó en combinaciones nuevas». Miguel Ángel también dominó la asimilación de motivos conocidos a nuevos significados.

Y la modernidad, aun habiendo roto con los lenguajes tradicionales, encuentra en lo pasado una nueva significación, que incorpora en ocasiones a su bagaje de complejidad.

#### **7.1.7. Repliegues**

La muerte del arte, de lo bello, que enuncia la modernidad, contiene en sí misma el germen del retorno del lenguaje. La obra de arte, como puede ser la arquitectónica, a partir de la constatación de este hecho, parece crearse y manifestarse como la organización de elementos por oposición o por diferencia de cada uno con respecto a los otros, definiendo de ese modo su estructura, asemejándose a una estructura lingüística, con sus términos afines y contradictorios. Esta se constituye merced a un haz de relaciones, determinado por los distintos agrupamientos de elementos, en función del cual adquieren una función significante. De este modo se configura la gran obra creada como un instrumento lógico que media entre las oposiciones, en cuyos fragmentos se delimitan sus características artísticas, frente a los que no poseen estas cualidades, como si de un *texto eminente* gadameriano se tratara, constituyéndose en sí misma su propia configuración, sin referencias normativas externas.

Los lenguajes del movimiento moderno se libran de lo superfluo, de los otros lenguajes superpuestos —como el que ha devenido en inculto ornato de masas o los de súbito mundanos órdenes clásicos en arquitectura— mostrando su pureza objetiva.

---

<sup>345</sup> R. Venturi, opus cit., p. 70.

Contra eruditos lenguajes estéticos modernos, vulgarizados por la imitación y los medios de difusión masiva, surgen críticos lenguajes elevados que los cuestionan sin obviar sus bondades, para a su vez ser cuestionados.

Realizando el recorrido forma-estructura-contenido deviene la verdad de la obra, tras la reflexión espiritual que no ignora la tecnología. El significado último parece alejarse para los nuevos lenguajes de la modernidad, y el sentido resulta ser el recorrido interminable por los significantes, como un precedente del estructuralismo, para el que no hay lugar para la pregunta ontológica por la totalidad, por el referente.

La propia obra, autónoma, constituye su propio mundo en su interior, crea su todo independiente, ya que el arte puro carece de finalidad.

La obra de arte ya no remite al pasado, sino que se renueva a la par que el progreso y, autónoma con respecto a su autor, busca un receptor, un intérprete que la actualice. Su verdad no remite ya a la realidad, a la que no pretende imitar, sino a lo bello, acercándose a la filosofía, alejándose de lo experimental.

La creación artística moderna se dirige a un interlocutor que va más allá de sus límites materiales, aquel que es capaz de traspasar la formalidad y «leer» en ella.

En el proceso de recepción, asimilado por las nuevas corrientes estéticas al lenguaje, el intérprete encontrará verdades que no le ligan a la realidad, lo que está justificado por lo bello.

La interpretación no equivale a reproducir la pretensión del autor, la obra remite a sí misma, y una vez comprendida habla por sí sola idealizada. Parece el resultado inevitable del acto de crear en el que el receptor está presente.

La obra *eminente* no se agota, como el texto descrito por Gádamer, obligando a una relectura continua, incluso tras ser comprendida, como el enigma nunca resuelto adorniano.

Su existencia está ligada a la temporalidad, su configuración depende de ser observada, recepcionada, ha de ser «leída» para estar «ahí».

## **8. Reflexiones contemporáneas en torno al espacio-luz y contraluces con lo pretérito**

## **8.1. El retorno hacia la luz originaria: Ernst Bloch y las imágenes de esperanza**

Sin salirnos del carril abierto por la utopía luminosa urbana de la república de Campanella, mantenemos la vista puesta en esa luz de la razón esperanzada que camina unida al saber de lo divino como organizadores de la experiencia individual y colectiva. Seguimos la estela de su contribución al debate oscilante, que se había iniciado previamente en la Edad Media, entre razón y fe. Esta doble cara que simulaba diluirse en la modernidad con el retroceso de la religión y la independencia y supremacía de la ética, parece mantenerse en la actualidad tras el reconocimiento de la independencia de ambas y la necesidad de entendimiento sustentada por ese punto común que les aúna en la esperanza y que les reúne en torno a la solidaridad.

La experiencia de la sabiduría y la espiritualidad humanas, forjada a lo largo del tiempo por la búsqueda de respuestas a las grandes cuestiones acerca del sentido de la vida, muestra cómo la desesperanza aleja de la paz, sume en el aferramiento sin sentido a una vida limitada. La esperanza, por el contrario, abre las puertas, conduce a la liberación individual y colectiva, buscando fundamentarse en el anhelo hacia el que se proyecta. El sentido de la vida humana, su objetivo, está en el punto de mira tanto del pensamiento como de la espiritualidad. Ambas coinciden en la falta de resignación ante el fin definitivo del ser humano, ambas, como afirma Manuel Fraijó en *A vueltas con la religión*, “crean esperanza”, aunque no consigan culminar su fundamentación.

En las siguientes páginas trataremos de exponer las importantes aportaciones de diversos autores a este debate sin fin, renunciando a sometimientos, deteniéndonos especialmente en la razón esperanzada, aunque para ello precisemos conocer con cierto detalle la razón sin esperanza de la que tantos pensamientos se ven aquejados en el presente. De este modo comenzamos una breve andadura en pos de la razón esperanzada con la intención de seguirle la pista a esa luz originaria que ensalza Ernst Bloch, quien, como aludimos anteriormente, observa y analiza las teorías de Campanella y nos permite dibujar el hilo que enlaza las ontologías

estéticas recorridas con las reflexiones contemporáneas en torno al espacio-luz que hemos elegido entre los hitos a tratar en esta tesis.

### **8.1.1. Las diversas esperanzas alumbradas desde la espiritualidad**

Este recorrido esperanzado se inaugura abordando, en compañía de Ernst Bloch, la búsqueda emprendida por diferentes espiritualidades en pos de ese anhelo humano que sitúa otra vida más allá de la muerte, que trata de dar sentido a la existencia en este mundo rompiendo el límite negativo que pone fin a ella y que centra su empeño en acabar con el sufrimiento consustancial con el ser humano.

El pensamiento y la espiritualidad parecen ponerse de acuerdo en hacer frente a ese gran abismo producido por el gran límite de la vida, negándose a permanecer impasibles ante él, rebelándose frente a la resignación. Cómo mantener el sentido ante la perspectiva de las luces que se pierden, tras tanto empeño en intensificarlas, frente a las sombras del fin. La esperanza se sustenta en ese impulso característico del ser humano que le proyecta hacia otro tipo de luz razonable que acabe con las sombras de la experiencia temporal, que reorienta sus pasos hacia nuevos espacios utópicos o trascendentales. Diversos filósofos han dedicado sus esfuerzos a estudiar las variadas respuestas dadas por las diferentes culturas y religiones ante tan gran enigma, sin poder olvidar en su empeño al impulso de la esperanza, erigiéndose de este modo en transmisores de una razón esperanzada.

Entre ellos se encuentra Ernst Bloch, filósofo creador de un sistema de pensamiento que presta especial atención al, para él, afecto de la esperanza, constitutivo del ser humano, y que expondremos en un epígrafe posterior. Nos centramos ahora en su análisis de las respuestas dirigidas a la transformación de la realidad frente al fin de la vida humana, que se concretan a lo largo de la historia en diferentes manifestaciones espirituales. Se trata de un interesante estudio que sin duda en muchos aspectos, utiliza como inspiración para sus teorías.

En el tercer tomo de su trilogía *El principio Esperanza* no puede evitar caer en la cuenta de lo inaceptable que es para el hombre acabar «como una bestia» tras toda la planificación con la que ordena su vida. En el capítulo cincuenta y dos, Bloch nos

habla de «*imágenes de esperanza contra el poder de la mas fuerte no-utopía: la muerte*». Comienza haciendo un recorrido inicial por las aprensiones humanas frente a la muerte. Se detiene en la habitual elusión del “último miedo”, observa con cierto humor el pavor que produce el cadáver, «el horror más antiguo», en cómo se defienden de él, de su posible retorno, las culturas primitivas.

Indaga en la cultura griega<sup>346</sup>, para la que tras la muerte se ingresa en una «semi-nada» en la que la luz ya no se hace presente y el hombre conserva el ser de su sombra, reubicado en una noche lejana a la vida, una muerte que a veces es “hermana gemela del sueño”. En los misterios eleusinos observa una primigenia esperanza en la resurrección. La tumba se concibe como semilla enterrada de la que brota elevándose una *vida* nueva, en un retorno con conciencia de sí ampliada. Esta esperanza con el paso del tiempo madura en una imagen desiderativa contraria al Hades y al nacimiento, en un intento de ascesis, de huida de la cárcel del cuerpo, pero referido en su liberación no al espíritu, sino a la *psyche*.

Pero tras esta evolución los miedos crecen y Bloch narra el pavor a la muerte de la Baja Antigüedad<sup>347</sup> y el ansia generalizada de inmortalidad que eclipsa a la esperanza en la resurrección. Distintos ritos e iniciaciones la propician; sortilegios, amuletos, sacrificios, favorecen una deriva hacia la superstición. La visión gnóstica de Jesús corrobora esta tendencia, al presentarlo como un «antídoto contra la muerte». La fe cargada de fuerza y optimismo hasta el estoicismo medio, se ve amenazada por demonios en la Antigüedad. El mundo de pronto se ve dirigido por el maligno. Esto afecta a la vida, pero también al alma anterior al nacimiento y posterior a la muerte, que se ve obligada en su descenso y ascenso a pasar ante los arcontes, ubicados en los siete círculos de planetas.

Para solventarlo el gnosticismo se ve obligado a desarrollar un mito desiderativo contra la muerte: la doctrina del *viaje celestial del alma*, que podría nutrirse de influencias egipcias y persas en sus métodos contra el bloqueo astral. El

---

<sup>346</sup> E. Bloch, *El principio esperanza*, Tomo III, Aguilar, Madrid, 1980, p. 210.

<sup>347</sup> *Ibíd.*, p. 215.

viaje ya no es descendente tras la muerte, hacia el Hades, sino ascendente, hacia la luz originaria. Bloch observa esta aventura contra la muerte como un viaje «utópico-pedante» que pudo influir en el monte de la purificación de Dante, aunque previamente purificado con la eliminación de los demonios.

Analiza la forma de afrontar el miedo a la muerte en Egipto, con la concepción de la vida como una pre-muerte que envidia el descanso en la tumba, creando por vez primera nociones morales en torno a lo que se considera una buena muerte. También asocian la conducta moral en vida con el bienestar correspondiente tras la muerte. Con anterioridad a Grecia y con mayor definición que en Israel, los jueces de los muertos deciden lo que corresponde a cada uno tras la muerte según el peso de su corazón. El anhelo consiste no en un prolongar eternamente la existencia en la tierra, sino en vivir en la muerte. La vida va madurando de forma que el anciano cargado de experiencia «encuentra vida en la muerte»<sup>348</sup>.

Para los judíos en un principio lo importante era una larga y agradable vida en la tierra, afirma Bloch, y el culto a los muertos y antepasados indicaba la existencia de una fe no ortodoxa en una vida más allá de la muerte. La esperanza en la inmortalidad aparece con el profeta Daniel (hacia el 160 a. de C.) y lo hace ligada a la idea de justicia. Se trata de una resurrección nada agradable para algunos: los impíos más sanguinarios e injustos en la vida terrena, quienes despertarán para sufrir un escarmiento en forma de vergüenza e ignominia. Sólo ellos despertarán a la nueva vida, junto a los más piadosos y mártires judíos, viéndose así obligados a observar el triunfo de los justos. Pasado el tiempo se contemplará la resurrección general para todos los hombres. Se aludirá más adelante a un tribunal, posible influencia de Egipto y del incendio universal persa, y la «utopía de la resurrección» se transforma finalmente en ortodoxa. De este modo al miedo a la muerte física se añade el nuevo temor a la segunda muerte o infierno: la condena a los pérfidos por el último tribunal

---

<sup>348</sup> p. 222.

ante toda la humanidad, algo que Ernst Bloch define como «drama cósmico y futuro de inconmensurable potencia»<sup>349</sup>.

En este sentido, Jesús, inicialmente se presenta como sanador, actuando contra la primera muerte. Más adelante, expone Bloch, como herencia de San Juan Bautista, sus hechos se dirigen hacia la segunda muerte, como liberador del pecado, como redentor. Él es el primero en triunfar con su resurrección, aportando una nueva vida, una redención de la muerte. Aquí hace ver Bloch la gran diferencia con los dioses de la Antigüedad, ajenos a muertes y resurrecciones. Jesús presenta a Dios, a diferencia con Egipto, como el Dios de los vivos, como el que priva de poder a la muerte. Con Jesús llega la culminación, la promesa de eternidad. La muerte y resurrección de Jesús, es definida por Bloch como «la utopía pascual», e identificada en el arte orgánico, en el gótico, como el árbol de la vida. La expectativa del más allá acaba superando a la egipcia, en un desenlace dualista cielo-infierno, recompensa-pena, cánticos-lamentos.

Ingresamos, al llegar a este punto, en la descripción blochiana de la imagen de esperanza frente a la muerte, del cielo mahometano. A este se accede, tras caer en la lucha valiente en la batalla, como a un más allá orgiástico, a un goce y embriaguez similares al fragor de la lucha contra el enemigo. Contrasta esta esperanza de bienes puramente materiales y sensoriales, destinados a una media porción de la sociedad, los varones, que se sirve para ello de parte de la otra media, formada por mujeres, y en detrimento de ellas, con lo descrito por Bloch hasta el momento. El ideal de la bienaventuranza que se obtiene en el cielo se reduce a una «dicha sedicentemente tosca y material»<sup>350</sup>, con el paraíso concebido como un harén y como un jardín encantado. La materia, al igual que Alá, se considera en el mundo árabe como increada y por tanto imperecedera. Bloch cita como excepción, las sutiles teorías de la inmortalidad del alma, de Avicena, y del intelecto, de Averroes, que no logran llegar a la corriente mahometana ni a la fe popular, debido al rechazo que supone del paraíso corporal.

---

<sup>349</sup> p. 229.

<sup>350</sup> p. 236.

Pero aun nos resta su indagación en el gran temor que se extiende por el pequeño continente, la India: el miedo a la vida, o, en palabras de Bloch, «el pavor de ese ser del que la vida y la muerte solo son partes»<sup>351</sup>. De la muerte se teme el renacimiento desconocido que llega tras ella, la esperanza aspira a la ausencia de ser, y en pos de este objetivo se empeñan las doctrinas religiosas de la India. Ciertas virtudes son bien consideradas, mas el pecado no se concibe como el gran impedimento, ni tampoco es la virtud la garantía de redención, lo que puede conducir a ella es el ascetismo y la contemplación, que conducen a la suspensión de la voluntad, a la disolución de la «sed». Considera Bloch esta instrucción como inactiva y conducente a la sumisión, especialmente en el caso del budismo, algo en lo que coincide con otros filósofos, como es el caso de Nietzsche. La moral no logra acabar con los indeseables renacimientos, se limita a mejorar las consecuencias actuales de los desmanes perpetrados en anteriores existencias. El ciclo sucesivo de vidas en el sufrido *samsara*, es fruto de la ignorancia y sólo se detiene tras la iluminación. Bloch entiende al «santo» de la India como inactivo y en el caso del budismo, indiferente a los dioses, un santo que «se redime a sí mismo». Nirvana supone el fin de la voluntad y termina con la extinción de todo tipo de existencia, terrena o celestial, y de la alucinación del yo y sus experiencias tras la muerte. Buda entendió que lograba el sosiego sobre la vida, sobre la muerte y sobre el cielo, llegó a la inmortalidad en la nada absoluta, por encima de las otras nadas que son la vida y la muerte, la una sin valor, engañosa la otra.

Este conciso adentrarse en las diversas maneras esperanzadas de afrontar el sentido de la existencia por parte de diferentes respuestas espirituales, nos coloca en un punto de partida quizás más adecuado para poder abarcar el amplio y variado horizonte de esperanza que buscamos dilucidar y que continuamos analizando en los siguientes epígrafes.

---

<sup>351</sup> p. 237.

### 8.1.2. La mayor luz en el espacio definitivo: el futuro como principio.

Fijamos ahora nuestro objetivo en profundizar más en el punto de vista teológico cristiano, en el futuro como principio, en la esperanza como elemento base de su escatología. La esperanza hace de este principio formado por el futuro un espacio luminoso en el que se fragua el ser tras traspasar el horizonte del límite terreno. Las visiones del mundo y de la existencia humana cristianas han ejercido una gran influencia en la cultura occidental durante siglos, y podemos afirmar que estos puntos de vista, en muchos casos rechazados por la filosofía, se mantienen vigentes, pese a los augurios del movimiento moderno, y se sigue recurriendo a ellos, aunque matizados y mitigados, cuando la razón se topa con aquellos límites inasumibles por parte de la predisposición esperanzada humana, como se expondrá más adelante.

La esperanza, como hemos comprobado, es un tema de gran trascendencia en las religiones y especialmente en el cristianismo, dada la revalorización reciente del mensaje escatológico cristiano. Tras el breve recorrido del anterior capítulo en pos de su nacimiento y manifestación en las diversas religiones, nos atrevemos ahora a profundizar en la esperanza cristiana, dado el importante influjo de la teología cristiana en el pensamiento y la cultura occidentales a lo largo de siglos, lo que resulta útil tener presente al apostar por mantener el diálogo entre espiritualidad y pensamiento en los tiempos actuales, con objeto de poder llevar a cabo la *«reflexión crítica, abierta, rigurosa y no confesional sobre los temas relacionados con la religión»*<sup>352</sup>, que define M. Fraijó.

Volviendo al tema abordado en el presente capítulo, en el cristianismo se entiende la esperanza como mirada y orientación hacia adelante, y también como apertura y transformación del presente. Lo escatológico se sitúa en el centro de la fe cristiana, no es el punto final sino su comienzo, extremo en el que se asemeja al pensamiento utópico de Ernst Bloch, como veremos más adelante, aunque el objetivo salvífico al que aspiran sea bien distinto. La teología cristiana reflexiona

---

<sup>352</sup> M. Fraijó, *Filosofía de la religión. Estudios y textos*, Trotta, Madrid, 2005, p. 40.

especialmente sobre el punto de vista objetivo de la esperanza cristiana y su proyección histórica y presta menor atención a los aspectos subjetivos, personales y espirituales. Ello es consecuencia de la escasa referencia a la esperanza como sentimiento en la Biblia, existiendo, en consecuencia, una «teología de la esperanza», que interpreta hermenéuticamente los textos sagrados, pero no una «espiritualidad de la esperanza» claramente definida.

La religión, concretamente la cristiana, indagando en las raíces antropológicas de la esperanza, observa la manera en que el hombre se concibe como un ser abierto a la realización ilimitada de sí mismo, a la proyección hacia el futuro, y a la vez es consciente del límite en su propia corporeidad, del misterio que constituye el fin inexorable de la vida humana. De esta aspiración ilimitada humana surge la llamada a la esperanza que forma parte esencial de la estructura fundamental del hombre, como respuesta a su propio destino y al de toda la humanidad y del mundo. El ser humano se sabe parte del mundo y a la vez delimita su subjetividad en contraste con el mundo objetivo limitado en el que se concreta su acción. Él la observa como inacabada y se impulsa hacia un nuevo reto, una nueva meta, impulsado por la esperanza. La esperanza se erige como necesidad fundamental humana en el horizonte de su conciencia y de su relación con el cosmos.

La teología cristiana concibe utopía y escatología como dos formas muy diferentes de proyección de la esperanza en el futuro en la cultura occidental. La utopía se entiende como una interpretación secularizada de la esperanza en el reino y llega a nuestra cultura occidental de la mano del Renacimiento. Responde a la necesidad humana de anticipación del futuro sin la que la oscuridad del hoy sería invivible. La utopía ha sido recuperada recientemente por la filosofía marxista, como es el caso de Ernst Bloch, dentro de la tradición del pensamiento moderno. Desde el punto de vista cristiano se entiende que la utopía se muestra ineficaz frente al fin definitivo individual y colectivo, su contenido objetivo infundado, dado que el futuro se fundamenta en los deseos y aspiraciones de los hombres. La escatología cristiana, sin embargo se abre al apoyo extra de lo mesiánico, el futuro se fundamenta ontológicamente en sí mismo mediante el reino venidero que ha de primar sobre todo lo presente. La opción cristiana apela al «misterio» como la alternativa que acontece

en la existencia humana y en la historia por la libre elección divina. Frente a la posibilidad consistente en aferrarse a una existencia limitada, se abre el futuro cristiano absoluto y trascendente del progreso intramundano, y el reconocimiento de la existencia como un «don» que se recibe sin intervención humana y que se presenta como evidencia ante la experiencia de la muerte. De este modo la esperanza cristiana logra liberarse de cualquier actitud de dominio o exigentista. Es un anhelo que se sitúa más allá de cualquier necesidad, no se identifica con situaciones nuevas o adquiridas derivadas del surgimiento de un nuevo hombre o de conquistas sociales y políticas. El cristiano es como un extranjero en la tierra que habita, que aspira a la trascendencia futura únicamente dependiente de Dios.

La escatología se ha convertido en un criterio fundamental de la hermenéutica cristiana, elevando a la esperanza a categoría de interpretación global de la historia de la salvación, lo que da lugar a una relectura de anticipación de futuro, más que de revelación divina, del mensaje salvífico. El avance en la esperanza es progresivo y lo ya acontecido propicia el estímulo frente a lo que está por venir. La esperanza se funda en la «memoria», de la que se diferencia por la lógica negativa que implica, el «todavía-no», que propicia un dinamismo orientado a la transformación de la realidad.

Los textos sagrados señalan desde el principio la esperanza en el reino venidero por parte del pueblo elegido. Éste vive su historia como abierta al futuro, con un inicio en el que destaca un acontecimiento no ya mítico, sino histórico: el éxodo de la esclavitud de Egipto. La espera para esta vida, en la promesa recibida del Dios de los padres, es histórica y afecta tanto al pueblo como al individuo. La promesa va rebasando los sucesos históricos, se concreta según lo anunciado y continúa proyectándose hacia el futuro. De ese modo el individuo colabora interpretando los hechos, lo que fomenta su libertad.

El comienzo verdadero de la esperanza cristiana se sitúa en la resurrección. La existencia de Cristo es un hecho escatológico que apunta hacia el futuro absoluto que es Dios. La expectativa mundana queda superada a través de la cruz que da valor al cristiano ante lo negativo, y surge la esperanza contra toda esperanza que sostiene al

cristiano frente a la desilusión de la cruz de Cristo, inaugurando una «esperanza crucificada» que desvela el don de la resurrección.

La esperanza cristiana no solo se proyecta hacia el futuro escatológico, sino que se hace presente también en el transcurso de la vida, frente a sus pequeñas muertes cotidianas. Se trata de la esperanza que infunde el amor de la divinidad por sus criaturas, esperanza en ese amor que da sentido a sus vidas como seres sostenidos por el amor divino. Al desánimo se antepone la firmeza obtenida de las experiencias pasadas, lo ocurrido es prueba de lo que volverá a ocurrir. De este modo la fe desemboca en la esperanza.

La esperanza cristiana no camina sola sino que lo hace a la par que la fe. El conocimiento de Dios se obtiene a través de la fe y sin ella la esperanza quedaría reducida a una utopía, no encontraría su sustento. Del mismo modo la fe sin esperanza se debilita y palidece. Para la teología cristiana la fe sitúa al cristiano en el camino de la vida auténtica y la esperanza lo mantiene en él.

La esperanza es una actitud característica del hombre bíblico y por tanto conforma una estructura básica de la espiritualidad cristiana. Para el cristiano la esperanza es una aceptación permanente de la muerte que está por venir, mediante el abandono propio en el Dios resucitado, lo que prolonga la vida finita en la asunción del misterio divino. El paso por el sufrimiento y el dolor, consustancial con la naturaleza humana, que asumen también otras religiones como el budismo, queda suavizado para el cristiano con la esperanza de la superación de la muerte y propicia la dedicación a los demás y la aspiración a transformar el mundo. La esperanza en el futuro absoluto e imprevisible también sitúa al cristiano en el compromiso y en la acción, en el amor creativo, sabiendo que sus buenas obras terrenas no desaparecerán con la muerte, sino que continuarán con él hacia la nueva vida. La esperanza por tanto propicia la actividad, la fortaleza y el ánimo elevado frente al sufrimiento del cristiano, su transformación permanente con objeto de llegar a ser lo prometido.

### 8.1.3. Luces paralelas: la ética y la esperanza

En el presente epígrafe la atención enfoca más de cerca el camino indirecto de la ética hacia la esperanza, en contraste con el de la religión que discurre en línea recta. Ambos se mantienen a veces independientes, otras establecen alianzas, considerando en esta ocasión la atenta mirada de Manuel Fraijó al respecto de estos «saberes melancólicos».

Tras contagiarnos la fascinación de su búsqueda azarosa de identidad de la filosofía de la religión, Manuel Fraijó nos descubre, en sus escritos sobre religión y ética, cómo el camino de la ética zigzaguea hacia la esperanza, mientras que el de la religión es más directo. A pesar de ello, tras numerosos desacuerdos y prevalencias de una u otra en diferentes momentos históricos, parece que «esperanza» es un término que las implica y engloba. Ambas comparten la necesidad de resolución de los grandes interrogantes humanos, el fin del hombre, su misión en el mundo. En las dos se haya la ausencia de resignación ante el fin definitivo del hombre, atreviéndose, según M. Fraijó, a plantear esperanzas difíciles de fundamentar.

Quien se atreve a formular el formidable y equívoco término “esperanza” —“el sueño de un vigilante” la llamó Aristóteles— está hablando implícitamente de ética y religión.<sup>353</sup>

Manuel Fraijó recoge testimonios esperanzados como los de Fichte, quien coincide con Kant en augurar la paz perpetua humana y se resiste a ver el destino del hombre reducido a ser un mero «portador de fardos». Por otro lado nos pone en aviso sobre la posibilidad de encontrarnos con quienes, como Habermas, ensalzan la razón y sitúan en ella su esperanza, o con otros como Javier Muguerza que incluso creen posible que la filosofía renuncie a ésta o se sitúe en su contra, con tal de no renunciar a la razón, aunque después, pasado el tiempo, suavice su postura. Manuel Fraijó apuesta por relacionar la religión con una razón esperanzada, como la «engalanada» razón de Bloch, que repleta de signos y utopías, atenta a múltiples influencias, evita ser limitada por una razón sin esperanza.

---

<sup>353</sup> M. Fraijó, *A vueltas con la religión*, EVB, Pamplona, 2005, p. 167.

Para comprender la diferente forma en que la ética aborda estas cuestiones, es preciso tener en cuenta que la separan de la religión diferencias existentes variadas y difícilmente resolubles. Las cinco antinomias que recupera Manuel Fraijó <sup>354</sup> no dejan lugar a dudas y la prevalencia de una sobre la otra en distintos periodos históricos no ha hecho sino acentuarlas. La ética no logra su independencia de la religión en occidente hasta principios del siglo XVIII, en algunos otros países y continentes aun se halla inscrita en la religión. En épocas recientes se ha producido un ensombrecimiento de la religión frente a la ética, debido a complejos y variados factores —como guerras de religión, inquisición, quema de brujas—, que han conducido a un proceso de secularización que llega hasta nuestros días, en lo que a la sociedad occidental se refiere, con una consecuente inclinación hacia la ética en detrimento de la religión. Son hechos que nos muestran aquello en lo que se transforma la religión cuando se asocia con el poder.

A pesar de estas circunstancias históricas, Fraijó nos expone cómo la ética no se cierra del todo a la religión, toma de ella, se identifica parcialmente, lo que está permitido mientras la adhesión no sea total. De este modo logra la ética mantener su independencia tras largos años de sometimiento al yugo religioso.

Pero tras haber descubierto en los capítulos precedentes como lo hace la religión, veamos ahora cómo aborda la ética ese “reto” que es la esperanza. Aranguren, recuerda Manuel Fraijó, confesaba que no sabía cómo abordar determinados capítulos de la ética si no lo hacía desde la religión. Para él los desvelos de la ética terminan desembocando en la religión y la solidaridad es consecuencia de la fraternidad cristiana. Estas afirmaciones no hacen sino apoyar una apertura e identificación entre ambas. Pero en la religión no todo es moralidad y la ética ha realizado muchos de sus logros recientes frente a la oposición de la religión. Por tanto se puede producir una apertura de la ética a la religión sin que por ello deje de conservar su independencia, puede tomar de ella impulsos siempre que le sean útiles para avanzar frente a los grandes retos a que ha de enfrentarse. A pesar de ello el ritmo de la ética en pos de la esperanza, como nos descubrió M. Fraijó, es más

---

<sup>354</sup> *Ibíd.*, pp. 169-170.

lento y precavido, es más sobrio en lo que respecta a las víctimas irredentas del pasado. Algunos como Walter Benjamin sigue albergando una «débil esperanza mesiánica» al respecto, aun teniendo que establecer cierto diálogo con la teología, con el mensaje bíblico en el que durante siglos se han depositado las esperanzas humanas. No le vendría mal a la ética dejar de lado su sobriedad, según Fraijó, y tener en cuenta hoy también a la que en los días recientes ha perdido su belleza y esbeltez, a la religión, para resolver algunas causas pendientes del pasado que la religión no archiva.

Matiza Fraijó al respecto, diferenciando cierto tipo de ética que no se ocupa de avivar la esperanza con respecto a víctimas del pasado, sino que trata de evitar mártires nuevos en el presente, de lograr acabar con injusticias y de conseguir que los recursos alcancen para todos. Ética que se inspira en una especie de utopía de la justicia, dando de este modo aliento a esa esperanza que responde a los ideales eternos de libertad, igualdad y fraternidad. Se libera del pasado injusto por el que ya nada se puede hacer, y ésta es para él la ética más sobria.

Por otro lado se refiere al otro tipo de ética que sí se solidariza con el pasado, prestando atención a la memoria histórica, sin dejar de atender al presente. Es una ética que trata de compensar a las víctimas olvidadas, cuestionándose con insistencia acerca de ellas. De este modo trata de evitar que hechos pasados injustos se trivialicen, busca mantener encendida la mecha de los mártires que nos ha dejado la historia y es la ética que puede establecer alianzas con la religión. Se trata de la ética que dispone de la «capacidad anamnética», conoce cómo hacer presente el recuerdo sin necesidad de recurrir a la religión.

Abordamos ahora el principal escollo con el que tropieza la ética en lo que se refiere a cuestiones de esperanza, se trata de conocer si hay algo que esperar. Aquí, según Manuel Fraijó, es donde la ética alcanza su mayor sobriedad. La ética desconoce la respuesta aunque anhela que el deseo humano no se vea frustrado. Esta descripción de Fraijó parece confirmar el hallazgo del punto débil de la utopía, realizado por la teología cristiana, y expuesto en el capítulo anterior, consistente en contar con un futuro que sólo se fundamenta en los deseos y aspiraciones humanos.

Fraijó expone, aludiendo a Horkheimer, que tal vez la aspiración pudiera concretarse en arribar a un futuro sin víctimas ni verdugos, momento en el que, tanto Horkheimer como Benjamín, consideran preciso acudir a la teología.

Y en esto coinciden con E. Bloch que tildaba de banalidad el rechazo de la teología por principio, reconociendo que esto no supone la liberación. Tal afirmación no implica que se pierda de vista la sobriedad de la ética, y en este sentido aporta Manuel Fraijó<sup>355</sup>, iluminando sus textos, citas de M. Horkheimer como la siguiente: «el conocimiento consciente del desamparo, de nuestra finitud, no se puede considerar como prueba de la existencia de Dios, sino que tan solo puede producir la *esperanza* de que exista un absoluto positivo». Pero incluso instalado en esa sobriedad reconoce Horkheimer: «la teología está detrás de todo actuar verdaderamente humano». Otro tanto opera con Adorno, ofreciéndonos de nuevo ejemplos claros de acercamiento a lo trascendente, como en la siguiente cita: «el pensamiento que no se decapita, desemboca en la trascendencia; su meta sería la idea de una constitución del mundo en la que no sólo quedara erradicado el sufrimiento establecido, sino que incluso fuese revocado el que ocurrió irrevocablemente», y de nuevo, como buscando el remedio para una suerte de vértigo, la recurrencia a la sobriedad: «La negatividad absoluta es previsible y ya no sorprende a nadie».

Todo esto deja entrever, como apunta Fraijó, la evidencia para muchos filósofos actuales de la legitimación religiosa de la esperanza a lo largo de los siglos que nos preceden. Entre ellos sitúa a Kant, quien pertenece al grupo de los no resignados ante el fin de la vida humana, tras una vida sufrida e infeliz, situando una felicidad lograda más allá de la injusta muerte. Y es que, nos recuerda Fraijó<sup>356</sup> citando a Adorno, la filosofía kantiana muestra «la imposibilidad de pensar la desesperación». Estas cuestiones no las aborda Kant desde su «saber», sino desde la «fe racional», y desde ella se irradió, como aclara Fraijó, la influencia hacia otros filósofos, que, como Horkheimer reconoce, intentan mediante la filosofía que «no nos timen».

---

<sup>355</sup> p. 189.

<sup>356</sup> p. 191.

La ética adopta, como vemos, una actitud de resistencia, de falta de resignación frente al límite de la vida, y mira sin disimulo hacia la religión, más segura y constante. Ambas comparten objetivos centrados en mitigar el sufrimiento humano, de trabajar en pos de la justicia actual y venidera —sin olvidar a los que ya no están—, objetivos de solidaridad, ambas crean esperanza.

#### **8.1.4. La esperanza observada desde la razón: el horizonte iluminado y las sombras de la prudencia.**

El carril abierto a la luz de la esperanza ingresa inevitablemente en los diversos espacios en los que se posiciona la razón frente al inherente anhelo humano indagador de sentido, del que nos ocupamos desde el inicio mismo de este epígrafe. Y la descubrimos a veces esperanzada, como en el caso de Ernst Bloch, otras contra toda esperanza, como puede ser considerada con Javier Muguerza.

Distintas reflexiones de diferentes filósofos se atreven con uno de los grandes interrogantes de la humanidad, algo que no puede obviarse aunque se pretenda: el fin inexorable al que conduce la muerte, la oscuridad absoluta. Llegados a este punto, como veníamos anunciando, nos acercamos a Ernst Bloch, que desarrolla en sus escritos una utopía de base doble: antropológica y material. En ella trata de realizar una construcción del futuro recuperando el significado de lo utópico.

Para construir su sistema antropológico describe, en confrontación con Freud, lo que define como los afectos o estados de la persona. El contacto con ellos posibilita el conocimiento de sí y los clasifica como saturados —codicia, envidia, veneración— y de expectativa —miedo, terror, esperanza, fe—, dividiendo a su vez estos últimos en deseados y no deseados. Además de en sus escritos, nos hemos detenido en el estudio acerca de las teorías de Ernst Bloch llevado a cabo por José Antonio Gimbernat. Para Bloch la esperanza es afecto constitutivo del sujeto, es:

«... el afecto por antonomasia del sujeto [...] el más humano de todos los movimientos anímicos, solo accesible al hombre, a la vez referido al horizonte más vasto e iluminado».<sup>357</sup>

Encuentra en los sueños diurnos, que surgen de la carencia, en concreto del hambre en un sentido extremo, la pretensión de una vida mejor. Estos mantienen el coraje humano y su esperanza, y se inscribirían, junto con los nocturnos, en el ámbito de la conciencia utópica. Los sueños diurnos tienen proyección de futuro, emprenden un viaje de forma espontánea y libre. Su rasgo fundamental es la mejora del mundo, su carácter, utópico. Son preludeo del arte, se refieren simbólicamente a las mejoras sociales. Ambos, diurnos y nocturnos, desean cumplirse, pero los primeros transportan un bagaje utópico de esperanza, su contenido de fantasía les da poder para transformar la realidad. El sueño diurno precisa ser corregido, concretado, y no desenterrado e interpretado, aclara en su confrontación con Freud. La intención de los afectos de expectativa, entre los que se halla la esperanza, es solo premonitoria, pero de ellos depende la grandeza de los proyectos soñados.

El sistema blochiano de la esperanza se articula mediante la razón. La esperanza no es solo un movimiento anímico, sino que se utiliza conscientemente como función utópica y sus representaciones se apoyan en la fantasía anticipatoria de la realidad. La esperanza aglutina todos los elementos de la teoría blochiana, así como la práctica y la antropología de su sistema. La esperanza es el punto de contacto entre el sueño y la vida «carente del cual el sueño sólo produce utopía abstracta, la vida sólo trivialidad».<sup>358</sup>

La esperanza combinada con la razón «son la *docta spes*: la esperanza inteligente»<sup>359</sup>. «La razón no puede florecer sin esperanza, la esperanza no puede

---

<sup>357</sup> Cfr., J.A. Gimbernat, *Ernst Bloch. Utopía y Esperanza*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 57.

Gimbernat ilustra sus textos con conocidas citas de Ernst Bloch. Algunas de ellas las incluimos por ser especialmente acordes con lo que se trata de exponer en este capítulo.

<sup>358</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>359</sup> p. 63.

hablar sin la razón»<sup>360</sup>. Sin esperanza no es posible la acción. Ésta muestra que el carácter subjetivo es muy importante en el sistema bolchiano. Es el motor que impulsa el cambio, opuesto a la inmovilidad, a la inacción, posibilitando el caminar erguido del hombre. La esperanza no se alimenta de sí misma, sino del análisis de la posibilidad real.

Todo el sistema blochiano trata de englobarse en la ideología del marxismo como utopía concreta, pero su pensamiento obtuvo una gran difusión e influencia en otros ámbitos, como en la filosofía de la religión.

Tras esta breve exposición del sistema ideado por Bloch en torno a la esperanza articulada mediante la razón, nos detenemos ahora en un punto de vista bien diferente. Javier Muguerza, siguiendo en pensamiento blochiano, considera al hombre como «el único animal capaz de soñar despierto»<sup>361</sup>, capacidad cuyo alimento no es otro que la esperanza. Es necesario, afirma, que la razón haga un hueco a esa facultad —próxima a la imaginación científica, política y artística—, compañera permanente, más o menos intensa, de la especulación filosófica. Pero por otro lado tiene sus dudas sobre la esperanza contemporánea secularizada, observa cómo escasea en los filósofos actuales y se cuestiona si no sería preciso considerarla una virtud exclusivamente teologal, que se tiene o no en virtud de la gracia. Reflexiona acerca de la dificultad de apostar por una futura historia racional esperanzada que deje atrás ese desánimo resultante de considerar fracasos pasados, reflejados en la escrita irracionalidad. Se refiere a una esperanza filosófica que no ha de ser por fuerza escatológica, sino algo semejante a un simple anhelo. Pero he aquí que disertando acerca *de la intrascendentalidad de la razón*, ya se inclina sin dudarlo a considerar la esperanza una virtud teologal<sup>362</sup>. Y es que observando como Apel se inclina hacia la esperanza, alineándose con Bloch, confiando en que la comunidad ideal acabará por realizarse en la real, superando el diálogo asimétrico, las

---

<sup>360</sup> p. 63.

<sup>361</sup> J. Muguerza, *Desde la perplejidad. Ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006, p. 85.

<sup>362</sup> *Ibíd.*, p. 135.

asimétricas distribuciones de poder, la sociedad sin clases, supone para Muguerza una confianza escatológica.

También analizando las relaciones entre «razón, utopía y disutopía»<sup>363</sup>, se encuentra de nuevo Muguerza frente a la esperanza, al observar las críticas a Bloch de Kolakowski. En esta ocasión trata de concretar la manera en que la razón práctica, a la que se asimila el pensamiento utópico, no se ha de ver en la obligación de concretar el contenido positivo de la utopía, sino sólo de sus objetivos de lograr mejorar el mundo, «pues la misión de la ética, en efecto, no es hacer futurología». El mundo presente podría concebirse de un modo negativo, a semejanza de la aproximación a Dios de la teología negativa, en una especie de oposición a lo que no debería ser, frente a la descripción afirmativa de éste como «"estación terminal" del trayecto histórico», resolviendo lo que debería ser mediante el bien y la justicia. Afirma que en Bloch hay de las dos opciones, aunque prima la afirmativa, dado que, asegura, la negación de lo que estimamos que no debería ser el mundo no precisa la intervención de la esperanza. Muguerza destaca que para Bloch «el deber ser no tiene por qué resignarse ante los hechos» y es precisamente esa falta de resignación la que posibilita la transformación de la realidad cuando ésta nos resulta insatisfactoria. Halla en Bloch una interrelación entre las cuestiones kantianas “¿Qué debo hacer?” y “¿Qué me es dado esperar?”, que supone es a su vez un lazo indisoluble entre ellas. Al hilo de esta observación apunta como la esperanza blochiana aspira a que los hombres finalmente tomen las riendas de su destino, inmersos en una sociedad cuya historia entenderán como producida por ellos y no por agentes externos. Para Bloch la génesis verdadera se encuentra al final y no al principio, zafándose así de interpretaciones escatológicas de sus teorías. Según Javier Muguerza, Bloch no ignora la «frustrabilidad de la esperanza», pendiente de un final histórico que suponga el triunfo o fracaso de sus aspiraciones, la culminación en el todo o el hundimiento en la nada. Por eso, concluye, la respuesta a la pregunta «¿Qué debemos hacer?», es decir, la ética, no tendría sentido si la respuesta a «¿Qué nos cabe esperar?», fuera «Nada», advirtiendo que Bloch no contempló la posibilidad de la existencia de una ética allí donde no restara la más mínima esperanza.

---

<sup>363</sup> p. 397.

La esperanza se ve amenazada por el temor que se produce en el hombre, que Bloch define como ser utópico y a la vez amenazado por la incertidumbre ante el futuro donde se ha de producir la plenitud. Mientras no se alcance ese momento los proyectos se ven amenazados y sólo se tiene la garantía de la esperanza. El objetivo pleno no ha sido alcanzado y hasta que esto no se produzca la nada gravita durante el trayecto que se dirige a su encuentro y puede precipitar la frustrabilidad. Episodios terribles de la historia, a los que Muguerza denomina «momentos aniquiladores parciales», «carentes de todo contenido utópico»<sup>364</sup>, anuncian un posible desenlace en la nada. Son aquellas amenazas en las que nada es objetivamente recuperable, pero también sigue restando la posibilidad del todo, una vez superados esos terribles momentos. Esta es la ética blochiana, que avanza optimista, esperanzada, aunque en ocasiones vaya enlutada, lo que le ha reportado ser en ocasiones asimilada a una variante de las «éticas del éxito», muy cultivadas, apunta Muguerza, por aquel marxismo que suele confundir ética con estrategia o táctica. Y al éxito histórico es preciso, continúa, ponerle reparos, ya que la historia sólo relata los triunfos, condenando al silencio a los vencidos.

Si nos situamos esta vez con Muguerza en «Un colofón teológico político», caemos en la cuenta de que aquella facultad exclusiva del hombre —su capacidad de soñar despierto— se hace extensible al objetivo de Bloch que parte de la ensoñación religiosa consecuencia de la esperanza ultraterrena, y contempla su transformación en una utopía intramundana que posibilite su puesta en práctica iluminada por la razón. Aquí sitúa su transformación de la *spes*, incluida la esperanza religiosa, en *docta spes*, defendiendo que donde hay esperanza, también hay religión, pero no a la inversa. En este punto trae a colación las críticas de Bloch a la religión como represiva o regresiva, los objetivos comunes de religión y lucha emancipatoria del hombre en pos de la erradicación del mal y el caminar del mundo hacia una sustitución progresiva del Reino de Dios sobre la tierra por el hombre transformándose en Dios. Muguerza desvela, por si no había quedado claro, el punto final del devenir histórico anticipado por Bloch, el futuro de su razón esperanzada, a partir del cual sitúa su génesis, al que define como «la *antropo(teo)gonía* blochiana»,

---

<sup>364</sup> p. 400.

que no es otra que la Revolución. Sin embargo no puede evitar pronunciarse acerca del descrédito acaecido en los últimos tiempos con respecto al «pensamiento escatológico revolucionario», que, sugiere, deriva de una tradición de pensamiento derivada de la frustración, tradición que parece comenzar en la Ilustración. Y prefiere alinearse con Horkheimer en este aspecto, al interpretarlo como una consecuencia de la quiebra de los ideales ilustrados, una quiebra de la *Razón*. Independientemente de estas objeciones al *ultimun* del pensamiento blochiano tras el que el mundo se reiniciaría en un *novum*, con ese pecado por exceso que la filosofía que él presenta podría cometer en el futuro, nos quedamos con esa descripción que hace Muguerza del ser presentado por Bloch como un «no ser todavía», un ser que anhela «traspasar», «trascender» el presente en un «ser futuro» cuyo motor es la esperanza que dirige individual y colectivamente hacia la consecución de las ambiciones que reclaman un mundo mejor y más justo.

Sin abandonar a Muguerza llegamos de su mano a conocer de qué manera José Gómez Caffarena descubre el antecedente del optimismo blochiano en la visión kantiana del mundo<sup>365</sup>. Y es que para Caffarena la filosofía kantiana es una filosofía de la «esperanza». La esperanza blochiana podría quedarse en un «trascender sin trascendencia», mientras que a Caffarena, según Muguerza, le interesa además llevarla «más allá» y al tiempo traer «más acá» la trascendencia de la esperanza religiosa, en una especie de doble dirección. La filosofía de la historia kantiana deposita su esperanza en el hombre, con una confianza en el progreso que Muguerza tilda de típicamente ilustrada, y que además contrasta con su tesis acerca del mal radical consustancial con la naturaleza humana. Caffarena, consciente de este hecho, mantiene que Kant prefiere decantarse por la esperanza en el hombre y en el progreso, a pesar del mal. Confía en el avance cultural del hombre que camina progresivamente de acuerdo con un plan de la naturaleza previsto para él, como muestra la historia, y ese avance afecta igualmente a su perfección moral, a la que tiende. Kant finalmente, a pesar del mal, se decanta por una actitud esperanzada que prefiere confiar en el hombre. Caffarena se decanta por el «¿Qué nos cabe esperar?», mientras Muguerza sigue preguntándose con o sin esperanza, o incluso contra toda

---

<sup>365</sup> p. 608.

esperanza, «¿Qué debemos hacer?». Caffarena, según nos recuerda Muguerza, sostiene «la inseparabilidad de la actitud moral y del problema de la esperanza» en los planteamientos kantianos, sin embargo para Muguerza, la última cuestión produce una división entre la ética pura y el teísmo moral en Kant.

Muguerza defiende que la ética para sobrevivir en los tiempos actuales, ha de situarse al margen de todo optimismo gratuito con respecto a las posibilidades de éxito, incluyendo tanto las aspiraciones teológicas esperanzadas en la recompensa final, como la historia sin posibilidades trascendentes. Apoya su argumento en una cita de Pascal, quién, aun apostando por Dios, afirmaba que «no es necesario esperar algo para comprometerse a actuar, así como tampoco tener éxito para perseverar en nuestra acción», lo que ilustra a la perfección la prudencia de la ética, la sobriedad de la que habla Manuel Fraijó. Este punto de vista, que no olvida los fracasos que muestra la historia, que teme quedar cegado por el horizonte de luz de un optimismo esperanzado, se inclina hacia la sombra de la razón incluso contra toda esperanza. Deja así constancia de esta tendencia a tener en cuenta que afecta a tantos pensamientos contemporáneos.

Desde estas páginas, a la luz de la razón esperanzada y a la sombra de los reparos de la razón sin esperanza, se pretende realizar una pequeña aportación a ese acercamiento a la religión desde la filosofía, que propone Manuel Fraijó, evitando de este modo dejarla a su suerte. La religión, pese a todos los vaticinios en su contra, permanece viva y creciendo. Los grandes e importantes críticos que ha encontrado en el ámbito filosófico, no han logrado situarla al margen, ni desvirtuarla con sus propios dogmas y profundas disertaciones en su contra, sino que, como afirma Fraijó, parecen haberle hecho un gran favor, elevando su categoría filosófica gracias a su interés, especialmente en el caso del cristianismo.

Podríamos decir que lograr esa apertura permanente de la filosofía hacia la religión es una esperanza actual nada utópica. Evitar que desaparezca ese vínculo que ha permanecido a través de los azares de la historia, se presenta como una de las intenciones esperanzadas de la Filosofía de la Religión. Esto conlleva superar aquellas afirmaciones, por parte de determinados pensadores, que sostienen que la

religión no es objeto apropiado para la filosofía, siguiendo para ello la estela, como ha quedado expuesto hasta ahora, de aquellos que centran sus esfuerzos en mantener una razón esperanzada.

Desde la religión, más concretamente desde la cristiana —predominante en occidente—, se observa hoy, la capacidad de incorporación en su seno de los logros de la filosofía, como diría Fraijó, de una filosofía actualizada y presente. No hemos de olvidar que «cuanta más capacidad posee una religión para dar cabida en su seno a los logros de la filosofía, menos permeable será a la tentación fundamentalista»<sup>366</sup>.

Esperamos que la filosofía vuelva a dirigir su mirada en esta dirección y de paso también la teología en la opuesta, enriqueciéndose ambas de ese cruce de caminos. Por otro lado, los filósofos que beben de fuentes teológicas, nos recuerda Fraijó, no obtienen malos resultados, como es el caso de Ernst Bloch, entre otros muchos.

Encontramos casos de filósofos postmodernos —que trataremos más adelante— como Vattimo que coloca sus esperanzas filosóficas en el límite interpretativo del amor, la *caritas*, la *filia*, como única norma de su «pensamiento débil». O Gadamer, que centra su atención en la luz de la palabra frente al olvido del ser. Otros como Nancy nos habla de comunicarse «la angustia de la comunidad», sin embargo la esperanza se trasluce en ese ser-en-común que la constituye, en el que acaecen las singularidades-plurales.

Recogiendo parte de la recopilación de intenciones al respecto que realiza Fraijó, diríamos que, de este modo, la filosofía de la religión podrá continuar la labor, compartida con la religión, que intenta dar respuesta a ese dolor humano que llama a sus puertas —como escribe P. Winch—, tomando como punto de partida para su acción el sufrimiento —según propone H. Peukert—. También podremos continuar reflexionando con mayor profundidad acerca del mal metafísico al que alude Bloch, esa gran negatividad, ajena a cualquier ideología, que supone la muerte

---

<sup>366</sup> M. Fraijó, *Filosofía de la religión. Estudios y textos*, Trotta, Madrid, 2005, pp. 41-42.

humana, reanudando cada día una andadura hacia la mejora del mundo, mediante la acción que supone la transformación del presente.

## 8.2. La luz de la palabra en Gadamer y los espacios estéticos y hermenéuticos que urbaniza a partir de Heidegger

### 8.2.1. La aportación radical de Heidegger tras el olvido del espacio-tiempo del ser.

Cuando decimos «radical», para calificar la aportación de Heidegger a la ontología estética del espacio-luz, estamos aludiendo al significado profundo de este término, el que tiene que ver con la raíz. Heidegger desmonta todo el olvido luz-noche, del ser, y retorna a las raíces de Heráclito y Parménides, tras acusar a Platón de ser quien inicia el olvido del ser, y, como consecuencia de ello, del olvido de la finitud.

Y si con la elección del término «radical» parece que nos ponemos en contacto con el léxico de la silvicultura, Heidegger no se queda atrás con la elección de la palabra *Lichtung*. Esta voz heideggeriana se relaciona con un significado asociado a espacio y luz como es el de «claro en el bosque». Heidegger se incorpora críticamente con este término a la tradición que entiende la verdad, el ser o Dios mismo como una luz clara siempre presente, solo que su aportación se aleja de las interpretaciones de la metafísica de la luz, incorporando un giro inesperado que se encara con el olvido del ser. Heidegger llama a la apertura del ser-ahí «ser iluminado» (*Gelichtetheit*). El ser-en-el-mundo es luminoso por sí mismo, no necesita de ningún ente que lo ilumine, él es *Lichtung*.<sup>367</sup>

---

<sup>367</sup> Cfr., L. Amoroso, *La Lichtung, de Heidegger, como lucus a (non) lucendo*, en G. Vattimo, P. A. Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Cátedra, Madrid, 2006, p.202.

La *Lichtung*, relacionada con la luminosidad, evocadora de la apertura, del esclarecimiento, de la rotura puntual de la continuidad oscura, representa también la acción misma de abrir el claro en el bosque, la espacialidad dentro de la espesura, el reconocimiento de los contornos y de los límites. Heidegger va creando un entramado que solidariza los enjarjes entre la luminosidad esclarecedora y la apertura a la espacialidad, definidoras de los límites, y todo ello en ese traer al presente el ser olvidado. Cuando analiza el modo en que se aparece la «cosa» de la filosofía, por ejemplo, mediante la dialéctica especulativa, sostiene que:

Este aparecer tiene lugar, necesariamente, en una claridad. Lo que aparece sólo puede mostrarse, aparecer, a través de ella. Por su parte, la claridad se basa en lo abierto y libre, que puede alumbrar aquí o allá, en uno u otro momento. La claridad juega en lo abierto y lucha allí con lo oscuro.<sup>368</sup>

Estudios lingüísticos de este término utilizado por Heidegger muestran matices significativos que desvelan el entramado heideggeriano luz-oscuridad, como son los siguientes:

La *Lichtung*, en cuanto lugar *abierto* a la luz, ya no sería simplemente un lugar luminoso, sino un lugar que *ha sido* abierto a la luz, precisamente mediante una operación de esclarecimiento. Una característica esencial de la *Lichtung* junto a la de luminosidad, sería esta otra, complementaria, de la oscuridad que precede al esclarecimiento. Por lo demás, esta *oposición conjunta de luminosidad y de oscuridad* se manifiesta en el hecho de que la *Lichtung*, como claro luminoso, está definida por sus contornos, es decir, por estar circundada y cuasi escondida en un bosque más espeso y, por ende, más oscuro.<sup>369</sup>

Otros encuentran afinidades con la voz latina *lucus*, que normalmente se traduce como «bosquecillo sagrado», y sin embargo también es reconocida la

---

<sup>368</sup> M. Heidegger, *Tiempo y ser*, Tecnos, Madrid, 2006, p. 85.

<sup>369</sup> L. Amoroso, *opus cit.*, p. 195.

acepción que lo considera: «una antigua palabra que probablemente designaba, exactamente igual que el alemán *Lichtung*, un lugar libre rodeado de árboles».<sup>370</sup>

El propio Heidegger se detiene en indagaciones filológicas de este término, que le acompaña y le sirve de sostén en el esclarecimiento y el rescate del ser, comenzando por asegurar que lingüísticamente se trata de una traducción de la palabra francesa *clarière*. Advierte, no obstante, que su objetivo no consiste en obtener representaciones a partir de las palabras, sino de atender a la cosa singular a la que se alude con el nombre de *Lichtung*.

Así pues, continuando en esa línea propuesta, Heidegger observa las significaciones y los matices que acompañan a este término, en su relación con el espacio que describe y la luz que lo destaca:

... la luz puede caer sobre la *Lichtung*, en su parte abierta, dejando que jueguen en ella lo claro y lo oscuro. Pero la luz nunca crea la *Lichtung*, sino que la presupone. Sin embargo, lo abierto no solo está libre para lo claro y lo oscuro, sino también para el eco que se va extinguiendo. La *Lichtung* es lo abierto para todo lo presente y lo ausente.<sup>371</sup>

Para Heidegger, esta palabra nos pone en conexión con «lo abierto libre» como el lugar que acoge «el espacio puro y el tiempo estático, y todo lo presente y ausente en ellos». Expresa una «apertura ya dominante» precisa para el pensamiento dialéctico-especulativo, como para la intuición originaria: se trata de la evidencia. Relaciona este término con el utilizado por Cicerón, *evidentia*, que se refiere a lo que luce y brilla:

Y, únicamente puede brillar, si hay una apertura: el rayo de luz no crea la apertura, la *Lichtung*, sino tan solo la atraviesa. La apertura es la única que ofrece a un dar y

---

<sup>370</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>371</sup> M. Heidegger, *opus cit.*, p. 86.

recibir, a una evidencia, la libertad en la que pueden permanecer y tienen que moverse.

<sup>372</sup>

Aquí es donde puede moverse el pensar de la filosofía, sin embargo, Heidegger se encuentra con que la filosofía no sabe nada de la *Lichtung*:

Es verdad que habla de la luz de la razón, pero no se preocupa de la *Lichtung* del ser. El *lumen naturale*, la luz de la razón, alumbra tan solo lo abierto. Sin duda que tiene relación con la *Lichtung*, pero contribuye tan poco a formarla que, más bien, necesita de ella para poder iluminar lo presente en la *Lichtung*. Esto es válido, no sólo para el *método* de la filosofía, sino también, y sobre todo, para su «cosa», a saber: la presencia de lo presente.<sup>373</sup>

La estancia en lo abierto de la presencia de lo presente precisa de la *Lichtung*, al igual que lo ausente, que se hace presente en la libertad de este claro espacio. Así por ejemplo, la palabra «idea» del pensamiento platónico, que expone el Ser del ente, muestra para Heidegger el aspecto del ente como tal. El aspecto, que es una forma de presencia, no puede darse sin luz, algo que, según Heidegger, ya sabía Platón. Y Heidegger añade algo más a la metafísica:

Pero tampoco hay luz y claro sin la *Lichtung*, incluso lo oscuro lo necesita, porque ¿cómo podríamos entrar en la oscuridad y errar a través de ella? No obstante, la *Lichtung* imperante en el ser y la presencia sigue sin pensarse en la Filosofía, aun cuando se hablase de ella en sus comienzos.<sup>374</sup>

En los comienzos a los que alude, concretamente en Parménides, encuentra «el corazón que no tiembla del no-ocultamiento» que identifica con la *Lichtung* de lo abierto. Y, ¿para qué apertura?, se pregunta: en este espacio o claro luminoso se produce la posibilidad de la presencia, la capacidad de atravesarla, precisamente lo que necesita el sendero del pensar —bien sea especulativo o intuitivo—: «la posibilidad del estar presente de la presencia».

---

<sup>372</sup> p. 87.

<sup>373</sup> p. 87.

<sup>374</sup> p. 88.

En la *Lichtung* de lo abierto y de la presencia también reconocemos rastros auditivos, ecos que se apagan, silencios, en este corazón que no piensa. Nos anticipa el límite silencioso de donde resurge el decir auténtico que Vattimo retoma de Heidegger, o el corazón que no palpita y los lugares en los que naufraga el silencio de Nancy, a los que aludimos más adelante, en su epígrafe correspondiente.

En el no-ocultamiento, que se corresponde con la *Lichtung* de lo abierto y de la presencia, se dan el Ser y el pensar y su mutua pertenencia, y esto se da para Heidegger, como estamos refiriendo, al principio de la filosofía, y desde Platón se dejó de pensar: «pues la “cosa” de la Filosofía como Metafísica consiste, ya desde Aristóteles, en pensar ontoteológicamente el ente como tal»<sup>375</sup>.

Es por esto que Heidegger retoma este pensar el no-ocultamiento como *Lichtung*, como única posibilidad de verdad, solo pensable en este ámbito. Allí tratamos de esclarecer la verdad en términos que no sean los de exactitud y fiabilidad, la exactitud del representar y del enunciado, y sustituirlo por la concordancia de la representación y lo representado. Parece que seguimos necesitando la «educación en el pensar», tener en cuenta la *Lichtung* que hace posible la presencia de lo presente —lo que ella es en cuanto tal— y no de la presentación. Lo que se oculta es el corazón de la verdad, es el ocultarse de la *Lichtung* de la presencia, y delimita un abrigo que lo preserva en medio del bosque. Solo allí se produce el no-ocultamiento, apareciendo lo presente en su presencia. Así llegamos, para Heidegger, a un sendero que nos conduce a la labor del pensar al final de la filosofía, que otros vienen retomando tras él, como Nancy y la filosofía que se piensa fuera de sí.

Encarándose al dominio de la racionalización científico-técnica presente se cuestiona que la insistencia en lo demostrable cierra el camino hacia lo que es. Pues está con Aristóteles en que: «Es, en efecto, falta de educación no saber, con respecto a qué es necesario buscar una prueba y, con respecto a qué no lo es»<sup>376</sup>. Es en el

---

<sup>375</sup> p. 89.

<sup>376</sup> p. 92.

entorno de la *Lichtung* donde se produce el abandono del pensar anterior «para determinar lo que es la “cosa” del pensar»<sup>377</sup>.

Para Heidegger el concepto de espacio en relación con el arte entra en juego al hablar de los límites, algo que somos capaces de reconocer y sin embargo nos resulta enigmático:

Las figuras plásticas son cuerpos. Su masa, compuesta de diferentes materiales, está configurada de múltiples maneras. La configuración acontece en la delimitación, entendida como inclusión y exclusión con respecto a un límite. Aquí es donde entra en juego el espacio. El espacio es ocupado por la figura plástica y queda moldeado como volumen cerrado, perforado y vacío.<sup>378</sup>

Es por ello que se pregunta acerca de la posible apropiación y dominio del espacio por parte de la plástica, como si de una «conquista tecno-científica» se tratara. Observa la confrontación plástica-espacio artístico y las elaboraciones intencionadas diversas del espacio por parte del arte y de la técnica científica. Alude a un espacio que fue determinado tras Galileo y Newton, pero se cuestiona si se mantiene como «extensión uniforme, indistinguible en cualquiera de sus posibles ubicaciones, equivalente en todas sus direcciones, pero imperceptible a los sentidos»<sup>379</sup>. No parece que siga siendo éste el espacio de la modernidad, si resulta ser aquel que coloca al hombre ante «su última posibilidad de dominio» y las artes figurativas le hacen el juego presentándose como confrontación con el espacio.

Para Heidegger, son muchos los espacios que se configuran, como también los son las experiencias pasadas del espacio, tal vez «formas previas y transformaciones subjetivamente condicionadas de un solo espacio cósmico objetivo». Por todo ello concluye:

---

<sup>377</sup> p. 93.

<sup>378</sup> M. Heidegger, *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009, p. 13.

<sup>379</sup> *Ibíd.*, p. 15.

La pregunta de qué es el espacio en cuanto espacio no está planteada, y menos aún contestada. Queda por resolver el modo en que el espacio *es* y si se le puede atribuir en general un ser.<sup>380</sup>

Para Heidegger, a nada puede ser reconducido el espacio detrás de sí, delante de él nada lleva a otra cosa: el espacio se muestra a partir de sí mismo. El espacio comprendido se muestra luminoso. Para Heidegger, el espacio permanece como un asunto oscuro mientras no se experimenta su «peculiaridad». El espacio en relación con el arte, con la obra plástica, queda a veces reducido a derivados del espacio de la física y de la técnica: el espacio donde se ubica la obra, el que alberga en sus volúmenes, el vacío entre sus elementos. Sin embargo, el espacio, su peculiaridad, para Heidegger, marca la pauta a seguir en el desocultamiento del ser propio de la verdad que el arte pone por obra. Para dar con su peculiaridad Heidegger recurre a la vía estrecha que consiste en ponerse «a la escucha del lenguaje»; en la palabra espacio «habla el espaciar»:

El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. [...] Espaciar es libre donación de los lugares en los que aparece un dios, de los lugares de los que los dioses han huido, lugares en los que el aparecer de lo divino se demora mucho tiempo.

Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos.

Espaciar es libre donación de lugares.

En el espaciar habla y se oculta a la vez un acontecer.<sup>381</sup>

Es preciso estar en guardia para no perder de vista este carácter del espaciar que permanentemente se arriesga a ser enturbiado por la preeminencia del espacio físico-técnico.

Para Heidegger, el espaciar acontece como un emplazar —concepto que Foucault retoma para su estudio acerca del espacio<sup>382</sup>— que a la vez se presenta como un admitir y un disponer:

---

<sup>380</sup> p. 17.

<sup>381</sup> pp. 21-23.

Por un lado, el emplazar admite algo. Deja que se despliegue lo abierto, que, entre otras cosas, permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano.<sup>383</sup>

Esa aparición de las cosas en el emplazamiento, por el que acontece el espaciar, crea los lugares habitables y los hace reconocibles. A su vez, facilita el haz de relaciones entre las cosas desplegadas:

Por otro, el emplazar proporciona a las cosas la posibilidad de pertenecerse mutuamente, estando cada una en su respectivo sitio y desde donde se abre a las otras cosas.<sup>384</sup>

De este modo se nos presenta con Heidegger, a partir de esta doble faceta del emplazamiento, el concepto de lugar. En él se produce la apertura de una comarca que congrega y preserva las cosas interrelacionadas por su copertenencia.

Así pues, del espaciar y su acontecer como un emplazar resultan los lugares que ejercen una labor congregante. La peculiaridad del espaciar se puede encontrar en su carácter fundante de la localidad que puede ser pensada como «un juego interactivo de lugares». Para Heidegger es preciso entender que las cosas mismas son los lugares y no están limitadas por la pertenencia a un lugar. De ello deduce que el lugar no se presenta en un espacio existente como primicia, como sucede en el espacio físico/técnico, sino que éste se despliega tras el obrar de las localidades de una comarca.

Según estas experiencias, las interrelaciones arte-espacio no se producen como una confrontación, o toma de posesión, plástica-espacio. Esto acaba con la oposición interior-exterior ligada a los volúmenes plásticos y otorga a la plástica la función de

---

<sup>382</sup> En el capítulo dedicado a Foucault se profundiza en su concepción acerca del espacio actual, del que asegura: «estamos en una época en la que el espacio se nos da en la forma de relaciones de emplazamiento».

<sup>383</sup> *Ibíd.*, M. Heidegger, *El arte y el espacio*, p. 24.

<sup>384</sup> p. 25.

corporeizar lugares en los que habitar en medio de las cosas separada del concepto antiguo de volumen.

Por otro lado, analiza el vacío del espacio, al que simplemente se suele asociar con una falta que rellena los vacíos e intersticios. Para Heidegger, que sigue en esto a la *Física* de Aristóteles, es otra cosa:

Sin embargo el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir. [...] El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares.<sup>385</sup>

De estas reflexiones heideggerianas se puede deducir que artistas plásticos como los arquitectos trabajamos en esa corporeización plástica del vacío del espacio que lo hace habitable:

La plástica: un poner-en-obra que corporeiza lugares y que, con éstos, permite que se abran las comarcas de un posible habitar humano y las comarcas de un posible permanecer las cosas que circundan y atañen a los hombres.<sup>386</sup>

Sin olvidar la peculiaridad del arte plástico consistente en el que la verdad como desocultamiento del ser puede no estar obligada a adoptar la forma corpórea, sino que su ser se manifiesta en la pura poesía:

Goethe dice: «No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad».<sup>387</sup>

Las artes plásticas hacen legibles los vacíos rescatándolos del olvido. Así sucede con la arquitectura, que no solo actúa como un instrumento de lo corpóreo, sino que se incorpora en la tensión de apertura, de desvelamiento que nos habla de

---

<sup>385</sup> p. 31.

<sup>386</sup> p. 33.

<sup>387</sup> p. 33.

los límites circundantes del vacío del espacio. Desnuda en su perímetro o abrigada de ornatos y simbolismos se incorpora a la oralidad haciéndose poesía.

El espacio es para Heidegger en *Tiempo y ser* la cuarta dimensión del tiempo, y es gracias a este aspecto tetradimensional del tiempo como se esclarece el espacio-tiempo. Para Heidegger, espacio-tiempo pasa a nombrar lo abierto, el lazo que se establece entre las tres dimensiones es a su vez capaz de dar espacio, de definir la extensión, es decir, de concretar los límites:

Espacio-tiempo nombra ahora lo abierto, que se esclarece en el recíproco-ofrendar-se de porvenir, pasado y presente. Solamente éste y solo él abre o espacia al espacio que nos es habitualmente conocido su posible extensión. El esclarecedor y recíproco ofrendarse-se de futuro, pasado y presente es él mismo pre-espacial; sólo por ello puede espaciar, esto es, dar espacio.<sup>388</sup>

En *Tiempo y ser*, Heidegger se separa de la hasta entonces común definición lineal del espacio de tiempo asociada a la distancia unidimensional entre dos puntos. La apertura a la representación tridimensional del tiempo pone fin a «la secuencia de la sucesión de horas». El espacio aporta al tiempo auténtico su carácter tetradimensional, hace posible el «estar presente» de las tres dimensiones temporales. Una cuarta dimensión que en realidad es el inicio del extender, reposo de la «cercanía». El espacio determina en el presente el equilibrio en el enlace a tracción entre las tres dimensiones temporales, acerca y aleja en igual intensidad:

Pensado desde este triple ofrendar, se demuestra el tiempo propio como tridimensional. Dimensión —repetámoslo— es aquí pensada no sólo como ámbito de la posible medición, sino como el extenderse de un cabo a otro, como el ofrendar esclarecedor. Sólo éste permite representar y delimitar un ámbito de medida. [...] Lo que nosotros, empero, llamamos en nuestra enumeración la cuarta dimensión es la primera según la cosa, a saber, la regalía que todo lo determina. Ella aporta en el porvenir, en el pasado y en el presente el estar presente que le es propio a cada uno, los mantiene esclarecedoramente separados y los mantiene también juntos en la cercanía, de la cual quedan las tres dimensiones mutuamente cercanas. Por eso

---

<sup>388</sup> *Ibíd.*, M. Heidegger, *Tiempo y ser*, p. 34.

denominamos al primero, inicial y en el sentido literal in-iciante extender, en el que reposa la unidad del tiempo auténtico, la cercanía acercante, «cercanidad» [«*Naheit*»] [...]. Ella mantiene juntos de antemano, en su unidad, los modos del extender de pasado, advenir y presente.<sup>389</sup>

Para Oñate en el segundo Heidegger se observa la relación con el espacio heredado del eterno retorno de Nietzsche —como veremos más adelante—. Esta cuarta dimensión del tiempo es la que posibilita el lazo sincrónico pasado-presente-futuro, definiendo el límite ontológico.

En las próximas páginas indagamos en la labor de «urbanización de la provincia heideggeriana», cuyo inicio Habermas atribuye a Gadamer. Tratamos de identificar las infraestructuras preexistentes y las tramas de la ordenación prevista por Heidegger. Heidegger dibuja el plano de replanteo de una nueva tipología espacial noésica que parte de la filosofía griega. Ese «repetir» lo griego es lo que atrae a filósofos como Gádamer, frente a otras tendencias filosóficas del momento.

### **8.2.2. Luz de lo evidente como contrapunto de la experiencia de lo bello: a propósito de la metafísica de la luz**

Gadamer, desde el pensar universal de la finitud, entendido como el núcleo de la hermenéutica, realiza, en las últimas páginas de *Verdad y Método*, un retorno al problema de la metafísica clásica, en un análisis que se adentra en posturas relativas al pensamiento antiguo y medieval desde las que se concibe el conocimiento como un momento del ser:

Cuando habla de la metafísica clásica, Gadamer piensa además sobre todo —y esto podrá también sorprender— en la doctrina medieval sobre los trascendentales. Lo que le fascina en esa doctrina es, evidentemente, la circunstancia de que tenía en cuenta todavía la pertenencia del comprender a un orden óptico que sobrepasa las posibilidades de control y de objetivación: «Con

---

<sup>389</sup> pp. 34-35.

esto venimos a parar, como era de suponer, a un núcleo de cuestiones con las que la filosofía está familiarizada desde antiguo. En la metafísica la *pertenencia* se refiere a la relación trascendental entre el ser y la verdad, que piensa el conocimiento como un momento del ser mismo, no primariamente como un comportamiento del sujeto. Esta inclusión del conocimiento en el ser es el presupuesto del pensamiento antiguo y medieval» (WM, 462 [VM1, 549]).<sup>390</sup>

Con ello no aspira a un retorno a los trascendentales medievales, lo que pretende es remarcar la pertenencia a nuestra finitud de «esa integración del entender en el ser de lo entendido»<sup>391</sup>. Un entender el nuestro que «es más ser que conciencia»<sup>392</sup> y a cuya finitud y pertenencia puso fin el nominalismo:

... al separar al sujeto de su mundo, que llegó a ser así infinitamente dominable y disponible. A la infinitud de este instrumentalismo del conocer, Gadamer contrapone la finitud de nuestra pertenencia al sentido y al ser entendido, tal como se vislumbró al menos en la doctrina medieval sobre los trascendentales. La idea básica es aquí que el conocer, en esa doctrina, no era todavía un dominar, sino una participación en el ser y en la verdad.<sup>393</sup>

Gadamer encuentra en la idea de lo bello de Platón el mejor exponente de esa metafísica de la finitud, en contraposición con Heidegger, que le acusa de ser quien inicia el olvido del ser, y, como consecuencia de ello, del olvido de la finitud. También Gadamer, tras estudiar el *Crátilo*, concluyó acusando a Platón de anticipar el olvido del lenguaje en occidente. Pero este mismo se le descubrió después bien diferente en lo que respecta a la idea de lo bello:

Es el Platón que entiende el conocer como participación en un ser que lo sobrepasa y que, de esta manera, hace más justicia a la finitud humana: «En esta tradición del platonismo es donde se desarrolla el vocabulario conceptual que

---

<sup>390</sup> J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, Herder, España, 2003, p. 230.

<sup>391</sup> Cfr., 230.

<sup>392</sup> Cfr., *ibíd.*

<sup>393</sup> p. 230.

necesita el pensamiento de la finitud de la existencia humana» (WM, 490, [VM1, 581]).<sup>394</sup>

Gracias a la doctrina de la belleza platónica, Gadamer es capaz de establecer una relación en el final de *Verdad y método* entre la «metafísica de la relación óptica del entender»<sup>395</sup> y las reflexiones del comienzo de su obra acerca de la verdad del arte. En la obra de arte se da una pretensión de ser y de verdad que afecta tanto a la faceta ejecutora como a la receptora del entender. «Bello es lo que nos ilumina, se apodera de nosotros y nos mira. La distinción entre la conciencia y la obra llega siempre demasiado tarde, cuando se trata de captar lo bello...».<sup>396</sup>

Gadamer trata de acotar el concepto de verdad en su vertiente hermenéutica y para ello recalca en «la tradición retórica de la *illuminatio* [...]». La verdad de la que nosotros podemos tener experiencia pertenece a la dimensión de lo iluminador, de lo probable, que exige una actitud vigilante de la conciencia»<sup>397</sup>.

Según Gadamer, es importante para la hermenéutica recuperar el concepto de lo probable extraído de la práctica retórica y sondear su incidencia en el de verdad. En este sentido se encuentra con el concepto de evidencia en el que descubre esa luz que lo asemeja a lo bello:

Igual que lo bello es una especie de experiencia que se destaca y aparece en el marco del conjunto de nuestra experiencia, al modo de un encantamiento o aventura, y que plantea su propia tarea de integración hermenéutica, también lo evidente tiene siempre algo de sorprendente, como la aparición de una nueva luz que hace más amplio el campo de lo que entra en consideración... (WM, 488s [VM1, 579s]).<sup>398</sup>

---

<sup>394</sup> p. 231.

<sup>395</sup> *Ibíd.*

<sup>396</sup> *Ibíd.*

<sup>397</sup> p. 232.

<sup>398</sup> Cfr., *ibíd.*

La relación que se establece entre el lenguaje y el ser es la clave desde el platonismo para entender la belleza a partir de esa luz de lo evidente, de lo probable conocido a través de la experiencia hermenéutica y su acontecer, desde cuyo horizonte ampliado Gadamer vislumbra la finitud de la existencia humana:

La idea —difícil— de Gadamer es que la luz que aquí nos ilumina y cautiva pertenece al ser mismo, tal como se destacó ya siempre en el lenguaje. Esta co-pertenencia ontológica del lenguaje y del ser que puede ser entendido es la que ayuda a comprender la metafísica platónica de la belleza, que nos permite además discernir hasta qué punto esa co-pertenencia tiene como presupuesto la finitud humana. En efecto, lo bello como trascendental, como idea, remite a un orden ontológico que incluye además conjuntamente a quien entiende. No es tampoco casual, afirma Gadamer, que lo bello se percibiera primero como un orden del ser, antes de que fuera comprendido como «objeto» de una producción artística y de un sentimiento estético. Si la belleza natural ha dejado de ser el paradigma de la estética moderna, ello se debe a que la realidad misma quedó reducida ontológicamente a una masa informe, regida por leyes mecánicas (cf. WM, 483 [VM1, 573]). Tal es la realidad nominalista, absurda en sí misma y que, por tanto, ha llegado a ser instrumental. En ella lo bello pierde todo rango ontológico.<sup>399</sup>

Desde lo bello el ser brilla en lo sensible y el que lo observa se ve envuelto en el resplandor que lo sitúa en un espacio nuevo iluminado. Con ello Gadamer no pretende retornar a la metafísica de la luz, a un ser que es solo luz, sino que, como nos hacía ver Grondin, trabaja pensando esa «inmemorial precedencia de la luz, que abarca el ser y el entender, frente a toda intervención reflexiva de la subjetividad objetivante»<sup>400</sup>, precedencia que nos pone en relación con la luz previa al ser que señala la emanación desde el Uno en Plotino. Esta co-pertenencia inmemorial es —según Gadamer— el rendimiento del lenguaje y el rendimiento de nuestra experiencia lingüística y, por tanto, finita del mundo. Por tanto, la luz, que hace que las cosas aparezcan, es siempre «la luz de la palabra». La idea fundamental de

---

<sup>399</sup> p. 233.

<sup>400</sup> p. 234.

Gadamer es que esa luz del lenguaje procede siempre de las cosas, tal como nosotros las experimentamos. [...] La metafísica de la luz nos ayuda a entender —por decirlo así— la solidaridad preinstrumental del ser y de la palabra.<sup>401</sup>

Para Gadamer, la luz no solo facilita que las cosas aparezcan, también las hace comprensibles:

La luz, que hace que las cosas aparezcan de manera que sean en sí mismas luminosas y comprensibles, es la luz de la palabra. En consecuencia, la metafísica de la luz es el fundamento de la estrecha relación que existe entre la patencia de lo bello y la evidencia de lo comprensible. Pero justamente esta relación había orientado en parte nuestro planteamiento hermenéutico».<sup>402</sup>

### **8.2.3. Una nueva luz «la encarnación del pensar»**

Gadamer alerta sobre los hábitos lingüísticos que limitan la comprensión, propiciando en ocasiones el choque inicial con el texto; entre ellos cita a las opiniones previas. El problema consiste en hallar la salida del círculo de lo preconcebido. Lo leído y escuchado se considera opinión ajena, es el primer condicionante previo que afecta a la comprensión, ocasiona malentendidos, y nuestro autor se pregunta cómo librar a un texto de ellos. Lo adecuado es abrirse a la opinión del otro, del texto; para poder comprender un texto es preciso estar dispuesto a que nos diga algo, se ha de poseer una empatía con su alteridad. Al lograrlo, en realidad se produce una relación de las propias opiniones con las del otro. Destaca el carácter variado y cambiante de las opiniones, frente a la univocidad del lenguaje o de un vocabulario, que hacen preciso recurrir a ciertos patrones que convierten a la tarea hermenéutica en un planteamiento objetivo que cimienta su labor. La conciencia hermenéutica ha de ser receptiva con la alteridad, debe estar abierta al tú, lo que no

---

<sup>401</sup> *Ibíd.*

<sup>402</sup> pp. 234-235.

implica una “autocancelación”,<sup>403</sup> sino la incorporación de opiniones previas y prejuicios de forma matizada, realizándose una confrontación de la verdad objetiva del texto con las opiniones propias previas.

Gadamer encuentra que Heidegger descubre fenomenológicamente la estructura de la comprensión en su “leer lo que pone”, de lo que se sigue una tarea. Muestra la necesidad de un control científico previo, elaborando posición, previsión y anticipación, haciéndose consciente de las anticipaciones para que no interfieran en la comprensión. No es, por tanto, lo que se pretende defenderse de la tradición que nos habla desde el texto, sino por el contrario dejar hablar a la cosa misma, alejando lo que lo impida.<sup>404</sup> El riesgo se halla en los prejuicios no controlados o percibidos, que nos impiden oír la cosa de que la tradición nos habla.

Si Heidegger se esfuerza por solventar el olvido del ser, Gadamer hace lo propio con el olvido del lenguaje. Grondin muestra que Gadamer en su obra *Verdad y Método*, sitúa a Platón como el primer responsable de este olvido, que condicionará y será característico de la historia del pensamiento occidental, con la excepción de la teoría de la encarnación de Agustín. Con objeto de hacer comprensible esta tesis, Grondin trata de concretar en primer lugar como se gestó el olvido occidental del lenguaje, señalando que este fue resultado de relacionar el pensamiento con el mundo, en detrimento de la relación esencial del pensamiento con el lenguaje. Este hecho supuso la degradación del *medium* lingüístico a mero instrumento del pensar; las palabras se aplican con posterioridad a los pensamientos, que podrían existir también sin ellas.

Nos encontramos ante una concepción instrumentalista del lenguaje, que corresponde a un nominalismo de amplio espectro, y cuya forma latente Gadamer cree adivinar en la concepción habitual que el hombre posee del lenguaje, condicionando el pensamiento occidental al respecto. Su consecuencia no es otra que el olvido del lenguaje, dado que el pensar podría existir sin él, desapareciendo su

---

<sup>403</sup> H.-G. Gadamer, *V y M*, Sígueme, Salamanca, 1984, p. 335.

<sup>404</sup> *Ibíd.*, p. 336.

estatuto de elemento previo y necesario del mismo, para ingresar en el de lo secundario y contingente.

El hecho de que Gádamer señale que el causante principal de este olvido del lenguaje no es otro que Platón, es algo que no deja de asombrar si tenemos en cuenta la importancia que, por otro lado, confiere a sus diálogos como medio originario del filosofar en el lenguaje, como veremos más adelante. En esta ocasión se refiere no ya al Platón de los diálogos, sino especialmente al *Crátilo*, obra en la que Platón expone su filosofía del lenguaje. En ella se relatan las dos formas de designar las cosas lingüísticamente, según las designaciones procedan de un convencionalismo (*thesei*) o de una semejanza natural con la cosa designada (*physei*). Pero la opción entre estas alternativas no es la cuestión denunciada por Gadamer, sino el hecho de que la palabra se vea reducida a mera convención o signo, como si el conocimiento de las cosas fuera previo y ajeno a su significación mediante palabras. En realidad Platón pretendía de este modo alejarse de los sofistas y su empeño de basar el conocimiento en el dominio de la palabra, pero el resultado fue la eliminación de cualquier referencia esencial al lenguaje en el conocimiento de las ideas:

El lenguaje es considerado entonces por Platón como un aspecto «extrínseco que es notablemente poco unívoco». Según Gadamer, parecería que Platón, en este contexto, desconociera que el pensamiento, definido como conversación del alma consigo misma, está fundamentado *ipso facto* dialógicamente. [...] Con ello el lenguaje sigue estando subordinado al conocimiento noético de las ideas y demuestra ser así un factor secundario del conocimiento. Esto lo expone Gadamer en su veredicto sobre Platón, formulado con pasmosa severidad: «Hay que concluir, pues, que el descubrimiento de las ideas por Platón oculta la esencia del lenguaje aún más de lo que lo hicieron los teóricos sofísticos, que desarrollaron su propio arte (*techne*) en el uso y abuso del lenguaje». [...] Como sucede en el caso de Heidegger, aparece Platón, con su concepción logocéntrica o ideocéntrica, como el precursor de una metafísica de dominación, que tiende a transformar el lenguaje en una especie de *characteristica universalis*.<sup>405</sup>

---

<sup>405</sup> J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, Herder, España, 2003, p. 203.

Para Gadamer –sostiene Grondin- con Platón se concreta esa concepción instrumentalista y nominalista del lenguaje que se mantiene a lo largo de la historia de la filosofía occidental. El lenguaje se ve así desplazado del conocimiento al campo inteligible, confinándolo en una función simbólica que exterioriza ideas, pensamientos que podrían existir sin él, lo que podría incluso serles favorable. La palabra posee una relación secundaria con la cosa, es un simple instrumento comunicativo.

Por si esto fuera poco, al olvido del lenguaje se añade una problematicidad en el campo de la comprensión que deviene cuando el lenguaje no reproduce adecuadamente el orden lógico de las ideas, sino que da lugar a ambigüedades y metáforas inconcretas, que han de ser criticadas lógicamente, aspecto prolongado hasta nuestros días por la analítica del lenguaje. Gadamer se opone a esta concepción del lenguaje, defendiendo su carácter previo a todo pensamiento.

Grondin resalta cómo para Gadamer la única excepción al olvido del lenguaje se encuentra en la idea de la encarnación cristiano-agustiniana, lo que no parece acorde con la instrumentalización del lenguaje a la que se suele asociar a Agustín. Pero Gadamer ignora la filosofía del lenguaje agustiniana, para centrarse en su tratado *De Trinitate*, donde expone su doctrina de la Trinidad, y especialmente la doctrina cristiana de la encarnación. A Gadamer no le interesa el aspecto teológico de esta doctrina, sino la ruptura con la idea platónica que atiende al desprecio por la corporalidad, por lo material, por la indignidad de la encarnación para la Divinidad. La encarnación del Hijo, por el contrario, no se concibe como degradación y en ella halla Gadamer “la idea salvadora”:

Por consiguiente, la idea cristiana de la encarnación liberó al lenguaje de la idealidad espiritual del pensamiento, haciéndolo así accesible por primerísima vez.<sup>406</sup>

Agustín hubo de recurrir a términos griegos –correspondientes a las reflexiones estoicas acerca del *logos*- para acercarse a la idea cristiana de la encarnación, pues no

---

<sup>406</sup> p. 206.

disponía de otro modo de expresar los conceptos, y para realizar sus indagaciones, partió del modelo del lenguaje, mientras que Gadamer acomete en sentido inverso el modelo de la Trinidad, para aproximarse a esa nueva forma de pensar el lenguaje como acontecimiento. El papel secundario e inesencial que los estoicos atribuyen al *logos* externo (*prophoricos*), como exteriorización lingüística subordinada al proceso lógico del pensar que proporciona el *logos* interno (*endiathetos*), es repensado por Agustín en su afán por alcanzar la materialidad del *logos* en el pensamiento.

Las conclusiones agustinianas acerca de la materialidad del *logos* fueron sumamente inspiradoras para Gadamer; de ellas deduce tres consecuencias. La primera es la *identidad de esencia* entre las palabras interna y externa en el pensamiento agustiniano de la encarnación.

Para la comprensión hermenéutica que Gadamer tenía del lenguaje, esto tiene la consecuencia de que el acto puro del pensamiento no puede distinguirse de su manifestación y exteriorización lingüística. La materialidad del lenguaje no representa ya una manifestación imperfecta del pensamiento porque sea una imagen, sino que llega a ser su único lugar de realización. En este sentido, para Gadamer, Agustín —o, considerado más en general: el pensamiento cristiano de la encarnación— constituye una grandiosa excepción en el océano del olvido occidental del lenguaje.<sup>407</sup>

De la encarnación y su comprensión como acontecimiento y proceso, extrae Gadamer la segunda consecuencia para la concepción hermenéutica del lenguaje, y así lo expresa Grondin. Su carácter no es puramente espiritual, puesto que implica literalmente “hacerse carne”; una encarnación del pensar como lenguaje que pertenece al sentido de aquello que puede ser comprendido, comunicado y compartido, para seres finitos como nosotros. Se trata de un proceso multiforme, afirma Grondin, que nada tiene que ver con un acto reflexivo lógico.

Por último, la tercera consecuencia deriva para Gadamer de la pervivencia en el pensamiento cristiano de la diferencia entre las palabras exterior e interior. Sucede

---

<sup>407</sup> p. 207.

que la palabra exterior no agota la interior, sólo la señala, y la palabra interior “es el contenido objetivo pensado hasta el final”, lo que Grondin define como concepto límite. Este pensar nunca se da por finalizado realmente, sin embargo el concepto límite es indispensable para entender la procesualidad y finitud del pensamiento y su expresión mediante la palabra, palabra que nunca llega a decir todo lo que se pretende, lo que no muestra una imperfección de ella misma sino del propio pensar. Grondin se hace eco del error pasado de este modo:

Pero el error gnóstico y platónico sería creer aquí que esa perfección del pensamiento se encontrara en otra parte, que pudiera alcanzarse, por ejemplo, en una esfera noética del *logos endiathetos*. Esa palabra interna, que no fuera más que pensar y que fuese completamente prelingüística, no existe. Todo pensar participa de la densidad e imageneidad de la lingüisticidad.<sup>408</sup>

El lenguaje, que Grondin define como balbuceante —característica que brota de la finitud que caracteriza nuestra existencia y nuestro pensar— es el medio en el que se mueve la hermenéutica. El lenguaje no sólo comunica y trasmite, en el acontece la comprensión y la experiencia del mundo, es su medio. Para Gadamer, antes del ser-en-el-mundo —el *Dasein* de Heidegger—, se da el ser-en-el-lenguaje.<sup>409</sup> La racionalidad humana se comprende como racionalidad lingüística. El sujeto se ve inmerso en el lenguaje a través de su comunidad lingüística, convirtiéndose en su condición de posibilidad, en su apriori de la experiencia, también de la hermenéutica.

Le importa la relación lenguaje-mundo, la manera en que éste se representa en aquel, la forma en que se hace presente, ya que el lenguaje no es del hombre, sino de las cosas, es ontocéntrico, no antropocéntrico. Por ello el lenguaje no puede ser solo objeto de una ciencia; el “en sí” del mundo no puede reducirse al de la ciencia, que está producida por el hombre. El mundo no tiene carácter de objeto, no puede ser así entendido, no hay nada fuera de la experiencia lingüística del mundo. Ninguna ciencia puede proporcionarnos un lugar exterior al lenguaje desde el que observar el

---

<sup>408</sup> p. 209.

<sup>409</sup> L.E. de Santiago Guervós, *Gadamer (1900- )*, Ediciones del Orto. Madrid, 1997, p. 39.

mundo.<sup>410</sup> El ser se hace comprensible a través del lenguaje, en él expresa la tradición su modo de ser. Así se aleja la hermenéutica de todo antropocentrismo.

Siguiendo a Hegel, Gadamer observa que el lenguaje tiene algo de especulativo. Al hablar el lenguaje manifiesta lo dicho y una relación con las cosas no dichas o lo que se podría decir.<sup>411</sup> El que habla al hablar lo hace especulativamente y con sus palabras realiza no una copia simple de lo que es, sino que dan pie a una expresión y una relación con el conjunto del ser. Gadamer afirma que el modo en que algo se presenta a sí mismo «forma parte de su propio ser», lo que traducido al lenguaje muestra su carácter especulativo, mediante la unidad de ser y representarse.

La hermenéutica de Gadamer fomenta el giro ontológico que pone en relación el ser con el lenguaje y la comprensión. Para él, la estructura en la que se fundamenta la hermenéutica se constituye de forma óptico-especulativa, y es universal, como la razón y el lenguaje.

Gadamer realiza la ontologización del lenguaje al definirlo no como objeto de pensamiento, sino como «lenguaje de las cosas»<sup>412</sup>, lo que supone «el acceso del sentido al lenguaje» y la configuración de «una estructura ontológica universal», en la que se apoya la comprensión, lo que le lleva a afirmar en *Verdad y Método* que «el ser que puede ser comprendido, es lenguaje». Gadamer se pregunta, con respecto a este lema, hasta dónde puede llegar el aspecto de la comprensión y su lingüisticidad y si es capaz de soportar la consecuencia filosófica general contenida en él. El ser se autorrepresenta en el lenguaje y a través de él, así la hermenéutica se convierte en filosofía primera, abarcando la comprensión del mundo en su totalidad. Esta universalidad le confiere a la hermenéutica su categoría filosófica, no metódica, extremo en el que filósofos como Habermas manifiestan no estar de acuerdo.

---

<sup>410</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>411</sup> p. 42.

<sup>412</sup> p. 43.

Para Paco Vidarte la relación que establece Gadamer entre ser y lenguaje conlleva la reducción de la comprensión a la interpretación, y a su vez de esta última a la lectura, lo que supone un cambio decisivo con respecto a Heidegger. De esto deduce que:

...la ontología hermenéutica gadameriana parece poder reconducirse a una ontología de la lectura donde el ser aparece y se muestra como lo legible, donde el *Dasein* no es sino un lector y la lectura se convierte, en términos heideggerianos, en el existencial primordially.<sup>413</sup>

Para Vidarte esto supone una radicalización de la comprensión heideggeriana, transformada con Gadamer en interpretación. Mantiene la herencia heideggeriana referente a la verdad de la comprensión entendida como desocultación o desvelamiento, así como el distanciamiento respecto a la consideración de la comprensión en términos psicológicos. La palabra auténtica, determinada a partir del ser, es la palabra en la que acontece la verdad, y es en esta instancia donde cabe plantear la pregunta por la verdad que alberga. Gadamer da luz a oscuros conceptos como el «claro del ser» heideggeriano, anuncia Vidarte, que con Gadamer encuentra en el lenguaje el ámbito de su desvelamiento. Hallaremos el ser gadameriano como acontecer de la palabra auténtica, «diciente», asimilada por Gadamer al texto. Pero antes se hace preciso aproximarse a la «noción fundamental» que sustenta la hermenéutica gadameriana —y al texto y a la propia lectura— y es la concepción del lenguaje como diálogo.

#### **8.2.4. La interpretación reconocida en su espacialidad comprensiva circular: la comunidad del lenguaje**

Con Gadamer, la hermenéutica se enfrenta a sus propios problemas, que resultan del intento de determinar las condiciones en las que emerge la comprensión,

---

<sup>413</sup> P. Vidarte, *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2006, p. 70.

alejándose así definitivamente de aquellos otros que procedían del ámbito científico-naturalista. Una de las dificultades teóricas más singulares es la relativa a lo que se conoce como *círculo hermenéutico*. Para Manuel Cruz, son dos las acepciones más destacadas que se pueden asimilar a esta denominación. La primera atiende a que la interpretación de un texto o de cualquier sistema simbólico humano, lleva pareja una circularidad inevitable que impide la comprensión de una parte del texto si no se refiere a la totalidad en la que se inscribe. La segunda, tiene que ver con la comprensión de lenguajes u otras estructuras significativas correspondientes a culturas ajenas. En estas circunstancias, cualquier interpretación se dará dentro del propio lenguaje o cultura del intérprete, produciéndose una circularidad resultante del tránsito inacabable entre lo propio y lo ajeno, y viceversa, que es la que posibilita la inteligibilidad de lo otro. Esta última concepción del *círculo hermenéutico* se traslada y actualiza —como anunciaba Oñate— en los debates actuales acerca del relativismo cultural, de los «nihilismos globalizantes». Y es que, nos recuerda Cruz, Gadamer comienza donde abandonan o desfallecen los relativistas, en aquellas situaciones en las que la comunicación parece imposible debido a los múltiples lenguajes. Allí, precisamente, encuentra su sentido, su aspiración vinculada al *imperativo de un lenguaje común*, de la comunidad del lenguaje o razón común de la que ya sabía Heráclito.

Con Gadamer «el hombre se ve abocado a la circularidad en función de su misma naturaleza»,<sup>414</sup> que se da entre la tradición y la interpretación de la misma, lo que supone, según Cruz, la idea principal de círculo hermenéutico para Gadamer, aunque no la única. El círculo, afirma, «es función del carácter finito de la existencia humana» o si se prefiere, «de su estructura ontológica como ser histórico». El círculo es a la vez encierro y salida; la comprensión se da siempre en el marco de una tradición que constituye el límite, pero a su vez en su interior se produce un dinamismo resultado del diálogo, del tránsito entre tradición e historia. El diálogo es el enlace que se establece como la articulación de la hermenéutica, no como una unión rígida o empotramiento. Y es a su vez el horizonte existencial que posibilita la comprensión. De este modo la hermenéutica trasciende el monólogo de las ciencias

---

<sup>414</sup> M. Cruz, *Filosofía Contemporánea*, Taurus, Madrid, 2010, pp. 221-222.

particulares. Apoyada en el imperativo de la comunicación, adquiere su universalidad la hermenéutica.

Para Gadamer en Grecia se halla el fundamento de la ontología heideggeriana de la finitud, que a su vez sirve de fundamento a su hermenéutica. En el platonismo se encuentra el vocabulario conceptual que precisa el pensamiento de la finitud de la existencia humana.

Según Emilio Lledó, el primer “filósofo-escritura” se inicia mediante el diálogo:

Pero, con Platón, la filosofía presenta su radical instalación en el lenguaje; en el lenguaje propiedad de una comunidad, objeto de controversia y de análisis. [...] Platón aproximó lo que suele denominarse pensamiento a la forma misma en la que el pensamiento surge: el diálogo. Pero no el diálogo como posible género literario, sino como manifestación de un espacio mental en el que concurría el lenguaje. [...] La pregunta socrática clava su duda en el lenguaje.<sup>415</sup>

La dialéctica que se encuentra en los diálogos socrático-platónicos, especialmente en la *Séptima Carta* o el *Fedro*, supone para Gadamer “el fenómeno originario del lenguaje”,<sup>416</sup> a ella remite una y otra vez su hermenéutica.

Gadamer trata de aclarar la estructura de la comprensión mediante *modelos*. En ellos, según recoge Santiago Guervós, se ilustra la experiencia hermenéutica de forma analógica, mostrando la influencia de Heidegger en su proyección ontológica. Alguno de estos modelos, como el de la experiencia del arte, lo trataremos más adelante. En referencia al modelo dialógico socrático, Gadamer encuentra que la experiencia tiene la estructura de la pregunta. El preguntar tiene dos características esenciales: la apertura, el determinar la dirección del saber, y la negatividad, porque preguntar comporta un no saber, un saber que no se sabe. La acción del preguntar genera insatisfacción ante el no saber, y conduce a la reiteración, al preguntar y

---

<sup>415</sup> Cfr. Platón, *Diálogos, I*, Gredos, Madrid, 1990, pp. 11 y ss.

<sup>416</sup> P. Vidarte, opus cit., p. 74.

seguir preguntando. En la hermenéutica se da la primacía de la pregunta, esta constituye su esencialidad para Gadamer. Sócrates demostró que quien está seguro de saberlo todo es incapaz de preguntar. Para él, “el arte de preguntar es el arte de pensar”<sup>417</sup>, dirige un diálogo hacia el saber. El diálogo prima sobre los interlocutores, como el juego con respecto al arte; este los guía mediante la dinámica pregunta-respuesta, introduciéndoles en una especie de vehículo. El juego, la cosa, se autorrepresenta. Una vez sumergidos en esa entrega al diálogo, «a la fuerza del pensar», la «cosa misma» se hace valer, alejando ideas previas u opiniones, el diálogo se padece más que se hace. La subjetividad queda relegada frente a la instancia superior del preguntar, del diálogo hermenéutico.

La relación abierta con el texto *-dialéctica-* acontece porque la respuesta no supone que el círculo se cierre, sino que este se abre de nuevo, ya que la comprensión de la respuesta es, a su vez, una nueva pregunta, lo que da lugar a una circulación pregunta-respuesta dentro del diálogo hermenéutico, que de este modo adquiere su sentido. La tarea hermenéutica es procesual, el juego pregunta-respuesta no agota la pregunta inicial, y el intérprete se integra en el proceso y deja de ser un mero relator, lo que afecta a su labor. El intérprete no es un actor pasivo que indaga en la pregunta, ni realiza un informe de lo que interpreta, sino que se ve inmerso en el juego del diálogo y eso es lo que da valor a su trabajo hermenéutico. En este sentido, Gadamer señala cómo en un momento dado, se produce la inversión del sentido del proceso pregunta-respuesta y es el texto el que interpela al intérprete, por lo que sostiene que «el que quiera pensar tiene que preguntarse».

Para Manuel Cruz, la referencia al diálogo por parte de Gadamer, trata de mostrar de forma precisa la naturaleza del proceso hermenéutico:

Su carácter no individual, de un lado, en la medida en que el contenido se articula haciéndose un bien común (la expresión individual se inserta siempre en un hecho comunicativo y no debe entenderse como hecho individual). Y su

---

<sup>417</sup> L.E. de Santiago Guervós, opus cit., p. 36.

condición abierta, procesual, dinámica, de otro. Lo que el propio Gadamer resume en la frase «comprender una pregunta quiere decir preguntarla».<sup>418</sup>

Gadamer de nuevo considera el fundamento de la subjetividad incapaz para comprender con su analítica de la verdad. En lo que se refiere al diálogo y la verdad hermenéutica, esta última es resultado de la experiencia de la verdad. Gadamer, siguiendo a Heidegger, la entiende como *acontecimiento* de sentido. Como refiere Santiago Guervós, es acontecer y también *apertura*.<sup>419</sup> Es un acontecimiento del ser y resultado de los efectos de la historia a la que pertenece. Incide en la *participación*, en la pertenencia sujeto-objeto y su pertenencia a la tradición. Esto supone para algunos autores la introducción de la antropología en la herencia de Heidegger —de la que carecía— modificándola. Vuelve a aludir aquí Gadamer al juego, a su autorrepresentación, equiparándolo al movimiento del que surge la verdad como «des-ocultación». También recurre a conceptos a los que se refiere en otras ocasiones, como la «historia efectual», desvelando que el acto de apertura hacia ella hace que el que la comprende la «padezca», lo que diferencia este hacer de la metodología de la ciencia moderna y caracteriza a la experiencia hermenéutica.

La comprensión y la interpretación no se construyen desde principios, sino que continúa un acontecer que viene de antiguo. No se trata de una «recepción erudita o arcaizante de conceptos», ni tampoco de una utilización de los mismos a modo de herramientas, propio de la técnica, sino que han de incorporarse al filosofar de la misma forma que determina un lenguaje, como una consciencia de inevitables condicionantes.

La interpretación ha de protegerse de hábitos y ocurrencias del pensar, dirigiendo su mirada «a la cosa misma». Hay que dejarse determinar por la cosa, como tarea primera y última, constante.

Según Gadamer, nos enfrentamos al texto con expectativas relacionadas con un sentido determinado, realizamos un proyectar previo al querer comprenderlo. La

---

<sup>418</sup> M. Cruz, opus cit., p. 227.

<sup>419</sup> L.E. de Santiago Guervós, opus cit., p. 37.

comprensión consiste en la elaboración de dicho proyecto previo, éste ha de ser revisado según se avanza paso a paso en la «penetración del sentido».<sup>420</sup> Esta es una forma simple de describirlo, ya que el primer proyecto puede ser sustituido por uno nuevo de sentido o pueden rivalizar varios proyectos hasta obtener una unidad de sentido; siempre se parte de primeros conceptos que se van revisando. Esto es lo que describe Heidegger en su búsqueda ontológica de la «preestructura de la comprensión». Los proyectos, por tanto, se constituyen como anticipaciones que han de «confirmarse en las cosas». Sólo las opiniones válidas previas permanecen, el intérprete debe analizarlas para legitimar su «origen y validez».

Para Vidarte, la dialogicidad del lenguaje confiere una torsión violenta a la herencia heideggeriana, que lleva a algunos críticos a observar en ella una doble ruptura con Heidegger, en un intento de, por un lado, absorber la diferencia misma, y por otro llevar a cabo el ya citado giro antropológico, interpretación de la que, entre otras, se quejará Gadamer.<sup>421</sup> En lo que se detiene Vidarte es en la evidencia de la diferencia de enfoque con Heidegger, quien sostiene que «el habla es monólogo», es la que propiamente habla y lo hace solitariamente. Gadamer, sin embargo, ve un diálogo incluso en lo que Vidarte define como «monólogo del pensamiento», que describe como «ese constante diálogo del alma consigo misma».<sup>422</sup> Contrariamente a las críticas, Gadamer se considera un continuador de la «torsión» heideggeriana de la metafísica en la fenomenología, «probándola en la dialéctica de pregunta y respuesta». Así al ir «a las cosas mismas», la hermenéutica descubre que el pensamiento y el lenguaje son diálogo. Este es, para él, el único camino tras Heidegger —además de la deconstrucción desarrollada por Derrida— para superar la encrucijada metafísica de la dialéctica hegeliana y su «autodomesticación ontológica».

Gadamer considera que incluso la lectura en voz alta es dialogal, pues es preciso compaginar «el fenómeno sonoro y la captación de sentido». Afirma que

---

<sup>420</sup> H.-G. Gadamer, *V y M*, p. 333.

<sup>421</sup> P. Vidarte, *opus cit.*, p. 72.

<sup>422</sup> p. 73.

«leer es dejar que le hablen a uno», lo que conlleva —para Vidarte— una apertura al diálogo, a la conversación, a la dinámica pregunta respuesta. La lectura es diálogo, conversación hermenéutica formada por preguntas y respuestas, y es el medio de transmisión de la tradición. La forma de concebir el lenguaje por la filosofía se transforma y pasa del monólogo al diálogo.<sup>423</sup>

Para Vidarte, la lingüisticidad del ser es llevada al extremo por Gádamer, y la torsión con respecto al pensar heideggeriano se traduce en entendimiento, mediante la irrupción del lenguaje como diálogo en lugar de cómo monólogo. Desaparece la desconfianza heideggeriana frente al lenguaje y el ser se desoculta como nunca en la hermenéutica gadameriana. La comprensión y el lenguaje, radicadas en el ser, adquieren tal autonomía y universalidad con Gadamer, que resulta imposible ya apelar a la diferencia más allá del diálogo, ya que nada hay ya fuera del diálogo y del entendimiento.

Porque para Gadamer, incluso cuando parece imposible el entendimiento, es cuando la tarea hermenéutica no ha finalizado, y se hace preciso buscar un lenguaje común. Nunca termina la posibilidad de entendimiento entre seres humanos, ni siquiera con el relativismo resultante de los múltiples lenguajes humanos se obvia la razón, «cuya palabra es común a todas las lenguas, como ya sabía Heráclito».<sup>424</sup>

Para Gadamer la razón está en crisis debido a su instrumentalización, consecuencia de las formas de hacer de las sociedades tecnológicas y su control de la praxis social. Estas sociedades, solo centradas en los avances tecnológicos y las ciencias positivas, no satisfacen las necesidades vitales humanas. Gadamer recurre a la fuerza dialógica de la filosofía, a la filosofía práctica aristotélica, como modelo de racionalidad no dogmática en la que apoyar la hermenéutica de forma crítica frente a otros modos de pensar contemporáneos. Aristóteles considera virtud el saber práctico —la *phronesis*—, frente al técnico o instrumental.<sup>425</sup> Así se establecen como

---

<sup>423</sup> p. 75.

<sup>424</sup> M. Cruz, opus cit., p. 223.

<sup>425</sup> L.E. de Santiago Guervós, opus cit., p. 46.

inseparables los conceptos comprensión-praxis de la comprensión y hermenéutica filosófica-autocomprensión. Gadamer aboga por un uso responsable de la razón, en el que prevalezca la decisión del individuo sobre todo saber, una especie de síntesis entre praxis y racionalidad, un obrar según la razón. Para él, la praxis es un actuar y comportarse con solidaridad, como base de toda razón social, un admitir la vinculación recíproca en el florecimiento y decadencia de la humanidad sobre este planeta. Para Gadamer, nunca es demasiado tarde para la razón.

El texto escrito, recoge Vidarte, ha de transformarse en habla, ha de ser audible de nuevo, ya que la dialogicidad del lenguaje da primacía a la palabra hablada frente a la escrita. La lectura silenciosa, al igual que el pensamiento, carecería de existencia, no llegaría a ser. La lectura retorna el texto cristalizado a la palabra, a su origen, al diálogo que fue. La hermenéutica se convierte en el arte que logra dejar a algo hablar de nuevo. Es un «dejar hablar» y un «hacer hablar» tras el esfuerzo llevado a cabo por el lector. Por ese motivo, para Vidarte, Gadamer, ante la violencia que subyace en este gesto, opta por hacer desaparecer finalmente al lector, afirmando que es el propio texto el que nos interpela y nos habla, sin que el lector se entrometa.

Según Vidarte, para Gadamer «el lenguaje *muere un poco* en la escritura», aunque «*no muere del todo*», dándole así, en parte, la razón a Platón. En el *Fedro* se condena la escritura, y ello es debido a los malentendidos a que da lugar el texto escrito. Con la palabra hablada es más fácil evitar falsas interpretaciones, gracias al apoyo del diálogo. En realidad Gadamer considera todo esto parte del olvido platónico de importantes consecuencias, al que ya hemos aludido. Este problema textual dota de sentido a la hermenéutica, justifica su labor mediadora, posibilitando que el texto se autointerprete. El texto, a través de la lectura, participa en la conversación hermenéutica, pero accediendo a lo que Vidarte denomina un nivel de comprensión «purificado»,<sup>426</sup> en el que se produce el doble paradigma del entendimiento dialógico y el diálogo espiritual del alma consigo misma.

---

<sup>426</sup> P. Vidarte, , opus cit., p. 85.

### **8.2.5. La comprensión y el rasgo espacial de la apertura: una localización en la experiencia**

Gádamer aborda de forma inédita el problema de la comprensión partiendo de la «radicalidad ontológica heideggeriana». La verdad hermenéutica apuesta por el desvelamiento, la apertura a la que conduce la comprensión. Heidegger expresaba en sus teorías que la técnica dominante y sus sucesivos errores habían desembocado en el «olvido del ser», en el ocultamiento de su verdad hermenéutica. Gadamer recoge estos pensamientos, retoma la tradición hermenéutica y la tradición filosófica griega. De Hegel, aun no compartiendo su «Espíritu Absoluto» —la disolución de lo histórico y finito en lo absoluto—, sí obtiene la mediación dialéctica entre pasado y presente, que se extiende a la relación sujeto-objeto trascendiendo la abstracción objetual. Esto supone para Gadamer un nuevo acercamiento a la filosofía griega, a los diálogos platónicos, tratando de encontrar una correspondencia con la dialéctica dialógica socrática, para llegar a la dialéctica propia de la experiencia hermenéutica. Para Gadamer, como hemos visto, el diálogo socrático conduce a la verdad, a la realidad y conciencia de la finitud humana. Supone un modelo de la hermenéutica, del comprender que deriva del análisis fenomenológico del diálogo como lugar de la verdad, donde acontece y se muestra la cosa misma y cuyo medium es el lenguaje.

Pero es el diálogo de Gadamer con Aristóteles el que posibilita comprender de forma unitaria la obra gadameriana, según apunta Santiago Guervós.<sup>427</sup> Su modelo teórico-científico es para Gadamer el único en que pueden pensarse las ciencias del comprender. La filosofía práctica aristotélica es la nueva racionalidad no-dogmática, distinta de la metódica, que se evidencia como fundamento epistemológico de la hermenéutica. En este sentido, destaca Santiago Guervós la definición que hace Gadamer de la ética aristotélica como «mediación entre la subjetividad del saber y sustancialidad del ser», lo que favorece su delimitación del saber hermenéutico, liberándolo de su sometimiento a la objetividad metódica. El problema fundamental de la hermenéutica es la praxis, ya que la hermenéutica es *filosofía práctica*.

---

<sup>427</sup> L.E. de Santiago Guervós, opus cit., p. 22.

Gádamer aclara que su investigación no busca retomar disputas referentes a las diferencias entre los métodos de las ciencias naturales y las del espíritu. Alude a Kant, interesándose por sus preguntas acerca de los límites, de «cuáles son las condiciones de nuestro conocimiento por las que es posible la ciencia moderna y hasta dónde llega ésta»<sup>428</sup>. Él, como Kant, también se cuestiona acerca del conjunto de la experiencia humana del mundo y de su praxis vital, y no acerca de una u otra ciencia y sus métodos. Esta pregunta, según Gadamer, kantianamente se diría

... cómo es posible la comprensión. Es una pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad, incluso al metodológico de las ciencias comprensivas, a sus normas y a sus reglas.<sup>429</sup>

A partir de Heidegger y en diálogo con la tradición, para Gadamer la hermenéutica mantiene la definición de la comprensión como el modo de ser fundamental del Dasein. Pero por otro lado, también tiene en cuenta al llamado último Heidegger para evitar caer en el subjetivismo o instrumentalismo. Por, en este sentido, la pregunta sobre la comprensión pasa por considerar lo que acontece en la praxis de la comprensión, por encima de nuestro querer y hacer.

Aludiendo al factor tiempo, al estar ahí humano heideggeriano, observa que «la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí».<sup>430</sup> De este modo pretende aclarar el concepto de «hermenéutica», evitando los malentendidos a los que conduce en ocasiones el haber retomado esta expresión que se asocia a una vieja tradición, y ahora busca designar el aspecto fundamentalmente dinámico del estar ahí, que con su carácter finito y específico abarca toda su experiencia del mundo:

---

<sup>428</sup> H.-G. Gadamer, *V y M*, p. 11.

<sup>429</sup> p. 12.

<sup>430</sup> p. 12.

... el que el movimiento de la comprensión sea abarcante y universal no es arbitrariedad ni inflación constructiva de un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de la cosa.<sup>431</sup>

Según Santiago Guervós, la hermenéutica filosófica para Gadamer, no es un nuevo procedimiento de interpretación, no dicta como comprender como lo haría una teoría del arte. Se trata de reconocer *lo que es*, lo que implica también una autocomprensión más amplia y profunda, partir de aquello que es retornando a la pregunta sobre la comprensión dirigiéndose fenomenológicamente a las cosas mismas.<sup>432</sup>

Gadamer no se pregunta por el *ser de la comprensión*, según Santiago Guervós, lo que Heidegger describiría como *en qué modo comprender es ser*. Lo importante para la hermenéutica gadameriana no es el método, la comprensión, de las ciencias del espíritu, sino lo que acontece en el horizonte del que comprende, es decir, la praxis, la experiencia. No es una teoría del arte o del método de la comprensión, sino de la experiencia, previa por tanto a la subjetividad y al método. De este modo Gadamer trasciende los límites del cientificismo de la ciencia moderna y el problema hermenéutico logra ir más allá, a la experiencia misma del arte, de la historia y de la filosofía pre-científicas, aspirantes a otra verdad también legítima.

Así Gadamer trata de escapar de un modelo científico ajeno a las ciencias del espíritu y de paso se aleja del historicismo y de modelos neokantianos, apostando por una nueva racionalidad próxima la ciencia práctica aristotélica.

La comprensión, apunta Santiago Guervós, parte de la experiencia y se concreta en el aquí y el ahora, no se dirige a un tú, no narra una vivencia, actúa en el campo de la existencia, accede a un contenido de verdad inmediato, abriéndose al diálogo comprensivo. La hermenéutica gadameriana se entiende en términos de la experiencia no científica, ligada al acontecer. Rompe la dualidad y supremacía

---

<sup>431</sup> *Ibíd.*

<sup>432</sup> L.E. de Santiago Guervós, *opus cit.*, p. 23.

sujeto/objeto, fundiéndose ambas formas en la movilidad de la experiencia, verdadera protagonista del acontecer.

Gadamer analiza la estructura de la experiencia inspirándose en Hegel, en el movimiento dialéctico de la conciencia de su *Fenomenología del Espíritu*. Deduce la negatividad de toda experiencia, tras ella sabemos algo que antes *no* sabíamos, sabemos más; la experiencia conduce a un saberse y está abierta a otras experiencias, consciente de su finitud, de la esencia histórica del hombre: la experiencia pasada es historia.

La finitud, sostiene Santiago Guervós, es el fundamento más determinante del fenómeno hermenéutico.<sup>433</sup> Experimentando tomamos conciencia del límite, de la inseguridad de las previsiones, cuestiones que se amplían en el siguiente epígrafe.

#### **8.2.6. Tradición y prejuicio: el límite del comprender en el horizonte en el que nos movemos y existimos**

Para Gadamer la tradición, «sujeto propio del comprender», condiciona nuestro punto de partida, prejuicios, conceptos. Con el lenguaje reducido ontológicamente al ser la hermenéutica se transforma en universal y muestra su carácter comprensivo. Aquí, como anticipábamos, percibimos el influjo de Heidegger, aunque el punto de vista de Gádamer, a diferencia del de su maestro, es optimista. Para Gadamer la historia y la tradición determinan el horizonte en el que nos movemos y existimos.

Para Santiago Guervós, la hermenéutica gadameriana, como teoría de la experiencia, se adquiere comprendiendo la tradición, con lo que se logra comprender textos y también se adquiere un punto de vista adecuado y se desvelan verdades.<sup>434</sup> La tradición es el sujeto de la comprensión, nos encontramos siempre en tradiciones. Por ello la estructura de la experiencia hermenéutica muestra este hecho al analizarla

---

<sup>433</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>434</sup> p. 23.

fenomenológicamente, ya que la comprensión pertenece al ser de aquello que se comprende.

El concepto de *historia efectual* explica esta idea. Gadamer considera que no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Así la comprensión debe entenderse más que como acción de la subjetividad, como un desplazarse en pos de algún acontecer de la tradición. De este modo pierde la tradición su negatividad relacionada con los prejuicios de los que sería causante, concibiéndose como límite de la subjetividad moderna que posibilita la autocomprensión.

La intención de su investigación es ajena al establecimiento de teorías de la interpretación o doctrina de los métodos; pretende

... rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender. Que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un objeto dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende.<sup>435</sup>

El pasado nos llega como una conciencia de la acción, nos obliga a asumir la verdad que transporta, mostrándonos el límite de toda conciencia hermenéutica, su finitud, los límites de la autoconciencia, induciendo el rechazo de cualquier dogmatismo que enfrente razón y tradición.

Santiago Guervós afirma que para Gadamer la conciencia de determinación histórica pone freno a la misma con respecto a las aspiraciones subjetivistas. En la comprensión siempre partimos de una situación concreta que limita las posibilidades de ver. A su vez está condicionada por un punto de vista determinado, ya que no existe el lugar absoluto desde el que observar. Este define el *horizonte* correspondiente para Gadamer, lo que podemos abarcar desde ese punto de vista concreto.

---

<sup>435</sup> H.-G. Gadamer, *V y M*, pp. 13-14.

Gadamer analiza el problema hermenéutico de la relación entre el horizonte del pasado, del que se parte, y el del presente, al que nos dirigimos, concluyendo que entre ambos se produce una relación abierta, fluida, en movimiento continuo, negando así la teoría de la trasposición de la hermenéutica metódica. Esta relación es similar al diálogo y en ella el logos de la cosa sirve de guía, fundiéndose ambos, sin diluirse, en una tensión dialéctica.

Santiago Guervós recuerda que para Heidegger, el modo de ser del *Dasein* forma el círculo de la comprensión en una estructura de anticipación. Gadamer entiende esa estructura como pre-juicio, desafiando a la razón ilustrada y a la subjetividad moderna. Para él constituye la condición de posibilidad de toda comprensión. Reconoce que en un individuo los prejuicios son la realidad histórica de su ser, mucho más que los juicios. Y aquí de nuevo encontramos la constatación de su finitud, del límite del comprender, el conocimiento objetivo se relativiza, lo que hace preciso asumir los prejuicios como actitud racional consciente de la finitud de la existencia humana.

El prejuicio posibilita la apertura a la alteridad cuando se hace patente, abre la experiencia de lo otro. Uno de los problemas para Gadamer, aclara Santiago Guervós, es que la conciencia de los prejuicios no es clara, sino que estos fluyen continuamente. Otro es distinguir entre los prejuicios verdaderos y los falsos, lo que se va dilucidando en la propia comprensión. Los primeros posibilitan la comprensión, mientras que los segundos dan lugar a malentendidos. La distancia en el tiempo hacen que se vayan distinguiendo, separa al intérprete del objeto.

En lo que respecta a la tradición, Gadamer la considera un interlocutor en el *modelo de la experiencia del tú*, una alteridad, como un lenguaje que habla desde sí mismo, como un «tú». Y lo hace no para clasificarlo metodológicamente, ni para incluirlo en la propia subjetividad, como la búsqueda por parte de la experiencia de la conciencia de algo históricamente único en la tradición. Otra posibilidad sería una forma de experiencia en la que el otro se hace valer por sí mismo, y esta es la verdaderamente hermenéutica: dejarse decir algo por parte del otro, no ignorar sus pretensiones, para lo que es preciso apertura. La hermenéutica halla en la tradición

«una palabra que le interpela, una verdad que debe hacer suya».<sup>436</sup> Pero esta es una relación recíproca y tiene la forma de un diálogo.

En la experiencia hermenéutica se da la pertenencia del intérprete a la tradición en el marco de la experiencia dialógica y del lenguaje común, donde lo importante es que algo acontece. Desde el sujeto la tradición sale a nuestro encuentro a partir del texto, no como fenómeno dado, y debemos responder a su interpelación. La tradición se muestra en posibilidades cambiantes de sentido, y aquí de nuevo Gadamer alude al modelo del juego. Un modelo concreto al que se refiere es el del «oír» a su dialéctica, no tan libre como el del «ver»: el interpelado por el oído ha de oír, lo quiera o no, supone apertura, atención, solicitud.

Gadamer nos invita a ser conscientes de la finitud de la propia comprensión. Algo similar a la experiencia del tú en la autocomprensión: comprender al que está frente a mí, hacer valer así su derecho, reconocerle y, por tanto, comprenderle, no a él en sí, sino la verdad que comunica, lo que sólo se logra dejándose decir. Esto mismo ocurre, sostiene, con la tradición histórica,<sup>437</sup> tiene algo que enseñarnos que no podríamos conocer por nosotros mismos. La expresión «un ser que se comprende es lenguaje», trata de expresar esta circunstancia, en el sentido de que el ser se experimenta, no donde puede ser producido y concebido, sino donde puede comprenderse lo que acontece.

Manifiesta que la base sobre la que se asienta *Verdad y Método* es fenomenológica; la hermenéutica no es una metodología, sino una teoría de la experiencia real que es el pensar. Asegura investigar el problema hermenéutico, «el fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido», que no sólo atañe a las ciencias del espíritu. No se trata sólo de una labor científica, sino que acompaña a la experiencia humana del mundo. El objetivo no es definir un método de interpretación parejo a la forma ideal de trabajo de la ciencia, aunque sí se

---

<sup>436</sup> L.E. de Santiago Guervós, opus cit., p. 35.

<sup>437</sup> H.-G. Gadamer, *V y M*, p. 18.

refiera a la ciencia y a la verdad. Comprendiendo la tradición se comprenden textos, pero también «se adquieren perspectivas y se conocen verdades».<sup>438</sup>

### **8.2.7. Sobre historia y naturaleza humana: el trazado de los límites**

Gádamer dedica casi diez años a la elaboración de *Verdad y método*, que interpela a la racionalidad crítica postmoderna a partir de 1960 y supone la génesis de su filosofía hermenéutica. Desde sus páginas se infunde la prioridad gadameriana insoslayable que se halla en la praxis hermenéutica, en el puro arte de comprender y hacer comprensible. Postula, como hemos visto, la universalidad del punto de vista hermenéutico, lo que supone que la ciencia de la historia no puede sustraerse, ni caben restricciones a la hermenéutica. No considera posible abstraer a la historiografía e investigación histórica a la reflexión de la historia efectual. La hermenéutica subyace a la pregunta histórica. Los textos históricos leídos pasados cincuenta años resultan anticuados, los intereses de quienes los escribieron son diferentes, distintos sus prejuicios. Pero el interés hermenéutico va más allá, comienza donde se logra evitar el error al que conducen prejuicios u opiniones preconcebidas

... pues este es el punto en el que tanto el historiador como el dogmático atestiguan una verdad que está más allá de lo que ellos conocen, en cuanto que su propio presente efímero es reconocible en su hacer y en sus hechos.<sup>439</sup>

Gadamer se pregunta si es la comprensión el único acceso adecuado a la realidad de la historia, tras observar que no existe una contradicción absoluta entre tradición y ciencia histórica, entre ahistórico-dogmático e histórico. La solución a toda la problemática histórica consiste, según Gadamer, en pensar la tradición

---

<sup>438</sup> p. 23.

<sup>439</sup> p. 15.

histórica «no como objeto de un saber histórico o de un concebir filosófico, sino como momento efectual del propio ser».<sup>440</sup>

Según Gadamer, Heidegger encuentra la ontología griega de la sustancia —que comprende el ser como presente y actual— en los conceptos de conciencia en Descartes y de espíritu en Hegel, lo que hace comprensible la ontología del concepto de subjetividad y va más allá de la autocomprensión moderna. También de la crítica kantiana a la metafísica «dogmática» deriva su búsqueda de una metafísica de la finitud, clave en su proyecto ontológico. De este modo introduce el tema científico en la comprensión de la tradición, concretando la conciencia científica, que se hace presente en el comprender.

La hermenéutica gadameriana se opone al dogmatismo hegeliano expresado en su metafísica y al ideal de objetividad de la ciencia, tratando de integrar progreso científico y técnica en la experiencia de un lenguaje común. Aboga también, por la solidaridad que evidencia el asumir la limitación e historicidad parejas a toda comprensión.

Gadamer sostiene que la Ilustración desarrolla un prejuicio contra todo prejuicio que desvirtúa la tradición y adquiere el matiz negativo que mantiene actualmente, en lugar de considerarlo una predecisión o precedente, ya que en su significado no se incluye la acepción de juicio falso. El racionalismo, la ciencia moderna, pretende la eliminación total de los prejuicios, continuando el lema de la duda cartesiana, que no toma por cierto nada que albergue alguna duda. Gadamer pretende volver positivas esas consideraciones negativas; superar este prejuicio de la Ilustración supone la consciencia de la finitud del ser humano y la comprensión de nuestra conciencia histórica. Los prejuicios no restan libertad para Gadamer, ya que la existencia humana está limitada y condicionada de diversas formas, por lo que no cabe una razón absoluta para la humanidad histórica, como pretende la Ilustración.<sup>441</sup>

---

<sup>440</sup> p. 18.

<sup>441</sup> p. 343.

Los prejuicios, más que los juicios, son la realidad histórica del ser del individuo. Frente a lo que sostiene la Ilustración, defiende Gadamer el reconocimiento de los prejuicios legítimos, haciendo así «justicia al modo de ser finito e histórico del hombre».<sup>442</sup> Esta se convierte en la cuestión epistemológica clave de la hermenéutica: basar la legitimidad de estos prejuicios, distinguirlos de los que no lo son.

La Ilustración defendía el uso metódico de la razón como protección frente al error, frente a los prejuicios de autoridad —que no permiten que se llegue a utilizar la razón— y de precipitación —que inducen al error inevitable—. Entendían que autoridad excluye por oposición a razón, combatiendo así a una preferencia por lo antiguo, por las autoridades. Esto también podía observarse en el Renacimiento, con los escolásticos anclados en una visión particular de la autoridad aristotélica de consecuencias terribles para tantos filósofos, como hemos podido comprobar en el caso de Campanella. Pero realmente, afirma Gadamer, la verdadera consecuencia de la Ilustración es lo contrario: la sumisión de toda autoridad a la razón, tratando de evitar lo que Descartes considera el prejuicio de la precipitación, «fuente de errores en el uso de la razón».<sup>443</sup> De este modo entiende la Ilustración este prejuicio de precipitación, liberando a la hermenéutica de vínculos dogmáticos, lo que supone para ellos su triunfo. Pero los principios de la Ilustración no son tan sostenibles como pueda parecer, según sostiene Gadamer, ya que los malentendidos debidos a lo que Schleiermacher denomina sujeciones, sólo afectan a los prejuicios no justificados, mientras que los justificados mejoran la comprensión y vuelven a aludir a la autoridad, que para Gadamer —de acuerdo en esto con la Ilustración— no ha de oponerse al uso de la propia razón, ni usurpar su lugar. Sin embargo la autoridad puede ser fuente también de verdad, lo que fue totalmente ignorado por la Ilustración.<sup>444</sup>

---

<sup>442</sup> p. 344.

<sup>443</sup> p. 346.

<sup>444</sup> p. 347.

Tras esta breve indagación en las consideraciones gadamerianas con respecto a la historia y el carácter finito de la naturaleza humana, nos disponemos a ingresar en los vericuetos de la indagación hermenéutica que Gadamer lleva a cabo con respecto a la experiencia del arte, especialmente en su libro *Estética y hermenéutica*, una vez concluido un camino previo que ha pretendido colocarnos en un lugar asentado con seguridad sobre los firmes cimientos de su ordenado pensar y proyectar.

### **8.2.8. El carácter absoluto de la obra de arte: «lo desatado, lo desligado», casi sacral**

Me sigue pareciendo que la lengua no es sólo la casa del ser, sino también la casa del ser humano, en la que vive, se instala, se encuentra consigo mismo, se encuentra con el Otro, y que la estancia más acogedora de esta casa es la estancia de la poesía, del arte. En escuchar lo que nos dice algo, y en dejar que se nos diga, reside la exigencia más elevada que se propone el ser humano. Recordarlo para uno mismo es la cuestión más íntima de cada uno, hacerlo para todos, y de manera convincente, es la misión de la filosofía.<sup>445</sup>

Gadamer considera que interesa centrarse en la experiencia del arte para «garantizar su verdadera amplitud al fenómeno de la comprensión».<sup>446</sup> La estética del genio, aclara, nos ahorra trabajo y posibilita que la experiencia de la obra de arte rebase los horizontes subjetivos de interpretación del propio artista y del receptor. En este sentido, no considera que la reproducción de una obra de arte musical sea interpretación en un sentido diferente del de la realización de la comprensión en la lectura de un poema o en la contemplación de un cuadro, «pues toda reproducción es en principio interpretación, y como tal quiere ser correcta. En este sentido es también comprensión».<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup> H.-G. Gadamer, *La misión de la filosofía*, 1983.

<sup>446</sup> H.-G. Gadamer, *V y M*, Sígueme, Salamanca, 1984, p. 13.

<sup>447</sup> *Ibíd.*, p. 13.

En la literatura, en la poesía, halla Gadamer aquello que la distingue de los otros textos, de los que no son eminentes, y es que en ella la palabra emerge. En el poema el lenguaje retorna a la unidad de pensar y acontecer, algo que incluso puede atisbarse en la inicial poesía oral. La poesía ha perdido ya cualquier tipo de referencia a su autor, como resultado de la eminencia textual, produciéndose, según Vidarte, «un deslizamiento estético de la interpretación» hacia una escucha especial que se vuelve, ajena a contenidos y sujetos, hacia la palabra plena.<sup>448</sup>

En el comprender la tradición histórica —la verdad que comunica que no podríamos conocer por nosotros mismos— se halla para Gadamer el punto de partida de la experiencia estética.

Al igual que ocurre con el resto de las ciencias, la investigación de la ciencia del arte no puede pasar por alto la experiencia del arte; mediante ella se accede a una verdad que está vedada a otros caminos. Ahí se halla su «significado filosófico». Sostiene que «junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites».<sup>449</sup> De ahí su crítica a «una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia».<sup>450</sup> Sus teorías parten del arte y la tradición histórica para tratar de hacer comprensible el fenómeno hermenéutico; se dirige a una verdad filosófica y es además una forma de filosofar.

Grondin describe la salida al atolladero estético de la modernidad que postula Gadamer, para quien acceder a la pretensión de verdad en el arte y a la experiencia de conocer una verdad no metódica a través del él, pasa inevitablemente por rebasar la subjetivización kantiana y poskantiana de la estética. La objetividad parece acaparada por la ciencia moderna, lo que lleva a la estética a entenderse ella misma como una experiencia subjetiva, algo que el nominalismo se encarga de potenciar, de modo que la conciencia estética asume aun hoy la subjetivización del arte.

---

<sup>448</sup> P. Vidarte, *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2006, pp. 97-98.

<sup>449</sup> H.-G. Gadamer, *V y M*, p. 24.

<sup>450</sup> p. 25.

Gadamer expresa una tesis fundamental según la cual en el arte se da una experiencia del ser capaz de adquirir conocimiento. En ella se expresa la forma en que el arte nos reclama como un acontecer que nos lleva y atrae como en un juego. En *Verdad y método*, emerge este nuevo modelo en el que trata de ilustrar la experiencia hermenéutica utilizando analogías. El modelo consiste en la equiparación de la experiencia del arte —que conlleva una comprensión— a un juego. Trata de alejarse de la subjetividad y muestra cómo el sujeto de la experiencia no es el que observa la obra de arte —no se trata de un sujeto frente a un objeto— sino la obra de arte en sí. Al igual que en el juego en el que los protagonistas no son los jugadores sino el propio juego, «el juego juega» —como diría Heidegger—, primando sobre ellos, en un vaivén sin final.

Mediante el *movimiento de la autorrepresentación*, Gadamer sigue aludiendo al juego en comparación con la interpretación de la obra de arte. El juego se autorrepresenta, el jugador hace su propia autorrepresentación con respecto a él, lo representa jugando y así forma parte de él. En el arte es igual, su verdadero ser va unido a la representación, y por mucho que esta se transforme, sigue siendo la misma. La obra se cumple en la recepción por parte del espectador, al igual que el texto solo se vivifica en su comprensión.

Según Santiago Guervós, para Gadamer, la estructura de la experiencia estética es similar a la de la experiencia hermenéutica. El intérprete-receptor pertenece al juego que es la obra de arte, del mismo modo que lo histórico pertenece a la tradición de la que forma parte el texto a interpretar.

La metáfora del juego —muy comentada por diversos autores, como podemos observar— Gadamer la recupera de Schiller, incluso de Kant, tratando con ella de dilucidar la verdad en el arte, pero le confiere un sentido que supone un alejamiento de anteriores posturas. En el caso del primero se concebía como un impulso lúdico de la experiencia estética, frente a la seriedad del conocimiento, trivialización que Gadamer tratará de solventar. Kant lo trata como una facultad del conocimiento, sin embargo para Gadamer la parte subjetiva es la menos importante de la experiencia estética.

Para Grondin, el concepto del juego gadameriano engloba dos aspectos contrarios y a la vez esenciales en su modo de ser: por un lado se da el aspecto objetivo, que se halla en la poesía, la composición, el cuadro; por otro el subjetivo que se apodera del lector, del que escucha, el cuadro «mira» al que lo observa. La subjetividad, sin embargo, es secundaria, actúa como respuesta; la obra de arte es la que se impone frente al receptor.<sup>451</sup>

Esta prioridad de lo estético, interesa especialmente a Gadamer, e indagando en sus múltiples manifestaciones, produce abundantes textos que nos interpelan, que atraen nuestra atención para ser interpretados, comprendidos, como los recopilados en su obra *Estética y hermenéutica*. Respondiendo a sus sugerencias, nos adentraremos en su maremágnum de ideas, en su oralidad plasmada en el papel, entablaremos ese diálogo con lo escrito, ya autónomo, preparados, tras el recorrido previo realizado, para escuchar su alteridad.

Gadamer confiere a la obra artística un carácter absoluto –como «lo desatado, lo desligado»-, que es casi sacral; a través de él impone su dictado y lo hace desde la plena actualidad e independencia. De hecho, recuerda Grondin, Gadamer incide con frecuencia en la conexión etimológica entre la poesía y su dictado. La auténtica obra de arte accede a una verdad cuya consistencia es superior a la científica, como demuestra su vigencia inmune al paso del tiempo, de la que no disfrutaban los manuales científicos pretéritos:

Es propia del arte una actualidad (*Gegenwartigkeit*) intemporal en la medida en que está desligado y es independiente de todas las condiciones históricas y sociales, igual que la religión y la filosofía. También el arte afirma su derecho a la absolutidad (*Absolutheit*) porque alcanza más allá de todas las diferencias históricas en el tiempo. Por eso comprendemos enseguida por qué Hegel afirma la interna proximidad del arte a la religión y a la filosofía. En ambas se trata de una certeza absoluta del ser.<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, Herder, España, 2003, p. 70.

<sup>452</sup> H.G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Tecnos/Alianza, 2006, p. 281.

Ahora bien, Gadamer trata de separar el carácter absoluto de la obra de arte de la «diferenciación estética», que entiende las obras de arte de manera únicamente estética. Por eso es preferible hablar de «distinción» estética; armado con ella el arte nos reclama con su elocuencia y a la vez permanece en el mundo. Nos hallamos ante la «no-diferencia-estética» de la que habla Gadamer, que no alude a una diferenciación como lo único relevante en el arte —propia de la estética subjetiva—, sino a todo lo contrario, al incremento del ser que nos proporciona. Se nos presenta, afirma Grondin, como un «enunciado» que emerge con una pretensión de verdad que reclama una respuesta, que nos interpela.

El juego del arte engloba siempre una obra «objetiva» y su asimilación «subjetiva». No se da una poesía «objetiva» absoluta, pues siempre será recitada, comprendida. Hacer justicia al *modo de ser* del arte supone no diferenciar ontológicamente la obra de arte de su representación, o de su ejecución (*Vollzug*) en terminología gadameriana más reciente. Esto es especialmente evidente, según Gadamer, en las «artes transitorias», como son la música y el teatro, al ser ejecutadas en el escenario. Gadamer trata de hacer extensible este modelo a todas las artes; todas precisan ser interpretadas, también la pintura y la literatura. Para hacerse realidad las artes todas dependen de una ejecución.

También nos habla Gadamer de un leer que va más allá de los signos lingüísticos, para detenerse en la lectura de cuadros y edificios, porque éstos también enuncian una verdad y quieren que «se los lea».

Esta lectura, afirma Grondin:

... tiene algo de ‘recolección’, es decir, de cosecha y acopio. La representación, la interpretación, la ejecución o la lectura de la obra de arte encuentran su eco en el ‘oído interior’ del lector.<sup>453</sup>

---

<sup>453</sup> J. Grondin, opus cit., p. 73.

Con estos nuevos términos, lectura, ejecución oído interior, Gadamer trasciende y amplifica su visión del arte delimitada en *Verdad y Método*, más referida entonces como representación:

Mi tesis es, entonces, que la obra de arte literaria tiene, más o menos, su existencia para el oído interior. El oído interior percibe la conformación lingüística ideal, algo que nadie podrá oír nunca.<sup>454</sup>

El arte transforma mediante la imagen que representa; el ser representado llega a ser algo distinto, es decir, una obra de arte, y a la vez no deja de ser lo que realmente es, se convierte en sí mismo. La representación es un proceso óptico en el que no sólo se transforma un ser objetivo, sino también los que participan, que de pronto ven con nuevos ojos dicho ser transformado, que es a la vez el propio ser.

Esta es la estructura de la realidad desvelada por Gadamer a través del arte y la transformación en la imagen que conlleva y que se muestra como mediación. La mediación (*Vermittlung*) es entendida —en una especie de fusión—, como escenificación, ejecución e interpretación, pero también como asimilación e interpretación por parte del espectador, no ha de existir distinción entre ambas.

A diferencia de Heidegger, Gadamer entiende la verdad a través del arte, no como la relación ontológica entre lo oculto y su desvelamiento, sino como un reconocimiento, como una experiencia de anamnesis comunicada por la obra de arte. Hemos de reconocer el mundo olvidado bajo nuestras adormecedoras actividades cotidianas; el arte logra despertarnos de nuestro olvido, abriéndonos de nuevo los ojos. Del arte surge esa realidad olvidada que nos habla de nuevo, devolviéndonos nuestra videncia.

Grondin destaca el reconocimiento de un nuevo olvido histórico por parte de Gadamer: se trata de la concepción del arte como *mimesis o imitatio*, olvidada desde Platón. Este concepto no se refiere a la mera imitación de la realidad por parte de la obra de arte, como una simple reproducción de ella, sino de la muestra de un proceso

---

<sup>454</sup> H.G. Gadamer, *E y H*, p. 190.

de conocimiento de ese ser. La *mimesis* ha de reconocer a la *anamnesis*, que redescubre el mundo mediante el arte tras el olvido ontológico. Para Gadamer, el olvido de la idea de *mimesis* en el arte se produce con la llegada de la conciencia estética, que, al diferenciar el arte como fenómeno puramente estético, lo separa del mundo, privándolo de su función cognitiva. La *mimesis* queda así despojada de su función fundamental en el conocimiento de la verdad, de la esencia, quedando el arte reducido a pura creatividad al servicio de la subjetividad individual del artista, olvidando la reproducción del mundo como fuente de conocimiento, como incremento del ser. De este modo, se levanta un muro entre la experiencia estética y el mundo en el que se desarrollan el resto de nuestras vivencias. Gadamer, por el contrario, destaca la cualidad que dota al arte de la facultad temporal de dar continuidad a nuestra existencia:

El concepto de lo bello no sólo nos pone en contacto con el concepto del bien, sino también con el concepto de lo verdadero, y por ende, con el planteamiento de toda la metafísica en general. No se trata solamente del arte, sino del concepto de lo bello en toda su amplitud, tal como se tematiza en los diálogos platónicos. [...] Platón aplica para ello el concepto de mimesis. Cada cosa individual es una imitación de la idea. Una copia se convierte así en imitación de una imitación. Es esto una exageración consciente. Aristóteles, en cambio, no ve en la mimesis tanto la diferencia de imitación e imitado, sino que destaca la diferenciación de ambos. Por ello es por lo que la mimesis produce en verdad conocimiento, pues el conocimiento es precisamente re-conocimiento, según he mostrado en mis trabajos.<sup>455</sup>

Pero Gadamer va más allá, no se limita a conceptos parciales no extensibles a todo el campo artístico, y encuentra que la coherencia del camino griego que le inspira está más en los nexos Platón-Aristóteles, que en las diferencias, el secreto está más en lo inaprehensible que en lo aprehensible, en lo imponente del arte, que no depende de que se aprecie en él una copia o no, como es el caso de las artes plásticas no objetuales. Se trata de algo diferente que para él define el elevado rango ontológico que poseen las obras de arte.

---

<sup>455</sup> pp. 287, 288.

En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansan sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona.<sup>456</sup>

Otro tipo de temporalidad que encuentra esencial en el arte es la que tiene que ver con su representación. Para Gadamer, el arte existe por el hecho de ser «celebrado», lo que asimila a la experiencia de la fiesta; esta sólo existe cuando se la «celebra» en un momento concreto, festivo para los que participan en ella, que se ven envueltos en ella dejando de lado su subjetividad. Aun remitiendo a un acto fundacional acontecido en una fecha concreta, lo importante de la fiesta es la representación presente; así mismo en la experiencia del arte lo que prevalece es la experiencia del entender en el momento presente, y por tanto temporal. Se da en la fiesta la fusión de horizontes pasado y presente, de la que resulta una fiesta distinta cada vez que retorna o se repite en su propio presente.

Esta temporalidad desde el punto de vista de la experiencia del arte que se «celebra» como una fiesta, se caracteriza por la «simultaneidad», concepto que Kierkegaard utilizó para sus especulaciones teológicas acerca del mensaje cristiano, según nos recuerda Grondin.<sup>457</sup> Gadamer no atiende a los debates de temática teológica derivados de este concepto, pero si extrae de ellos el fenómeno de la llamada, el efecto de la experiencia estética que interpela de forma individual y objetiva, distinta de la de la ciencia que impone una distancia al observador. También expone cómo la simultaneidad y la actualidad del arte impiden que pueda reducirse a mero objeto de estudio de la investigación histórica, ya que la experiencia no se reduce a una simple confirmación.<sup>458</sup>

---

<sup>456</sup> p. 93.

<sup>457</sup> J. Grondin, opus cit., p. 79.

<sup>458</sup> H.G. Gadamer, *E y H*, p. 284.

En *Verdad y método* Gadamer descubre una primacía metodológica en las artes transitorias, en especial en la tragedia, que conduce al incremento del ser que posibilita el conocimiento de la verdad a través del arte. Sin embargo, posteriormente amplía su campo de acción y trabaja en torno a la equiparación entre las artes; es entonces cuando considera a la poesía y a la literatura como las artes ejemplares, reconociendo también la representación del ser en las otras artes no transitorias, entre las que se encuentran pintura y arquitectura. Para Grondin, este es el estudio que lleva a cabo Gadamer a partir de una obra pictórica:

“Sin embargo, el análisis que Gadamer hace del cuadro hace resaltar de manera quizás muy vigorosa qué es lo que él entiende por representación. Porque la representación que aquí viene al caso, se realiza también en sentido descendente como en sentido ascendente con respecto al cuadro: en sentido descendente del cuadro, porque se trata de la representación *de* alguien o de algo (no es casual el que Gadamer conceda aquí una posición privilegiada al retrato); en sentido ascendente al cuadro, porque la representación existe *para* un espectador, para quien lo representado se incrementa en ser. Muy lejos de plasmar una realidad autónoma, el cuadro remite a un modelo o a un «reproducido» que con ello adquiere una «valencia óptica».<sup>459</sup>

Mediante la representación pictórica, lo representado recupera una dignidad ontológica que se puede hacer extensible a los colores y las formas que se observan en las obras de arte no figurativas. En la representación pictórica moderna no objetual, el lenguaje enmudece, no porque no tenga nada que decir, sino al contrario, afirma Gadamer, ya que «callar es un modo de hablar», supone la búsqueda de nuevas palabras y el resultado atrapa nuestra atención con su silencio elocuente. Puede tratarse, sostiene, de un reflejo de la velocidad característica de la vida actual, que acaba desdibujando las formas. Esa misma velocidad que se observa en la impermanencia de las imágenes en las pantallas planas, ante las que un abducido hombre moderno reclama el silencio de su entorno. El número, la fragmentación, lo domina todo y desaparece con ello la unidad de la obra pictórica, todo es sustituible, intercambiable. La racionalidad, la experimentación científica se hace extensible al

---

<sup>459</sup> J. Grondin, , opus cit., pp. 83,84.

cuadro, que se ve invadido por lo aditivo, por lo serial, que busca de ese modo respuesta.

Para Gadamer la obra pictórica moderna está finalizada cuando su estructura ya no crece, sino que disminuye y se hace preciso dejar de trabajar en ella. En ese momento se hace libre, independiente, contra la autointerpretación de su autor. El artista moderno ya no mira hacia la naturaleza —aunque esta se desprenda de la obra de arte por sus propios caminos—; es antes que creador: «descubridor de lo todavía no visto; aun más, inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser».<sup>460</sup>

Se encuentra, no obstante, sometido a la misma medida que limita al artista desde siempre: llegar a la obra recta aristotélica, aquella en la que nada falta, nada es demasiado, nada se le puede añadir o quitar.

Con respecto a la lectura de cuadros y edificios, Gadamer alude al dejarse hablar, al aprender a leer, del mismo modo que lo hacemos con los textos, sólo de ese modo es posible la interpretación, no olvidemos que «interpretar no es otra cosa que leer»<sup>461</sup>. Se trata de realizar un idéntico esfuerzo hermenéutico, y este no consiste en una simple contemplación; en el caso de la arquitectura, por ejemplo, supone recorrerla construyéndola de nuevo para uno mismo. En ello podemos encontrar las analogías con la obra literaria a las que alude Gadamer, como veremos más adelante. Hay quien se puede encontrar a oscuras ante lenguajes artísticos escasamente difundidos, como es el caso del arquitectónico, y a pesar de ello ser capaz de comprender lo que transmiten. Podemos poner el ejemplo de la riqueza representativa de las obras de arte arquitectónicas situadas a caballo entre dos épocas, como es el caso de la catedral de Segovia, cuyas obras dirige Rodrigo Gil de Hontañón entre el gótico y el renacimiento. La sutil adaptación de un antiguo proyecto a su epocalidad, conservando las trazas góticas previas, es fuente de conocimiento. Habla al que la observa de todo lo nuevo que trae el renacimiento, que se puede intuir en la luz

---

<sup>460</sup> H.G. Gadamer, *E y H*, p. 243.

<sup>461</sup> *Ibíd.*, p. 263.

natural procedente de sus huecos que es ya blanca, alejada de los colores vítreos propios del Medioevo; en las formas puras carentes de ornatos pretéritos, en las que se encuentra implícito al leerlo atentamente aquello que se deja atrás, que se transforma al innovar, como el delirio formal que caracteriza el fin de una época.

Con la obra de arte arquitectónica siempre emergen en el profano observador —y Gadamer reconoce padecerlos— importantes prejuicios como son el de su finalidad, que parece anticiparse a su valor artístico, y el de la preferencia por el ornato, que emerge anteponiéndose a su sentido más profundo. Ambos dificultan su interpretación, su lectura, no permiten que la obra le hable al oído interior. Sería oportuno a la hora de leer arquitectura ser conscientes de la preponderancia de la complejidad y la contradicción en toda obra arquitectónica, como postula el arquitecto Robert Venturi y tratamos en páginas anteriores, frente al afán simplificador heredado de la modernidad; la complejidad constituye su sentido:

La arquitectura es forma y sustancia —abstracta y concreta—, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Estas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura. [...] La ambigüedad intencionada de la expresión se basa en el carácter confuso de la experiencia reflejada en el programa arquitectónico. Favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado.<sup>462</sup>

Otra cuestión abordada por Gadamer es la ocasionalidad del arte, y no por ello pretende alinearse con el historicismo, al que evita en igual medida que al esteticismo. En este sentido no encuentra problema en destacar la característica funcional o utilitaria de la obra arquitectónica, precisamente para distanciarse de una visión en exclusiva estética, que es la que pretende en ocasiones desterrar a la arquitectura del ámbito artístico. Esta supuesta funcionalidad lastrante no impide a obras arquitectónicas de otras épocas, a las que se les asignó un uso hoy desaparecido,

---

<sup>462</sup> R. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 35 y 36.

adaptarse a nuevas y complejas exigencias, destacándose en ello una función mediadora o de fusión temporal. A Gadamer siempre le interesó el «carácter de acción» del arte, la integración que suscita este tipo de obras artísticas.

De este modo podemos concluir afirmando que la experiencia de aprender a leer, de dejarse hablar por la obra artística plástica, como con la literaria, supone dejar de ser un contemplador para de ese modo «tener parte en la figura de sentido que nos sale al paso». Es así como nos vemos envueltos, arrastrados por la conversación, implicados en la participación, produciéndose de forma fluida la modificación de la propia intención de sentido en aras de la lengua común y como resultado del análisis de la estructura de la conversación.

La llamada «obra» permanece en la corriente de participación común en la que habla dando luz al espacio de la comunicación y del entendimiento, donde tiene ese algo que decir que le pertenece, en tiempos presentes o postreros

### **8.2.9. Repliegues**

Nuestro afán consiste en proyectar la *ejecución* que busca comprender la trama básica de la ontología estética y hermenéutica trazada por Gadamer, que se pretende ordenadora de los ámbitos del pensamiento postmetafísico, como foco de convergencia de las líneas precedentes del renacer del logos. La planimetría hermenéutica gadameriana, al igual que la obra de arte, precisa ser ejecutada para hacerse realidad, así nos lo solicita incitando a la interpretación de sus textos. Nuestro proyectar siguiendo esta trama previa, atiende al *modo de ser del arte*, respondiendo a él, a la indiferenciación ontológica entre la obra de arte y su ejecución que le es propia, haciéndole así justicia.

La integración objetividad-subjetividad de la experiencia del arte, como de la hermenéutica, busca quedar garantizada, prevaleciendo la primera —sujeto del pensar— ya libre de la pretensión de exclusividad objetiva científica y técnica. La experiencia frente a la ejecución de la obra de arte, la comprensión de la misma que

acrecienta el ser, se integra en el mundo sin diferenciarse de él, su distinción eminente no logrará subjetivizarla.

Al trascender los límites del concepto de verdad de la ciencia, accedemos a la emergencia de la palabra, retornando, mediante la experiencia del ser capaz de adquirir conocimiento que se da en el arte, al decir común en el que pensar y acontecer son uno.

La verdad de la obra de arte, el conocimiento que destila su interpretación, se mantiene en el espacio y en el tiempo, enmarcada en sus límites objetuales y en la finitud del que la lee. Ahora el arte nos sale al encuentro consciente del lugar marginal en el que lo ha confinado la conciencia estética automenguada por el modelo metódico. Su función representativa muestra la experiencia del ser que nos invita a participar sustrayéndonos a la pasividad contemplativa. De este modo nos vemos interpelados, reconocemos y salvamos la distancia pseudointeligente antes inducida por el hacer de la ciencia experimental, y descubrimos una verdad hermenéutica. Esa verdad del arte viene sujeta a un acontecer en el que participamos, no nos pertenece, el arte no lo dominamos, y nos vemos implicados en su redescubrimiento.

Hemos abierto los ojos y observado que el arte no es pura y exclusiva estética, en él hay una verdad que trasciende las limitaciones historicistas propulsoras de la conciencia estética. Volvemos la mirada a la *mimesis* y ello inspira una recuperación de la esencia del arte, de su función cognitiva que reproduce el mundo, que liga las ideas a lo representado, libre ya de la reductora conciencia estética.

El camino recorrido se ha alargado hasta llegar a su objetivo, sólo de ese modo nos hemos visto capaces de comprender la lingüisticidad del ser presente en la obra de arte, de ingresar en la experiencia que suscita la participación con ella, su interpretación, es decir, su lectura, y con ella el despertar del sentido.

Un modesto contacto con la ontología estética y hermenéutica gadameriana, como el sintetizado en estas páginas, amplifica de forma irrevocable nuestro oído interior, no sólo atento ya a la conformación lingüística ideal. La estructura de la

realidad que se entrevé con Gadamer a través del arte, transforma nuestra experiencia del mundo, mediada en esa fusión indiferenciada entre ejecución y asimilación. Accedemos así con gran fortuna al re-conocimiento del mundo, a su verdad olvidada, retomamos lo abandonado, nuestros talentos dormidos tras el olvido ontológico.

Descubrimos en la experiencia del arte esa facultad temporal que da continuidad a nuestra existencia, su elevado rango ontológico, hallamos el acceso a la razón o lenguaje común. La exploración de la racionalidad y el ser del lenguaje se ven ampliados al decir del arte, como un nuevo modo de pensar y comprender, nos encaminamos hacia los lugares comunes.

Atentos a su pensar las preguntas se suceden. ¿Qué nos descubre Gadamer? Esos olvidos del lenguaje, esas veladuras de la función cognitiva del arte que supera su aspecto estético. ¿Por qué nos sigue atrapando el arte a pesar de haberse distanciado de la mimesis y ser abundantemente no objetual? Gadamer nos ofrece la respuesta en la ampliación que aporta el arte al fenómeno de la comprensión mediante un desligarse de lo cotidiano, en la apertura que posibilita a aquellos viales hacia los lugares comunes clausurados por la modernidad y sus excesos. ¿Cómo podemos interpretar, leer el arte, allí donde las neovanguardias parecen fracasar, trivializados, vulgarizados sus logros apenas se manifiestan, como objetos de consumo por los medios de comunicación masiva? La respuesta parece hallarse en el abandono del alejamiento contagiado por la ciencia, en la implicación allí donde se nos interpela, situándonos con la obra de arte más allá de las cuestiones estéticas, en esa nueva forma de pensar y comprender re-conocida, abierta a la alteridad, al afuera, a la afirmación del límite.

El despertar postmoderno se descubre desposeído de las otras realidades, del lenguaje, del espacio-tiempo. No somos dioses; contra todo dogmatismo la mirada se vuelve hacia la racionalidad griega resucitada. El lenguaje no es nuestro, es de las cosas, de lo otro, es ontocéntrico, no antropocéntrico, no puede, por tanto, ser sólo objeto de una ciencia.

Podemos hablar tal vez, al modo de Ernst Bloch, de haber hallado una razón común esperanzada en la hermenéutica gadameriana, fundamentada en esa fusión praxis-racionalidad que postula, que se realiza en el lenguaje común y el diálogo, en ese dejar hablar de nuevo que surge de la experiencia estética mediante la lectura del arte, propulsora de un esfuerzo que madura en ese impulso que nos mueve a un hacer hablar que despierte una nueva escucha frente a los monopolios dicentes de todo presente.

### **8.3. Nuevos espacios del lenguaje: Foucault, Nancy, Vattimo, Oñate.**

#### **8.3.1. Michael Foucault y los contrastes espaciales desde «la época del espacio» y su emplazamiento en realidades obradas desde la creación arquitectónica y urbanística.**

Michel Foucault no pasa por alto la cuestión del espacio, sosteniendo, en referencia a su contemporaneidad, que «la época actual sería más bien quizá la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso». Establece a este respecto el contraste existente con el siglo XIX y su “gran obsesión” por la historia. Aprecia la consolidación de una preferencia por una red que une puntos y se entreteje, frente a esa inclinación, para él superada, que experimenta al mundo como «una gran vía que se despliega a través de los tiempos»<sup>463</sup>.

Contempla las polémicas ideológicas del momento que se debaten «entre los piadosos descendientes del tiempo y los encarnizados habitantes del espacio». Alerta, sin embargo, frente a la consideración de esa inclinación preferentemente espacial del horizonte contemporáneo como una innovación. Asegura, que el espacio mismo en la experiencia occidental: «tiene una historia, y no es posible desconocer el entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio».

Aborda un rastreo de la «historia del espacio», coincidiendo con esta tesis en el análisis de la importancia que se confiere en el Medievo a la espacialidad

---

<sup>463</sup> M. Foucault, *Des espaces autres*, (conferencia pronunciada en el «Cercle d'études architecturales» de París, el 14 de marzo de 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984, págs. 46-49, en M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1999.

centralizada en una visión jerarquizada del cosmos y sus consecuencias en un control de las ubicaciones adecuadas de las cosas, aunque sin esa identificación de violencias asociadas:

...«en la Edad Media había un conjunto jerarquizado de lugares: lugares sagrados y lugares profanos, lugares protegidos y lugares por el contrario abiertos y sin defensas, lugares urbanos y lugares campesinos (estaban ahí para la vida real de los hombres); desde el punto de vista de la teoría cosmológica, había lugares supracelestes opuestos al lugar celeste; y, a su vez, el lugar celeste se oponía al lugar terrestre; estaban los lugares donde se encontraban situadas las cosas porque éstas habían sido desplazadas violentamente y los lugares donde, en cambio, las cosas encontraban su emplazamiento y su reposo naturales. Toda esta jerarquía, esta oposición, este entrecruzamiento era lo que constituía algo que se podría llamar muy a grandes rasgos el espacio medieval: espacio de localización»<sup>464</sup>.

Para Foucault, es Galileo quien da al traste con esta concepción medieval del espacio, abriendo la puerta en el Renacimiento al espacio de la extensión:

...«el verdadero escándalo de la obra de Galileo no es exactamente haber descubierto, haber redescubierto más bien, que la tierra giraba alrededor del sol, sino haber constituido un espacio infinito e infinitamente abierto; de tal manera que el lugar de la Edad Media se encontraba de alguna manera disuelto en él: el lugar de una cosa ya no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa solo era su movimiento indefinidamente reducido. Dicho de otra modo, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización»<sup>465</sup>.

Para Foucault, tras la sustitución de la localización por la extensión, esta última queda reemplazada por el emplazamiento. Este es un término muy utilizado en el ámbito arquitectónico, frecuentemente para referirse a la representación a vista de pájaro del lugar en el que se va a intervenir, lo que proporciona una visión global, no

---

<sup>464</sup> Ibid. p. 432.

<sup>465</sup> p. 432

sólo del ámbito o de la trama en la que se inserta la obra, sino también de todos los condicionantes preexistentes—urbanos, vegetales, accidentes naturales, etc.— que la determinan y con los que establece un diálogo del que resulta una nueva textualidad urbana. La definición de Foucault de emplazamiento nos habla de conceptos equiparables a esa visión arquitectónica contemporánea del espacio urbano: «se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente es posible describirlos como series, árboles, cuadrículas. [...] Estamos en una época en la que el espacio se nos da en la forma de relaciones de emplazamiento»<sup>466</sup>.

Podríamos decir que en el presente el espacio —a semejanza del descrito por Foucault— se abre a múltiples relaciones, yuxtaposiciones, superposiciones que no ocultan al otro, entrecruzamientos que funden y a la vez destacan todos los elementos que alberga, haciéndolos reconocibles, resaltando los unos con respecto a los otros o a pesar de los otros o junto a los otros, pero sobre todo, los unos mirando a los otros estableciendo conexiones con los otros en su diferenciación o similitud. Todo ello comparece en la simultaneidad, en una tendencia sustitutoria del tiempo por el espacio, algo que había sido también detectado desde el arte: «Todo el arte del pasado, de todas las épocas, de todas las civilizaciones, surge ante mí, todo es simultáneo, como si el espacio ocupara el lugar del tiempo»<sup>467</sup>. Esta tendencia no es reconocida por filósofos como Nancy u Oñate, como veremos en los siguientes epígrafes.

Foucault habla de una desacralización del espacio iniciada por Galileo que llegados al presente aún no ha culminado, salvo, en cierta medida, a nivel teórico. Sin embargo el tiempo lo considera desacralizado en el siglo XIX. Esto se manifiesta en ciertas oposiciones espaciales aun presentes: espacios público y privado, de la familia y social, cultural y útil, del ocio y del trabajo.

---

<sup>466</sup> *Ibíd.*

<sup>467</sup> A. Giacometti, *Notes sur les copies*, en Luigi Carluccio (ed.), *Alberto Giacometti: Le copie del passato*, Botero, Turín, 1967.

Foucault sostiene que el interés actual se centra especialmente en el espacio, mucho más que en el tiempo, que pasa a desempeñar el papel de una de las posibles relaciones de distribución entre los componentes espaciales. Este espacio hace reconocibles los lugares que habitamos, da nombre al vacío al facilitar los haces de relaciones que definen los emplazamientos, dándoles forma y color a los ámbitos por los que transitamos, en los que nos detenemos o reposamos.

Se refiere a los fenomenólogos y a Bachelard como los artífices de evidenciar que nuestra vida no se desarrolla «en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio cargado por completo de cualidades». Solo que estas reflexiones se limitan al «espacio del adentro» y Foucault trata de completarlos con el «espacio del afuera», como veremos seguidamente.

Se trata, éste último, del espacio heterogéneo en el que habitamos, aquel en el que Foucault reconoce, como en un guiño del pensar nancyano, la «erosión de nuestra vida», tras será atraídos a él «fuera de nosotros mismos». Foucault destaca que no vivimos en el vacío, sino en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos no irreductibles ni superponibles los unos a los otros, como los que son de paso —calles, trenes—, aquellos en los que nos detenemos provisionalmente —cafés, cines—, o los de reposo —casa, habitación—. Pero Foucault se interesa también por los otros tipos de emplazamientos que están en relación con todos los anteriores y que sin embargo los contradicen. Los divide en dos grandes grupos: las utopías y las heterotopías.

Las utopías<sup>468</sup> se caracterizan por carecer de lugar real y la relación general que mantienen con el espacio real social es, según Foucault, de analogía directa o inversa. Las heterotopías son definidas por Foucault como los contra-emplazamientos, como las utopías que se han llegado a realizar en las culturas, lugares que se sitúan fuera de todos los otros lugares y no obstante se pueden localizar.

---

<sup>468</sup> Nos hemos referido a las utopías con anterioridad en esta tesis y hemos tratado ejemplos concretos en los epígrafes dedicados a Tommaso Campanella y Ernst Bloch.

Entre ambas, utopías/heterotopías, Foucault alude a la experiencia medianera del espejo<sup>469</sup>. Foucault atribuye al espejo una doble función espacial: es una utopía y a la vez una heterotopía. Es una utopía por carecer de lugar, a pesar de que nos vemos reflejados en el espacio irreal y virtual que observamos en su superficie. Es una heterotopía porque el espejo es real y de él parte una especie de retorno de nosotros mismos que nos hace sentirnos ausentes de nuestro emplazamiento real, puesto que nos vemos en el espacio que representa.

Foucault llega incluso a proponer crear un sistema —una «heterotopología»— para describir los resultados del estudio de estos espacios diferentes, los otros lugares paralelos al espacio que habitamos. En la clasificación de las heterotopías realizada por Foucault se puede observar claramente a primera vista que los contenedores que delimitan y definen espacialmente la mayoría de los lugares que las albergan pertenecen al ámbito de la creación arquitectónica y urbanística. El sistema o heterotopología se fundamenta en cinco principios que exponemos brevemente a continuación.

El primer principio asume que en todas las culturas se constituyen heterotopías. La variedad es tan grande que encontrar un solo caso de heterotopía absolutamente universal queda prácticamente descartado. Sin embargo distingue dos grandes tipos. Uno de ellos es el de las sociedades primitivas y sus «heterotopías de crisis», en las que existen lugares —sagrados, prohibidos, privilegiados— destinados a los individuos que se encuentran en un estado crítico temporal o pasajero desde el punto de vista de esa sociedad: adolescentes, mujeres menstruantes, ancianos, etc. El segundo, corresponde a su equivalente en las sociedades presentes, que define como «heterotopías de desviación», lugares a los que se desplaza a las personas de

---

<sup>469</sup> Una realidad-irrealidad de género espacial, la del espejo, tratada en diferentes ocasiones en esta tesis, por la utilización de este término a modo de analogía para sus diferentes teorías por parte de algunos filósofos. Este es el caso de Plotino, que se inclina especialmente hacia su aspecto negativo, por engañoso e irreal, que asocia a la materia informe, y relaciona con los mitos de Dionisio y de Narciso; de Hildegarda de Bingen, que se refiere a los reflejos de la perfección de Dios en el universo a modo de espejo; o de Marsilio Ficino, quien lo utiliza como símil del desdoblamiento amoroso que procede de la divinidad.

comportamiento desviado con respecto a la media o a la norma establecida: psiquiátricos, cárceles, geriátricos.

El segundo principio alude a la variación en la función de las heterotopías a lo largo de su historia. En este sentido presta especial atención al caso de los cementerios, lugares ligados a la gran mayoría de la población, que van variando con el paso del tiempo sus características y ubicación.

El tercer principio se refiere a una característica de las heterotopías que les permite yuxtaponer en un mismo lugar real diferentes espacios y emplazamientos incompatibles entre ellos mismos: el teatro, el cine y especialmente el jardín. Este último lo define Foucault como una heterotopía feliz, creación desde antiguo artificiosa en la que se superponen diferentes significaciones que recrean en este espacio una especie de microcosmos, especialmente algunas culturas, como la persa.

Foucault define un cuarto principio en el que considera a las heterotopías generalmente asociadas a cortes del tiempo, ya que operan sobre lo que denomina heterocronías. Esto se refiere a que la heterotopía se desencadena cuando la sociedad se encuentra con una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional. De nuevo alude aquí a los cementerios, lugares muy heterotópicos que comienzan con una heterocronía como es «la pérdida de la vida y esta cuasi eternidad en la que no deja de disolverse y borrarse». En algunos casos en nuestra sociedad la organización y ordenación heterotopía-heterocronía se produce de forma compleja. Un primer caso es el de las heterotopías eternizantes en las que el tiempo se acumula al infinito, un lugar de todos los tiempos fuera del tiempo, lo que se da especialmente las bibliotecas y los museos modernos, creados en el siglo XIX por la cultura occidental, «lugares de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible». Un ejemplo opuesto a éste sería el de las heterotopías que califica de crónicas, ligadas a una temporalidad pasajera a la manera de la fiesta, cuyo ejemplo más evidente encontramos en los espacios situados al borde de las ciudades, destinados a las ferias. Son emplazamientos que permanecen vacíos gran parte del año a la espera de ser poblados por pequeñas construcciones temporales que se alternan con otras variadas formas más directas de exhibición de todo lo ofertado a los visitantes.

También caben en este grupo las ciudades de veraneo, en algunas de las cuales se produce una mezcla de las dos heterotopías descritas en este cuarto principio: la de la fiesta y la del tiempo que se acumula en una mezcla de abolido y recobrado.

En el quinto principio, Foucault describe los sistemas de apertura y de cierre que hacen penetrables o aíslan a las heterotopías. El acceso al emplazamiento heterotópico generalmente no es libre: a veces, los emplazados en estos espacios se encuentran allí confinados, otras han de pasar por ritos, permisos u otros filtros para poder entrar, en otras el acceso libre es solo aparente: está dirigido y limitado.

Para algunos autores como Perera Velamazán, Foucault reconoce grandes espacios miméticos, en los que el pensamiento da forma a lo representado, o, por contra, perspectivas múltiples que acaban por enmudecer el pensamiento, algo que no cabe esperar de otros filósofos como Nancy, como veremos en el próximo epígrafe.

### **8.3.2. Nancy y Vattimo. El acaecer de la verdad en la ontología del declinar. Espacio, tiempo e historia en el lenguaje del ser-pensar.**

En este epígrafe hemos apostado por seguir el hilo foucaultiano de los haces de relaciones que se establecen en el espacio contemporáneo, dibujando un vaivén entre los espacios que definen las filosofías de Gianni Vattimo y Jean-Luc Nancy, una red de aproximación a sus desemejantes indagaciones de los límites en los que las luces retornan en el lenguaje, en el arte, tras los ocasos silenciosos del olvido del ser. Un ir y venir de yuxtaposiciones, de superposiciones que dejan ver lo otro, de entrecruzamientos, en los que ver resaltar lo uno frente a lo otro, o a pesar de lo otro, o junto a lo otro, y sobre todo lo uno mirando a lo otro, en una apuesta por establecer conexiones basadas en la diferenciación o en la similitud, instalados en la simultaneidad de una época que, a diferencia de Foucault, no todos consideran la del espacio en sustitución del tiempo. Ambos, Vattimo y Nancy, siguen a Heidegger en considerar al lenguaje la casa o el fundamento del ser, el lugar donde se establecen los contornos del filosofar o del existir.

Gianni Vattimo descubre «que el límite (de la interpretación) es el amor, la *caritas*, la filia, cuando se comprende y no se excluye». De este modo lo expresaba Teresa Oñate en los diálogos hermenéuticos de una primavera reciente. Vattimo sostiene ante nosotros que «no hay demostración, sino narración. Es un relato: es que el amor es lo único posible, pensable, y no es deducible, no es resultado de un proceso racional, sino consecuencia de la propia experiencia». Para Vattimo la razón es la libertad, no aceptar la existencia como repetición de un esquema: la *caritas* es la única norma.

Nos interesan sus reflexiones en relación al espacio, y al acercarse a Heidegger en este sentido, Vattimo comprende que el espacio nunca es el espacio, es un lugar. Por ello, cuando se refiere al arte, concretamente a la arquitectura, asegura que ésta es el arte de hacer del espacio un lugar. El lugar está asociado a una historicidad, a un reconocimiento, a una identificación con él. Convertir el espacio en lugar aparece

ligado al uso, pero también, inicialmente, a su valor artístico capaz de transmitir conocimiento, que posibilita su lectura por parte del usuario. La labor del arquitecto se encuentra condicionada en su comprensión, en su lectura posterior, en su calidad como obra de arte que puede ser leída, reconocida. Vattimo nos desvela que en una ocasión en la que escuchó a Heidegger en un seminario éste aseguró que si volviera a escribir *Ser y tiempo*, su título sería *Ser y lichtung*, la voz heideggeriana de la que ya hemos hablado y que se relaciona con un significado asociado a espacio y luz como es el de «claro en el bosque»<sup>470</sup>, «el lugar donde se ilumina el ser y el lugar de iluminación de apertura», según lo entiende Vattimo. Para Vattimo<sup>471</sup>, Heidegger aparece siempre ligado a «metáforas temporales, pero en su pensamiento hay una continua tentación o exigencia de incluir espacios», incluso cuando habla de la interpretación, y se da en él esa tendencia de no olvidar el espacio, de pasar al espacio. El esfuerzo en subrayar la experiencia ontológica, no es una concentración del sentido en un momento, sino que se trata de una expropiación. La idea del tiempo incluye siempre la posibilidad de una culminación, un momento decisivo donde se resume todo, donde se toma conciencia final. Según Vattimo, Hegel, que es un pensador del tiempo, más que del espacio, y en el sistema de las artes, considera que el arte más elemental es la arquitectura; el más elevado, la poesía. Es decir, va desde la exteriorización a la interiorización, «esta última siempre parece una apropiación: yo soy dueño de mí mismo cuando se concentra todo en un momento». La intención de Heidegger, sin embargo, es la de la apertura. Vattimo pone el ejemplo de la arquitectura posmoderna —a la que hemos aludido en esta tesis como evolución crítica de la arquitectura moderna— en la que «un edificio no se puede mirar», no es posible abarcarlo en una mirada. Esto sucede, señala, con el Museo Guggenheim de Bilbao: no puedes tener una imagen unitaria de él, sino que uno tiene que girar, entrar, recorrerlo, ascender, descender, algo que sí es posible con la basílica de San

---

<sup>470</sup> Como ya apuntamos en el epígrafe a él referido, Heidegger se incorpora críticamente con este término a la tradición que entiende la verdad, el ser o Dios mismo como una luz clara siempre presente.

<sup>471</sup> Cfr. Espacio y lugar, parte 2, *Primavera Hermenéutica con Gianni Vattimo*, HERCRITIA, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2014, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 16 MAY 2018.

Pedro del Vaticano, de ella sí podemos tener una visión comprensiva. Heidegger reflexiona acerca de la apropiación que siempre incluye una expropiación, rememora el ser a través de diversas etimologías, y lo hace con una intención refundadora, la de tomar conciencia del principio primero. Al reflexionar sobre la arquitectura en este sentido, Vattimo se pregunta qué tipo de experiencia queremos tener como arquitectos o usuarios de edificios «con conciencia hermenéutica». Para Vattimo, es posible reflexionar a partir de Heidegger acerca de «la apertura que se da en la obra de arte, la obra de arte abre un mundo y produce, pone adelante la tierra». La experiencia del espacio que Heidegger nos propone es la de apropiación y expropiación, el arquitecto tiene la labor de crear ese lugar para el usuario en el que éste pueda percibir ese equilibrio poético que se traduce en un sosiego habitable, en ausencia de inquietud, para lo que deberá salvar previamente los condicionantes históricos y de emplazamiento urbano. Moverse en la ciudad es para Vattimo como moverse en el lenguaje, con su conjunto de memorias, recuerdos, referentes, herencias históricas o personales. Para Vattimo, el carácter ontológico de la arquitectura puede identificarse con el ser que «crea aperturas en las que las entidades aparecen», el trascendental puro, «la condición de posibilidad de aparecer de los seres, de las entidades». «Habitar el ser se puede dar solamente a través de la construcción de lugares, que es el trabajo de los arquitectos», a pesar de haber sido relegado por los caprichos de los poderosos en la creación de las ciudades.

En la experiencia del espacio del arte de la construcción arquitectónica se pregunta Vattimo cómo se podría crear una arquitectura heideggeriana consciente, y para ello contamos una serie de referencias: la *Lichtung*, el mundo, la tierra, coger la cosa y situarla entre la cuadratura definida por cielo y tierra, mortales y divinos. «Hay una autenticidad de la cosa en la medida en que yo la vivo poéticamente», sostiene Vattimo, así es como se pueden evocar las referencias heideggerianas en la obra de arte arquitectónica, lo que no hace que esta intención deje de resultar ciertamente misteriosa. Ya que «la verdadera existencia de la cosa no es el mundo espacio-temporal, sino su existencia de palabra», y es que solamente en la palabra poética la cosa puede aparecer como centrada en esta cuadratura heideggeriana.

Vattimo recuerda que en *Ser y tiempo* Heidegger habla del espacio con respecto a dos ideas, desalejamiento y direccionalidad, no condicionadas por el orden y la medida, y habla del ser entendido como luz. El espacio para Heidegger no tiene que ver con lo abstracto, ni con las formas de representarlo gráficamente. Podríamos decir que el espacio se hace a partir de su vacío, es una apertura que da a luz lugares, funda, crea, en esta contienda entre el espacio y la tierra.<sup>472</sup>

Jean-Luc Nancy cuestiona «lo mismo» para dar la palabra a «lo otro». Para Nancy, el pensamiento occidental languidece hacia sus límites, en la significación de conceptos que se agotan, y desde allí se abre a partir de las cuestiones que este final del devenir plantea. En el límite se produce la apertura del pensamiento que se sabe sin fundamento ya, sin sentido, desfondado, y de ese modo pisa de nuevo suelo firme en busca del sentido nuevo que habita en la finitud, en el lenguaje, lugar donde descubrir el fundamento del ser.

Precisamente Vattimo en *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, nos recuerda que para Heidegger el lenguaje es «la casa del ser», que «el acontecer del ser se da en el lenguaje». Reconoce el carácter «fundante, inaugural», del arte de la palabra, de la poesía.

Según Vattimo «la capacidad crítica del pensamiento exige que él tenga una posibilidad de acceder de algún modo a lo originario. Esta posibilidad es la relación que mantiene con el silencio. “Un resonar de la palabra auténtica solo puede brotar del silencio”». Y es así como acaecen verdades, las «nuevas aperturas de horizontes históricos». Cuando calle el silencio, podrá escucharse el «decir auténtico», que es el que nos pone en relación «con lo otro del lenguaje». Su voz brota en primavera para decirnos: «el silencio del ser que tengo que escuchar es como la cara de Dios, es el silencio de los débiles».

Nancy en *A la escucha* apela a un abrirse a la escucha que se sume al entendimiento, dos facetas interdependientes de lo *mismo*. A escuchar el sentido

---

<sup>472</sup> Hasta aquí, cfr. *ibíd.*

entendiendo la verdad. Escuchar frente a oír, como contemplar, mirar, frente a ver.<sup>473</sup> Interpela a un abrirse a la articulación interdependiente sentido-verdad, como la que se halla entre *figura e idea, teatro y teoría*. La escucha se ha supeditado a la forma, lo acústico a lo visual. Llegó el momento de destacar lo sonoro, de *aguzar el oído* filosófico, de evocar una *forma sonora* frente a un *ruido visual*, como «la resonancia» o como «el eco de la figura desnuda en la profundidad abierta»<sup>474</sup>. Tal vez de ese modo ingresemos en ese *oírse-hablar*, en ese *sentirse-sentir* que ya no es sólo *oírse-existir*<sup>475</sup> —como destaca Rodríguez Marciel en su *Nancytropías*— en un estado de atención inmóvil centrado en la sonoridad más que en el mensaje, en la resonancia del *lógos* además de en su sentido.

El pensamiento de Nancy es un pensamiento que examina la estructura interactiva de los múltiples planos de lo común, observándola como la forma inaprensible de las singularidades indiferenciables que la integran, a las que se les presenta como un acontecer en el que ellas mismas comparecen.

Y esto se observa ya en su obra *La comunidad desobrada*, en la que lo novedoso resulta ser su comparecencia en el lenguaje, en el espacio y en el tiempo. A partir de este texto, al entrar en contacto-tocar otras obras, comprobamos como este pensamiento se extiende, como se expande espacialmente a través del lenguaje hacia sus otros lugares en obras como *Ser singular plural, El olvido de la filosofía o Un pensamiento finito*.

Vattimo expresa la forma en que Heidegger habla de las «aperturas concretas» de los mundos históricos, de los lenguajes en los que el ser «no es sino que acontece», y añade en el capítulo *Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje*, incluido en el libro citado:

---

<sup>473</sup> J.-L. Nancy, *A la escucha*, Amorrortu editores, Buenos aires, 2007.

<sup>474</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>475</sup> C. Rodríguez Marciel, *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*, Dykinson, Madrid, 2011, p. 76.

Pero si es así, es decir, si el ser no es sino que acontece en este sentido, se deben poder indicar los *eventos inaugurales* que rompen la continuidad del mundo precedente y fundan uno nuevo. Estos eventos inaugurales son eventos de lenguaje y su sede es la poesía.<sup>476</sup>

El arte de la palabra se aproxima a la esencia cuanto más se acerca al silencio. Vattimo, siguiendo a Heidegger, define a la poesía como el ocaso del lenguaje. Con ello no hemos de temer el surgimiento de una ausencia del decir, sino que se está refiriendo al «continuo y siempre renovado embestir del lenguaje contra sus propios límites externos, donde naufraga el silencio»<sup>477</sup>. Un ocaso que pone en relación con otros ocasos, como el de la subjetividad moderna.

La poesía como ocaso del lenguaje puede ser leída de múltiples maneras para Vattimo, a veces contrapuestas, como sugieren los dos extremos que forman un verso preferido de Heidegger —«no existe la cosa allí donde la palabra falta»— o el carácter fundante de la palabra con respecto a toda posibilidad de experiencia real, y el enunciado «un ‘es’ se da allí donde la palabra se rompe». Estos dos extremos no se oponen, afirma, sino que se trata de un movimiento oscilante de la poesía —en nuestra experiencia— que fundamenta y desfundamenta, que la hace más fundamentalmente «el arte del (ocaso en el) silencio» que «el arte (del origen de) la palabra»<sup>478</sup>.

Vattimo rastrea en pensamientos diversos los nexos entre pensar y poetizar. Ni el pensamiento ni la poesía tienen sentido sin su efecto comunicativo y tanto la filosofía como la poesía precisan de la imaginación, de la inventiva, para lograrlo. Ambas acciones comparten la exigencia de construir sobre un tejido previo de versos o de argumentos.<sup>479</sup>

---

<sup>476</sup> G. Vattimo, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 69.

<sup>477</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>478</sup> p. 84.

<sup>479</sup> Cfr. G. Vattimo (comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 12.

Vattimo en *Introducción a Heidegger* habla de la distinción objeto-obra de arte, de su papel ontológico. Se refiere a la obra de arte, resultado de la actividad del hombre, que es —además de óptica— ontológica y por la que se presenta la cosa, el ente, en la apertura espaciadora, reveladora de la verdad, de la luz, y por tanto del ser. Y esto se da de modo especial o casi exclusivo en la poesía, en el lenguaje. El lenguaje se esponja, se espacia, definiendo los contornos que delimitan la morada del ser y desvelan «el ser entendido como luz», así lo extrae Vattimo de la conferencia de Heidegger sobre Hölderlin:

No resulta difícil ver que esta concepción del lenguaje, entendido como lugar del abrirse del ser, empalma con aquella concepción del ser entendido como luz, que vimos implícita en *Ser y tiempo* y en todas las obras posteriores. [...] El proyecto dentro del cual las cosas cobran ser es pues un hecho lingüístico: «Donde no hay lenguaje, no hay apertura del ente... El lenguaje, al nombrar el ente, por primera vez lo hace llegar a la palabra y a la aparición».

Puesto que la apertura del mundo se da ante todo y fundamentalmente en el lenguaje, es en el lenguaje donde se verifica toda verdadera innovación ontológica, todo cambio del ser: «el lenguaje mismo es poesía en un sentido esencial».<sup>480</sup>

Para Vattimo, a través del lenguaje se da el evento del ser, en el habita la «custodia de la presencia», a la que se refiere Heidegger, lo que libera al ser de su equiparación al «objeto» contrapuesto al «sujeto». Esto se traduce en un llamado al hombre desde el lenguaje a través de esa presencia implícita cobijada en él, en una copertenencia llamada-escucha que según Heidegger podría traducirse como «el ser». El ser del hombre se constituye así como oyente llamado a la presencia desde el lenguaje: «la sede del evento del ser»<sup>481</sup>.

Nancy, por su parte, reclama la presencia del lenguaje para nombrar nuevos territorios filosóficos. Y en su contacto con esos nuevos terrenos listos para el desbroce renuncia a someterlos a una desmesurada planimetría del sentido. El objetivo es acceder a un lugar abierto, extenso, en el que se ingresa a través de

---

<sup>480</sup> G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1987, p. 112.

<sup>481</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 115.

«aberturas delimitadas» por el *camino* del pensar nancyano que nos conduce al «fin de la filosofía», a la filosofía tras la filosofía que se piensa fuera de sí. Se trata de recomenzar tras la suspensión, tras el síncope de sentido, con un *ímpetus* inseparable de la filosofía. Un impulso que busca el nuevo sentido a partir del «depositado-sedimentado-a medio descomponer». Ya no se trata de pensar la cuestión figurativa del sentido, ahora, como nos recuerda Rodríguez Marciel en su *Nancytropías*, estamos ante las «figuras-lugares», que atienden a los nuevos espacios abiertos, a su dimensión, que es espacial y también temporal:

Pero que la filosofía se haga cargo de la cuestión del lugar no significa en absoluto proponer como viene haciéndose insistentemente que hayamos pasado de una época del tiempo a una época del espacio. Nunca podría tratarse del espacio frente al tiempo o contra el tiempo porque el «lugar» es la cuestión del «avec» y no del «contra» o del «enfrente».<sup>482</sup>

Pablo Perera Velamazán en su texto *El tacto de la filosofía*, incluido en *El olvido de la filosofía*, recoge el modo en que Nancy se detiene en lo «ordinario», en nuestro *ser banal* o no-idealizable. En aquellos trazos del devenir cuyo contraste con el pensar los transforma en lo extra-ordinario, como una «extraña condición de posibilidad» que lleva al límite el pensamiento, que así «deviene imperceptible a toda asignación de esencia».<sup>483</sup>

Y Nancy toca con el pensamiento desde la dureza de la yema de sus dedos, en esa obsesión por tocarlo todo. No palpa, no manosea, trata de poner en comunicación escritura y pensamiento, en el extremo de sí mismos, incluido el con-tacto con el afuera no significable. Las distintas arealidades se encuentran al mismo nivel en idéntico plano —roca, gato, persona— singulares y comunicadas, relacionadas y compartidas. Muestra que el sentido en los dedos está ya en lo que se toca.

---

<sup>482</sup> C. Rodríguez Marciel, opus cit., p. 27.

<sup>483</sup> P. Perera Velamazán, *El tacto del pensamiento*, en Nancy, J.-L., *El olvido de la filosofía*, Arena Libros, Madrid, 2003, pp. 81-82.

Nos hace reconocer Perera que a Nancy nos lo encontramos por sorpresa, como a un *intruso*, y su figura de filósofo se desdibuja en sus textos que renuncian a interpretar otros textos para que otros filósofos que los conocen o estén a punto de conocerlos los lean:

Y el texto de Nancy, para desesperación de algunos, acaba por estar lleno de tangencias y de turgencias, de pieles erizadas por un leve golpe de aire al final del verano, de pequeñas heridas que dejan en los tobillos las cinturillas de unos zapatos recién comprados, de agujeros o puntos de encuentro con el cuerpo, en suma, que son pliegues donde no puede penetrar ninguna visión, sino una mirada que se desliza acariciando en la punta de sus dedos los repliegues donde un cuerpo no deja nunca de demorarse, sin principio ni fin, en la técnica de sí.<sup>484</sup>

En su libro *Un pensamiento finito*, Nancy comparece como un extraño limitándose, impidiéndose el manoseo del filósofo. Esta es su lógica que nos sitúa frente a una «mineralogía del ser». Propone ir al corazón de las cosas que no palpita, un corazón de piedra, el corazón del pensamiento, evitar la «dominación de un sobrehablar» deteniéndose en el no-hablar de las palabras donde habita inmóvil algo de la cosa<sup>485</sup>:

El corazón de la piedra consiste en exponer la piedra a los elementos: pedrusco sobre un camino, en un torrente, bajo la tierra, en la fusión del magma. La pura esencia «o la simple existencia—» de la cosa es del orden de una mineralogía y de una meteorología del ser. «La cosa», «alguna cosa», «todas las cosas» nombran el ser en tanto que posición de la existencia que es para ella misma, expuesta al ras de sí misma, el elemento de su uso y de su usura (aglomerados, fisuraciones, fraccionamientos, exfoliaciones, fusiones, opacificaciones, vitrificaciones, granulaciones, desmenuzamientos, cristalizaciones, enterramientos, oxidamientos, lavados, trazados, calcinaciones, etc.). Como el

---

<sup>484</sup> *Ibíd.*, p. 83

<sup>485</sup> Nancy, J.-L., *Un pensamiento finito*, Anthropos Editorial, Rubí (Barcelona), 2002, p. 156.

viento gasta un pedrusco, así la existencia está al ras de la existencia, y la cosa al ras de la cosa, y así piensa el pensamiento.<sup>486</sup>

Para Perera, Nancy sabe que la escritura no tiene su fin en ella misma, sino en el pensamiento llevado al límite que convoca aquello que no cabe ni en la escritura ni en el pensamiento. Es el sentido de la singularidad plural de las cosas que existen, de su ser en común. El pensamiento de Nancy es el intruso que mantiene siempre una parcela de intrusión que acaece y sigue acaeciendo siempre, y así la *verdad* de su presencia es ese acaecer que no cesa ni deja de suceder, una intrusión que habita inicialmente en su propio adentro:

Por ello, nada dice, porque nada tiene que decir, el pensamiento de Nancy, salvo su acaecer como pensamiento sin más, desnudo, hurtado a sí mismo, despojado de los ropajes del conocimiento y del saber, que no es Concepto, que no es Idea, que no es Filosofía, pero tampoco Meditación o Pensamiento sin más, ni determinante, ni reflexionante, ni especulativo, ni reductor, ni hermenéutico, despojado de las vestiduras de la identificación o del destino.<sup>487</sup>

El pensamiento de Nancy es el que llega siempre de otro lugar, anuncia Pereda, siempre por venir, desde el «sentido encallado en la existencia de las cosas»:

... porque deviene intruso a sí mismo a través de una deyección que no es sino un contacto con el ser singular-plural de las existencias que siempre le anteceden, por un dulce desplazamiento, un acariciar más que un palpar, donde, en principio, no tendría que haber nada más que él.<sup>488</sup>

Tras este devenir, lo que resta al fin es la normalidad como el aspecto más elevado del acontecer —su «ser extra-ordinario»—. Ella es la que mantiene el sentido del ser en el mundo que circula entre nosotros. Lo filosófico, que parece languidecer en los ambientes institucionalizados, resurge para Nancy en aquellos lugares concurridos de lo común, imbricados de simples singularidades intra-

---

<sup>486</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>487</sup> P. Perera Velamazán, *opus cit.*, p. 86.

<sup>488</sup> *Ibíd.*

limitadas, tangentes, interseccionadas, ajenas a la individualidad. Espacios-lugares del mundo observados, como lo observa Nancy en un vagón de metro con «curiosidad trascendental», espacio-tiempo donde acontecen apenas indiferenciadas las singularidades, los límites que se tocan:

De un singular a otro, hay contigüidad, pero sin continuidad. Hay proximidad, pero en la medida en que lo extremo de lo próximo acusa la distancia que lo aumenta. Todo ser toca a cualquier otro, pero la ley del tacto es la separación, más aún: es la heterogeneidad de las superficies que se tocan. El *contacto* existe a través de lo pleno y del vacío, a través de lo vinculado y de lo desvinculado. Si «entrar en contacto» significa comenzar a darse sentido el uno al otro, esta «entrada» no penetra en nada, en ningún «medio» intermediario y mediador. El sentido no es un medio en el que estaríamos inmersos: no hay «lugar-medio», es uno u otro, el uno o el otro, el uno con el otro, pero nada del uno en el otro, lo que sería entonces una cosa distinta de uno u otro (otra esencia, otra naturaleza, una generalidad difusa o infusa). Del uno al otro hay la repetición sincopada de los orígenes-de-mundo que son, cada vez, uno u otro.<sup>489</sup>

Se trata, sostiene Perera, de una «lógica escenográfica» que nada sabe de representaciones discontinuas de ejemplares ordenados de los que resulte una suerte de sustancias continuas comunicadas. Cualquier «relación de ejemplo» establecida con cada singularidad concreta, con sus «estados y humores» del momento, da lugar a un «ejemplar» excepcional inimitable, al margen de jerarquías posibles, e «infinitamente sustituible». La relación con los singulares de la que es testigo Nancy, aclara Perera, nada tiene que ver con un posible «idilio comunal» ni con ninguna «confrontación polémica». La curiosidad se nutre a su vez de un «cuidarse del otro» como puede generar otras reacciones ante lo originario de atracción, rechazo o empatía, resultado de la identificación. El pensamiento nancyano no pasa por alto la «semántica de la identificación» con respecto a las gentes, a su etnia, cultura, sociedad, generación, de la que resulta un reconocimiento, un resaltar las singularidades en lugar de su abolición. Sobre ese fondo, sobre la multiplicidad singular, destacan los singulares, la «excepción de la existencia de cada existente»,

---

<sup>489</sup> J.-L. Nancy, *Ser singular plural*, Arena Libros, Madrid, 2006, pp. 21-22.

excepcional y a la vez cualquiera por ser compartida con esa total multiplicidad, distinta de las masas identificadas y unificadas con una referencia muy concreta. Para Perera:

Nancy transita por el mundo en un estado de suspensión, que coincide con el vaivén del vagón, entre lo desagregado y lo unificado, en una exposición simultánea a la relación y a la ausencia de relación, entre lo extraño y lo próximo, en la lógica de un vínculo, en definitiva, que no es sino el vínculo del tocar y del acariciar, donde el vínculo mismo no se sustancializa, sino que solo se manifiesta sin más entre lo que vincula, entre-nosotros.<sup>490</sup>

Como adelantábamos al hablar de Foucault, no cabe esperar de Nancy como en Foucault, nos recuerda Perera, grandes espacios miméticos, en los que el pensamiento de forma a lo representado, ni, por contra, perspectivas múltiples que acaben por enmudecer el pensamiento. Nancy se centra en el instante difícil de captar donde confluyen la «banalidad del ‘uno más entre otros’, su ser-cualquiera», y a la vez su singularidad areal, «su ser siempre-ya alguien», distinto del ser inexpuesto que sería aquel ser que se subsume en un orden dictado o el que se desdibuja en la masa indiferenciada.

La filosofía toca a su fin allí donde se topa con la banalidad de la existencia. Nancy se detiene en ello, en ese límite en el que todo filósofo sucumbe ante todas las singularidades que le anteceden y aún así continúa con su labor, su pensamiento se resiste al enredo de lo cotidiano y la comunidad se espacia y le hace siempre hueco, sigue confiando en él a pesar de todos los errores pronunciados en su búsqueda de la verdad. La filosofía toca «el límite al que nunca ha cesado de estar dedicada»:

... la aprensión del ser como sentido, del sentido como ser. Simplemente, si está permitido decirlo así, la cuestión de la *existencia*. [...] Pues lo que la filosofía misma entrega, llegada a su límite, es que la existencia *no es* una auto-constitución del sentido, sino que nos ofrece más bien el ser precediendo al

---

<sup>490</sup> P. Perera Velamazán, opus cit., p. 89.

sentido, o sucediéndolo, o excediéndolo, no coincidiendo con él y *consistiendo* en esta no-coincidencia...<sup>491</sup>

Y allí precisamente, donde está en juego la existencia, es donde, según Nancy, el filósofo siente en alguna ocasión el peso del pensar, y llega a reírse de ello, a desprenderse orgulloso o cobarde de este peso, quedándose en su maestría adquirida asumida como hábito, y aún así la comunidad lo tolera con humor en una reciprocidad que no cesa para aquel que en ocasiones la traiciona.

Pero es preciso, admite Perera en referencia al pensamiento nancyano, decidirse por la filosofía, si se quiere comprender la existencia más allá de los entes y su banal discurrir, y vislumbrar la experiencia que es primeramente filosófica, libre de «onticidad», verdadera por «ontológica y esencial», en una especie de «labor de higiene» que es asumida por ella.

Según Perera, para Nancy, el mayor reto actual de la filosofía se halla en su relación con el sentido, y nuestro estar en el mundo pasa por el encuentro con esa banalidad —ese «no-saber», ese «impensado» previo a todo pensamiento— en la que el filósofo ha de sumergirse de vez en cuando, abandonando por un momento su trato privado con el sentido, con objeto de acceder al ser-común que dé significado a una «comparición en común del sentido». Parece que en Nancy, la filosofía en su relación con el pensamiento, asume un final como metafísica, perdidas en la actualidad todas las referencias que en otros tiempos salvaban la «inquietud por el sentido».<sup>492</sup>

Perera recoge que para Nancy «nosotros somos, o estamos siempre-ya en el sentido», lo que no implica que seamos su contenido. Nada tiene sentido si no es comunicado o no circula entre-nosotros y el sentido es esa comunicación y esa circulación, y no la trasmisión del contenido de un mensaje. Por tanto el sentido está

---

<sup>491</sup> J.-L. Nancy, *La comunidad desobrada*, Arena Libros, Madrid, 2001, p. 161.

<sup>492</sup> P. Perera Velamazán, opus cit., pp. 92-93.

presente entre nosotros en la partición, en el espaciamento, en la diferencia que precisamente configura dicha presencia. En estos aspectos, Perera sostiene que Nancy mantiene un debate con las filosofías actuales hermenéuticas y pragmáticas, exhortándolos a que, como él, se acerquen a esa «atracción fatal» por lo banal que se encuentra también en Benjamin, Wittgenstein y, especialmente, en Heidegger. Que se aproximen a lo común, en la búsqueda del sentido en este fin filosófico y plural en el que nos hallamos. La comunidad sigue haciendo siempre ese hueco a la filosofía y ésta así forma parte del «acontecer de la normalidad» en cuyo seno ha de efectuar la comprensión del ser.

### **8.3.3. Oñate tras el saber de los límites y su apertura al espacio de la filosofía contramitológica: la hermenéutica como la ciencia más arquitectónica.**

Oñate nos recuerda que la cuestión del espacio es esencial para Heidegger, junto con las del ser y el tiempo —lo que se observa especialmente en su obra *Tiempo y ser*—. Como lo es también para la ontología estética del espacio-tiempo, para nuestra contemporaneidad diferencial, y por ella se interesan también autores como Foucault, según hemos referido en páginas anteriores. Un espacio, aclara Oñate, que no es la extensión, el espacio óptico, sino ontológico, noético, y que además tiene para Heidegger el privilegio de hacer posible el hilo conductor entre el tiempo y el ser. Para Oñate se trata de un acontecer que es «apropiador, entre tiempo y ser, y expropiador» y es aquí «donde se rompe la óptica de la sustancia, del en sí, del para sí», en él «hay una esencia transversal constituyente de la alteridad con la que se elimina toda instrumentalización [...] y aparece el universo de lo gratuito»<sup>493</sup>. Oñate alude a como en un momento inicial Heidegger, tras sus estudios de San Agustín y de Duns Escoto en torno al juicio, lee al poeta Hölderlin en el espacio de la

---

<sup>493</sup> Cfr. Espacio y lugar, parte 1, *Primavera Hermenéutica con Gianni Vattimo*, HERCRITIA, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2014, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 16 MAY 2018.

ruptura tensa que es condición de posibilidad de todo juicio. Más adelante, en un segundo momento, en el que el conocido como «primer Heidegger» publica *Ser y tiempo*, surge el término esencial *da-sein*, el «ahí del ser», un «ahí» que, según sostiene Oñate, para Heidegger no puede ser entendido de una manera antropocéntrica y excluyente de lo sagrado, lo divino, la *physis* y la alteridad.

Para Oñate, el llamado «segundo Heidegger» entiende que el espacio permite enlazar la comprensión de la vuelta, del retorno, del reverso, retomada del «eterno retorno» de Nietzsche, que tiene que ver con el «da» del *da-sein*, el «ahí», el espacio irreductible o cuarta dimensión del tiempo. Como hemos descrito anteriormente al tratar de Heidegger, en *Tiempo y ser*, a pasado-presente-futuro añade el espacio como cuarta dimensión del tiempo, lo que —nos aclara Oñate— posibilita el lazo sincrónico que los reúne y los mantiene unidos, definiendo el límite ontológico, «un enlace que no subsume, que no hace síntesis, que no arruina la diferencia, que la permite ser».

Teresa Oñate insiste en lo que es preciso tener claro para comprender el espacio como cuarta dimensión del tiempo heideggeriano, y a continuación hacemos una síntesis. Se trata de una temporalidad noética —de la espiritualidad, de la diferencia ontológica— que no tiene que ver con el movimiento. Un pensar espiritual, no categorial o lógico, ni siquiera dialéctico, que tiene que ver con el cuerpo, con un cuerpo inescindible del cuerpo-mente, que no es el cuerpo cinético, procesual, diacrónico, donde están las partes, sino que tiene que ver con la reunión, con el logos.

Oñate añade con respecto a este espacio ajeno al movimiento, y por tanto a la extensión, que enlaza tensionalmente por la diferencia los «tres éxtasis de la temporalidad: pasado, presente y futuro» y «está vivo, [...] se tensa y se destensa, en el momento en el que le acontece el límite del ser». Este espacio-logos es la condición de posibilidad del enlace y «da lugar a la sincronía que es característica del pensar», una sincronía estática, no cinética, que nos remite al «lo mismo es pensar y ser» de Parménides. «Pensar consiste en dejar que se dé esta cuadratura en la que el espacio es condición de posibilidad de la reunión». Este pensar, este *noein*, sería

solo una posibilidad si no se diera el encuentro con el límite del ser. En cuanto al tiempo de *Tiempo y ser*, según Oñate, no es cualquier tiempo, «es el de la eternidad inmanente, el que está en toda obra de arte y en toda acción espiritual de reunión participativa».

El «y» de *Tiempo y ser*, el enlace, es para Oñate «un acontecer expropiador entre pensar y ser»: «lo que es pensar es tiempo-espacio». Según nos recuerda Oñate, Heidegger reconoce su equivocación al querer deducir el espacio del tiempo, ya que el espacio es la condición de posibilidad de que se dé la temporalidad verdadera, según llegó a reconocer en este reescribir a Parménides: la verdad ontológica como un desvelamiento o desocultamiento, el «y» que deja libre la diferencia, el encuentro del acontecer del ser en el espacio-tiempo de la obra creativa o participativa noética.<sup>494</sup>

Oñate se detiene en la inversión del nihilismo mediante la diferencia ontológica de la que se hacen eco el denominado «segundo Heidegger» —quien clama contra el olvido del ser— y Deleuze. La inversión del platonismo llevada a cabo por Nietzsche, vincula a Heidegger, Gadamer y Vattimo. Por otro lado tanto Heidegger, Gadamer y Vattimo, como Lyotard y Foucault, atienden a una mismidad racional con su hermenéutica.

De este modo, según Oñate, la ontología estética del espacio-tiempo, de la experiencia del lenguaje o hermenéutica, logra alterar la historia de la metafísica moderna y el nihilismo ilimitado del capitalismo. Desde ella se produce ese salto al *afuera*, al *límite*, de *otro tiempo-espacio de lo otro*, legitimando la diferencia, «en la era de la interpretación y de la comunicación telemática».<sup>495</sup> Nos hallamos, afirma, ante el *posthumanismo* hermenéutico y postestructuralista, en la vía afirmativa del postnihilismo.

---

<sup>494</sup> Hasta aquí Cfr. Ibíd.

<sup>495</sup> T. Oñate y Zubía, M.A. Quintana Paz, C. García Santos, *Hans-Georg Gadamer: Ontología estética y hermenéutica*, Dykinson, Madrid, 2005, p. 15-16.

Oñate sigue el rastro de la línea convergente que aúna este pensar y encuentra en Gádamer y Foucault la reproposición del espíritu objetivo —ya sin el absoluto— de Hegel, como *razón o lenguaje común*, así como el reconocimiento del otro, de la alteridad, del afuera, en la exploración de la racionalidad y el ser del lenguaje, como el nuevo modo de pensar y de comprender. También se aprecia la confluencia en la consideración de los lugares comunes, que se determinan a partir de las opiniones autorizadas concretadas en los textos-obras canónicos —de los sabios, los expertos o la mayoría—, o como estructuras y divisiones comunes de las praxis lingüísticas. Son los *Endoxa*-Monumenta para Gadamer o los apriori epistémicos de Foucault.<sup>496</sup> Oñate expone el modo en que Gadamer —con mayor intensidad que Foucault— lleva a cabo la de-limitación crítica de la modernidad y su desmesura por parte de la racionalidad griega resucitada. Por su parte Foucault, se vuelve hacia los estoicos, buscando una subjetividad atenta al *cuidado de sí*, del alma, el cuerpo, la *philia* y la *polis*. Ambos buscan una racionalidad y una subjetualidad superior a la moderna, superior a la propia de la voluntad de potencia, abierta al otro y a la comunidad, son voluntades de aprender de lo otro, de convivencia, posthumanistas.

Existen intérpretes de Gadamer que, tras redibujar las líneas de pensamiento que culminan en su hermenéutica, realizan la reordenación de los objetivos delimitadores del comprender gadameriano y de sus límites garantes del renacer del logos, del giro lingüístico que recupera el lugar del ser en el lenguaje, de la estética y la poética integradas en el espacio de la racionalidad. Este es el caso de Teresa Oñate, quien nos ayuda a ubicar el presente texto en un horizonte actualizado del pensamiento gadameriano.

Con Gadamer nos instalamos en un nuevo renacimiento. Con él, sostiene Oñate, se lleva a cabo el «renacimiento autocrítico y creativo de la racionalidad crítica y de su memoria», y esto se produce en los dos órdenes capaces de medirlo: el histórico y el sistémico, que se presentan inseparables.<sup>497</sup> Por otro lado, el renacimiento del logos, fenómeno histórico al que asistimos, es para Oñate resultado

---

<sup>496</sup> *Ibíd.*, p. 17

<sup>497</sup> p.12.

del «efecto-Gadamer» y se lleva a cabo uniendo, poniendo en contacto las diferentes escuelas separadas en los siglos XIX y XX. Podríamos decir que su influjo acaba despertando un diálogo que se hallaba suspendido. Esta integración de la racionalidad hermenéutica lleva a cabo una labor común en la interpretación-conversación-trasmisión, favoreciendo el diálogo, la confrontación polémica, el contacto mediante distintos medios, de las corrientes derivadas de la pragmática anglosajona, el postmarxismo crítico, la fenomenología.

En esta diversidad se precipitan las líneas de pensamiento que proceden de Nietzsche y Heidegger, dibujando una convergencia que aproxima eclecticismos previos a Verdad y Método. En este sentido, Oñate refiere el ejemplo de Sartre, localizado entre la fenomenología, el existencialismo y el marxismo.

Oñate sostiene que Gádamer trabaja por la paz de las diferencias y de los límites, contra todo tipo de nihilismo globalizante, a favor de los límites que propician la pluralidad, las diferencias, la comunidad.<sup>498</sup> La hermenéutica, es un saber de los límites que opera contra las supuestas leyes del «sentido común dogmático», desenmascarando la ficticia *salvación* resultante del progreso tecnológico y científico, e histórico, fuente de nuevos mitos y de sufrimiento aliviado por el consumo. Esta racionalidad hermenéutica que propicia la autocrítica de occidente, se propone suspender la propagación de las nuevas aspiraciones globalizadoras dictadas como un nuevo orden desde el poder, destructoras de límites y fronteras, avivadoras de la oposición entre las diferencias —en una dialéctica de todos contra todos— en pos de la superación hacia un objetivo progresista sustentado por la guerra y la violencia, señalados como motores del capital. La hermenéutica, afirma Oñate, apuesta por la paz prudente e inteligente que persigue el final de los fundamentos metafísicos del poder.<sup>499</sup>

La autocrítica inicial de parte de la racionalidad filosófica de occidente, según Oñate, ya tenía como objetivo la racionalidad de la Ilustración, el historicismo

---

<sup>498</sup> p.13.

<sup>499</sup> p.14.

progresista y el positivismo científicista. Tras la segunda guerra mundial, esta línea encuentra su continuidad en —además de las citadas corrientes— movimientos artísticos, la escuela de Fráncfort, continuada por Habermas y Apel, la hermenéutica de Heidegger y Gadamer, y el deconstruccionismo de Derrida, contándose así de forma plural, con diversos sentidos, el pensamiento postmetafísico actual. También se suma a este hilo conductor el postestructuralismo, con Lyotard, Foucault y Deleuze, para quienes la deriva de la Ilustración sucede tras orientar su rumbo hacia la racionalidad metafísica del idealismo alemán y su culminación hegeliano-marxista.

Oñate destaca el pensamiento de Gianni Vattimo, discípulo de Gadamer, quien aboga por una vuelta a los orígenes espirituales, reducidos al olvido por la razón metafísica secularizada. Este pensador de nuestro tiempo, reconoce en la hermenéutica la nueva *Koiné*, la nueva lengua común de la filosofía y en general de la cultura, que sustituye al marxismo y al estructuralismo. Vattimo establece el límite de la hermenéutica, así como su criterio orientativo, en el «cristianismo no-dogmático del amor racional comunitario, ya hermenéuticamente entendido».<sup>500</sup>

Continuando en la indagación que mantiene Oñate, no puede evitar reparar en cómo las grandes obras de la filosofía de entre siglos ponen en cuestión críticamente la metafísica dialéctica, de Platón a Hegel, y su nihilismo de la racionalidad. También las pretensiones tecnocientíficas postulan una razón universal progresando históricamente sin límite alguno hacia la libertad del hombre. Por otro lado repara en cómo tras mayo del 68 surge la postmodernidad europea y americana, como pensamiento alternativo postcapitalista y pluralista orientado hacia la crítica de la cultura en la que se inserta, integrado por movimientos de género, pacifistas y ecologistas, que encuentran su eco en la hermenéutica alemana y el postestructuralismo francés.

Nos hallamos ante los giros del pensamiento postmoderno lingüístico, ontológico, estético y hermenéutico, surgidos frente a la deriva metafísica occidental,

---

<sup>500</sup> p. 15.

que acreditan la centralidad de la hermenéutica gadameriana en el pensamiento actual. La hermenéutica se confirma, según anuncia Vattimo, como logos de nuestra época, como la racionalidad elegida, el espacio-tiempo de la razón común. Oñate sostiene que «actúa como ágora pluricultural y políglota y como liceo o academia filosófica de interpretación y de traducción», para pasados, presentes y posibles futuros. Esta es, para Vattimo, la nueva *koiné* de la no-violencia, de la educación estético-pública del hombre, el espíritu de Delfos, de Gadamer, de la alteridad afirmada por el límite, articulación de la unidad plural.

Siguiendo ese hilo convergente trazado por Oñate, de la hermenéutica crítica de Gadamer deriva un nuevo efecto en el «pensamiento débil» de Vattimo, como una búsqueda del debilitamiento de las estructuras fuertes dogmáticas, que no admiten ser cuestionadas.<sup>501</sup> Se trata de un pensamiento complejo, no de un mero pacifismo, que establece la posibilidad de alternativas a una racionalidad crítica ilustrada o neoilustrada que se siente exclusiva y no admite el «factum histórico de la racionalidad hermenéutica».

En esta demarcación de los límites que propicia el saber hermenéutico, apoyada en las trazas esbozadas por Gádamer, Oñate no pasa por alto la *diferencia ontológica* entre el hombre y lo divino. El hombre, afirma, no es el dueño de las otras realidades, incluidos el lenguaje y el espacio-tiempo. En esa diferencia se produce la apertura al espacio de la filosofía contradogmática, contramitológica, desde su inicio con los filósofos jónicos presocráticos, pasando más adelante por «el cristianismo espiritual-hermenéutico del *lógos* del amor y su ética de la no violencia, tantas veces traicionada».<sup>502</sup> Abriendo la diferencia surge la evidencia: el hombre no es dios. Para Oñate, el dios todopoderoso es fabricado por el hombre mitológico. Por otro lado, dios no es el hombre, su imagen, ni nada que tenga que ver con el poder.

---

<sup>501</sup> p. 18.

<sup>502</sup> p. 19.

La espiritualidad inherente a la naturaleza humana —descartada desde el dogmatismo globalizante— y su manifestación en la religión ligada a la comunidad, se afana en pos de la justicia, no del poder.

Para Oñate, el nuevo lenguaje de la racionalidad hermenéutica rechaza los totalitarismos y su dios mitológico del poder, y no lo hace afirmando dialécticamente su no existencia, a semejanza de los fundamentalismos y los nihilismos humanistas del relativismo sin límite. El factum de la racionalidad hermenéutica, afirma, es volver a pensar lo divino, en la *edad hermenéutica del espíritu*.

La postmodernidad no es excluyente, no aparta a la modernidad ilustrada ni la supera. Su acción responde al empeño de de-limitar y de re-orientar, redistribuye las epistemes dislocando a la modernidad desde sus cimientos. Oñate desvela que en la diferencia ontológica, dialógica y crítica frente a verdades doxáticas, prima la *verdad ontológica* como logos común no mitológico.

Nos acercamos a ese repetir Grecia, en un nuevo y actual ámbito de la virtud, de la acción y la excelencia, que rompe con el idealismo de la moral para dar paso a una racionalidad ético-política que atañe al individuo y a su comunidad y su ética, como también a sus consecuencias políticas. Atisbamos lo que pretende ser la fractura con Maquiavelo y con Kant, con la metafísica de la historia hegeliana, desde el nuevo tiempo y lugar de la «lingüística histórica: el de la hermenéutica».<sup>503</sup> Resulta difícil de entrever debido, según Oñate, a las «segmentaciones duras» llevadas a cabo por la razón ilustrada entre verdad —reducida a lógica y ciencia—, virtud —vaciada de causalidad y reducida al campo moral— y política —dejada en manos del poder económico—. En cuanto al arte y las técnicas han visto reducidos sus ámbitos a la racionalidad del gusto, a ser objeto de degustación de la libertad del sujeto, mientras que en la hermenéutica, en su topología, la experiencia estética y poética se extiende a todo el campo racional y empírico.

---

<sup>503</sup> p. 20.

Para la postmodernidad, la paz se fundamenta en la cultura, no en el poder adquisitivo de la economía de consumo, por lo que sólo la obra de arte comunitaria puede ejercer «la *paideia* educativa de la racionalidad libre».

Oñate recuerda que Gadamer expresa el avance cuidadoso de la hermenéutica buscando no herir susceptibilidades, creando la autodenominación para ella como ciencias hermenéuticas o del espíritu, sujetas a los mismos métodos racionales metodológicos y críticos que los del resto de las ciencias. Afirma el carácter globalizador de la hermenéutica —al igual que según Aristóteles sucede con la política— a la que califica como la más arquitectónica de todas las ciencias, entendiéndola como filosofía práctica. La hermenéutica no es como en el siglo XIX, dice Gádamer, no se trata de un instrumento metodológico al servicio de las ciencias filológicas, sino que es filosofía. La compara con la retórica platónica, y explica que no solo atiende a los procedimientos, sino también a las cuestiones previas a la aplicación de cualquier ciencia.

Parece, observa Gadamer, que la ciencia moderna acapara la explicación real y válida de lo que es conocimiento y verdad. No obstante el fenómeno de la comprensión se halla en todas las experiencias humanas con respecto al mundo y no se deja transformar en un método científico. Investiga esta resistencia en *Verdad y Método*, y concluye que las ciencias del espíritu trascienden la ciencia moderna, con la filosofía, el arte e incluso la historia. Su verdad no puede ser verificada con métodos científicos, y la experiencia hermenéutica sólo puede legitimarse mediante una profundización en el fenómeno de la comprensión. Esto supone abordar el estudio de la filosofía clásica de un modo distinto, utilizando la comprensión como una experiencia superior, realizando un trabajo filosófico que comprende a los filósofos clásicos de tal modo que su verdad, su perspectiva filosófica, puede llegar a elevarse sobre los planteamientos presentes, evidenciando su debilidad y rompiendo el patrón de investigación y progreso de la ciencia moderna. Su investigación hermenéutica incide en lo permanente que aparece ensombrecido en la época de las rápidas transformaciones.



#### 8.3.4. Repliegues

Con Michael Foucault nos trasladamos a la «época del espacio», que para él se sitúa en su contemporaneidad. Lo define como espacio de emplazamiento, que viene a sustituir al de la extensión renacentista, que a su vez puso el punto final al espacio de localización medieval. De este modo es como Foucault recrea una historia sintética del espacio. Esta visión eminentemente espacial del presente facilita los haces de relaciones que definen los diversos emplazamientos reales en los que nos ubicamos o por los que transitamos. El presente es la época de la yuxtaposición, de lo simultáneo, de lo próximo y lo lejano, de lo disperso, la definición de una red que reúne puntos y se va entretejiendo, rompiendo con el historicismo de momentos precedentes. Desde el estudio de los emplazamientos que habitamos, a Foucault no se le escapan los «espacios-otros»: las utopías, los contra-emplazamientos o heterotopías, lugares que contradicen los espacios comúnmente habitados y con los que mantienen una relación, aunque a veces carezcan de lugar real o se sitúen en los márgenes del espacio real social. Estos espacios-otros se concretan de forma teórica o real mediante proyectos de arquitectura y urbanismo: ciudades utópicas, cárceles, geriátricos, etc. Desde la época del espacio Foucault responde de forma mimética y esperanzada, casi utópica, al pensamiento que pugna por dibujar un mundo mejor, tratando de borrar las huellas de determinadas preferencias jerárquicas derivadas del entrecruzamiento espacio-temporal con sus polémicas derivadas.

Nancy nos habla de comunicarse «la angustia de la comunidad», sin embargo la esperanza se trasluce en el ser-en-común que la constituye, en ese pensarla y comunicarla, en el movimiento incesante que viaja en los textos que ofrecen lo que no es de nadie y a todos pertenece, en esa «reflexión ininterrumpida» que le inspiró de Blanchot. Resulta ser una comunicación generosa, sostenida por textos inexcluyentes que a nadie olvidan, impulsada hacia los límites que dan forma a una partición concretada en singularidades que solo son al destacarse frente a un inexistente fondo que es determinado por el límite de los otros. Un incesante

esfuerzo le sostiene en animarnos a sobrepasar la inmanencia, a enfrentarla, a trascender con los otros la arealidad de una perdida comunidad.

Llegamos al límite en el que todo parece desgajarse de su sentido, en tal extremo tal vez logremos esa apertura saltando en una suerte de desierto por encima del miedo y su inmovilismo, de la desolación que paraliza, como una acción que promueva el ponerse en pie de nuevo, el orientarse hacia el nuevo sentido sembrado en la finitud.

Y para ello Nancy integra toda la materialidad de su pensamiento en lo puramente incorpóreo: en el lenguaje «(como decían los estoicos)», en lo que se dice, que es «todo lo incorpóreo del mundo»,<sup>504</sup> surgido de lo corporal que es el habla, el lenguaje donde subyace el fundamento del ser.

Como los lugares en construcción, su obra es más espaciosa de lo que percibimos, allí caben muchas más cosas de lo que pueda parecer a simple vista. Para entender esos espacios bullentes que anuncia es preciso darse forma, hacerse con una vista compleja, plural, una buena visión espacial que calcule adecuadamente la espaciosidad, que la ordene, que configure los límites, que coordine las yuxtaposiciones, que dé cabida a todos los pensares.

También necesitamos afinar el oído filosófico que capte la resonancia del «querer decir», el mensaje de aquella alteridad que, como dice Lacan, es la voz, pero también saber escuchar el «silencio dicente» aquel espacio en el que «me escucho a mi mismo» a través de lo que viene de mi o de los otros.<sup>505</sup>

La ontología relacional de la diferencia y del movimiento nancyana surge de pensar el ser-en-común —la comparecencia del ser singular plural—, de su existencia como el lugar que se formaliza en el espaciamento sin forma del pensamiento. Un pensamiento que configura una malla espacial de conceptos

---

<sup>504</sup> J.-L. Nancy, *Ser singular plural*, Arena Libros, Madrid, 2006, pp. 100-101.

<sup>505</sup> J.-L., Nancy, *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, pp. 58-59.

entrelazados sostenida por un equilibrio de tensiones que se contrarrestan a través del lenguaje, como una fórmula poliédrica y cambiante que incorpora variables recuperadas y nuevas.

El resultado es una forma compuesta por múltiples formas, abierta, expuesta a lo otro, a lo externo, lo figurable, dentro del espacio informe en el que todo cabe, lo múltiple, las singularidades como particiones de un todo solidario, y no como átomos separados, individuales, sin *clinamen*.

Nancy toca, tocando con la punta de los dedos sin apenas tocar, los conceptos de la tradición que eclosionan por sí solos dejando nuevos espacios al pensamiento, aperturas por las que el tiempo penetra de forma ya no lineal en el lenguaje, vaivenes que se acomodan horadando lo que parecía pétreo y se funde como un magma al enfrentarlo sin rechazos, sin miedos.

Ante el vacío de sentido nos invita a explorar el avance del desierto, de la sequía de sus fuentes, en el lugar más inhóspito pero también en el más amplio espacio desconocido que nos impele a identificar los límites, a darse impulso y abrirse en ellos en busca de nuevos significados que comparezcan apagando la sequedad extrema del presente, alimentando la singularidad y la pluralidad de lo común y donde el sentido se haga de nuevo presente en la diferencia, en la partición, en el espaciamento que lo configuran, en la co-existencia de todos los entes, del todo preciso para hacer un mundo.

Vattimo nos habla del silencio como nuevo punto de partida desde el arte de la palabra y su carácter fundante. La apertura a los nuevos espacios del decir se configura a partir del lenguaje, de la nueva *koiné*, del retorno del logos. En él se enmarca el nuevo límite que no es otro que la *caritas*, el amor como comprensión no excluyente.

Oñate reconoce en estos límites contramitológicos y contradogmáticos el retorno a pensar lo divino, sin lo divino, sin lo sagrado, no es posible filosofar. Abriendo la diferencia surge la evidencia: el hombre no es dios. Es preciso recuperar la espiritualidad inherente a la naturaleza humana —descartada desde el dogmatismo

globalizante—. Su manifestación en la religión ligada a la comunidad, se afana en pos de la justicia, al margen del poder.

## 9. Conclusiones

El ingreso a través de estas páginas en los ámbitos destacados de la ontología estética del espacio-luz y su concreción en diferentes arquitecturas noésicas de la filosofía llega a su término. Con el fin de concluir la presente investigación doctoral, realizamos en las siguientes líneas un breve repaso a las principales conclusiones, algunas de las cuales se han visto anticipadas en el cierre de determinados capítulos. Utilizamos para ello como urdimbre básica de apoyo el mismo orden establecido en los capítulos de la tesis, en el que se van insertando las conexiones e interrelaciones, observadas en el trabajo de investigación.

Como ya anunciamos en los comienzos, no hemos tratado de completar una labor enciclopédica, sino que hemos entresacado determinados hitos acordes con nuestras líneas de investigación, que nos ha interesado destacar por su especial, y en muchos de los casos, original, e incluso, arriesgada aportación. El replanteo de las trazas iniciales de esta tesis de la mano de Plotino y su ontología de luz y espacio, podemos afirmar que ha supuesto una firme cimentación para nuestra investigación. La indagación en la proyección de sus postulados, referidos a las materias que nos han ocupado, ha superado con creces nuestras expectativas. Podemos sostener que hemos visto crecer y multiplicarse estas trayectorias luminosas incipientes y transformarse los espacios en los que se concretan. Mediante un recorrido embarcado en el estudio de una sucesión de hitos puntuales, hemos seguido la estela de la ontología estética del espacio-luz neoplatónica, y especialmente plotiniana, pudiendo concluir afirmando que el empotramiento de estos postulados en sus arquitecturas noésicas es lo suficientemente profundo como para que no haya quedado embebido y olvidado —aunque así pudiera pretenderse— tras los nominalismos, idealismos, mecanicismos y positivismos interpuestos entre ellos y el Pensamiento postmoderno. Como anunciamos en la introducción, hemos eludido recalar por esta vez en ese transepto pseudodisgregante de las ontologías que perseguimos, para centrarnos en determinados hitos filosóficos que las acogen e incorporan, incluso críticamente. Se considera aquél un trabajo posible que postergamos para una próxima investigación. Tampoco han podido albergarse en el volumen limitado de estas páginas las aportaciones al respecto de las filosofías de la luz árabes y judías del Medievo, a

pesar de nuestra intersección frecuente con ellas en las lecturas realizadas, proyecto que queda en el archivo de investigaciones pendientes. Como sucede también con los ejemplos posibles de determinadas temporalidades, escuelas o corrientes no elegidas entre las abordadas en esta investigación doctoral, y consideradas también para las futuras.

Como decíamos, hemos ido sintetizando conclusiones en los repliegues situados a los pies de algunos capítulos. Añadimos a estas conclusiones una síntesis, que recopila a veces partes de los mismos, evitando extendernos con repeticiones. Entresacamos aquí los enlaces que se han ido estableciendo entre los diferentes hitos visitados, en lo que se refiere a las ontologías estéticas del espacio-luz recorridas, sus incidencias entre ellas y en otros ámbitos filosóficos. Como también su huella en el arte, y el influjo en su lenguaje y en la comprensión de sus obras, especialmente en la arquitectura.

En el arranque de la tesis, en el caso de la que se define como la henología plotiniana, hemos reparado en que es la intención del alma observante del *Nus* la que inicia la corriente del ser a través del pensar, y de él brota la naturaleza, que da la vida y crea la belleza sin responder a procesos racionales, en silencio. En el espacio procesional de plotino algunas veces la luz metafórica describe una efusión silenciosa que anuncia el brote de la corriente ontológica, al rebosar desde el contenedor supremo de todo lo bueno y bello. Otras es un resplandor que surge imperceptible, pero real, de lo bello, del hombre vivo, pero feo, más que de la proporcionada estatua, puesto que tiene alma. Plotino pone en valor los límites, destaca su bondad. En su noética lo ilimitado se asocia a las tinieblas alejadas del mundo intelectual. La Inteligencia establece los límites. Aunque también asocia lo ilimitado con la mayor multiplicidad, el mayor alejamiento de lo Uno.

La luz que se desprende de lo bello solo es visible para aquellos que, capaces de observarla, se tornan así mismo bellos. Es la luz del conocimiento que se manifiesta en el arte, que no es sólo mimesis, no sólo proporción, una luz que se aproxima, en este aspecto, al pensamiento gadameriano.

Acceder a esa luz requiere conocer previamente las tinieblas, cuando tras la contemplación y reconocimiento de la belleza se llega en un salto a una nueva conciencia iluminada, que sin embargo es un permanecer sin luz tras tocar el límite al trascender los principios de toda lógica. Plotino se sumerge en ella suprimiendo todas las cosas, las dualidades objeto-sujeto, entendiendo la conciencia como irradiación del bien. Estas tinieblas del límite parecen ser a los ojos lo que a los oídos es el silencio, cuando todo calla, como cuando contempla como crea la naturaleza. Como el silencio que para Vattimo es el origen, el resonar de la palabra auténtica que solo puede brotar de él, el silencio de los débiles. El que para Gadamer es el silencio elocuente, ese callar que es un modo de hablar. El silencio dicente de Nancy, aquel espacio en el que escucharse a uno mismo a través de lo que viene de mi o de los otros.

Hemos observado que los seguidores de Plotino cercanos a él en el tiempo, multiplican y fractalizan sus teorías a partir de su procesión original esquematizada y sintética. Sin embargo, en esta profusión desmedida de niveles y desarrollos espaciales que tratan de explicar el origen del mundo y la existencia derivada, hay quienes no pierden de vista el anclaje en el lenguaje, ni la preeminencia del arte y de lo bello, ni el resplandor que brota de todo ello. Este es el caso de Jámblico cuando adjudica varias habilidades al Intelecto. Una de ellas consiste en dar luz a la palabra, lo que se consolida cuando «viene al devenir», es decir, a esa suerte de receptáculo que conforma el espacio platónico. También puede plasmar la verdad artísticamente o crear otros bienes.

Otros como Porfirio y Proclo abren sus profusos esquemas a una realidad capaz de contener sucesivamente lo múltiple y percibir la unidad sin apoyarse en los apeos sensoriales. El arte y lo bello, y el conocimiento que de ellos emana, quedan relegados a favor de lo intangible, y el lenguaje se desmadeja en pos de reconciliaciones onto-henológicas. Como en la interpretación de la henología plotiniana que hace Porfirio —en la que el Uno supera al ente, pero no al ser— para quien la realidad no se parece a la que es percibida sensitivamente. Para Porfirio, el espacio, la materia y los cuerpos carecen propiamente de realidad: la verdadera

realidad es la que se da en los seres incorpóreos, aquellos capaces de dividirse sin perder su unidad.

Proclo, prefiere desmenuzar los estadios neoplatónicos que definen luces divinas recibidas por las almas directa o indirectamente, dentro de la dinamicidad espacial de su multilocalización ligada al espacio cósmico, y por tanto al tiempo. O en las gradaciones corporales, en las que el tercer y último cuerpo humano se define como espacial y luminoso, móvil y más ligero que el aire. El ser se espesa con Proclo bajo las capas de una henofanía. Su lenguaje misterioso resulta inspirador para nuevas interpretaciones ontológicas neoplatónicas, como sucede con la del Pseudo Dionisio Areopagita, según recordamos más adelante.

Para Agustín de Hipona espacio y tiempo surgen al unísono, y con esto parece anticiparse mil quinientos años a los descubrimientos científicos recientes. Pero esta no es la única innovación agustiniana. Agustín de Hipona proyecta su tránsito por un espacio noésico, interpelando a las cosas bellas del mundo acerca de su posible naturaleza divina, sin descubrirla. Ésta es la primera estancia en la que ingresa para traducir a su obra las relaciones lo múltiple-lo uno características de la visión espacial y luminosa del mundo heredada de Plotino, un influjo que él reconoce. Aquí se produce una inflexión, un tránsito entre lo exterior y lo interior. Seguidamente penetra en la propia interioridad, no descubriendo tampoco allí la identidad más elevada. Inicia, finalmente, el tránsito entre lo interior y lo superior, para descubrir en las profundidades del alma el bien y la verdad, las cualidades divinas que abren la relación directa multiplicidad-unidad. El lenguaje de lo bello queda ligado en Agustín a lo sensible, a lo, para él, más alejado de la sabiduría.

Agustín de Hipona no le saca partido a lo bello o al arte en el conocimiento superior que persigue, de él no se desprende la luz clarificante, sino del bien y la verdad. Sin embargo, con Agustín, la corporalidad adquiere una dignidad que Platón y el neoplatonismo siempre le han negado. La materia informe degradada en su extremo a lo oscuro, a la carencia absoluta de luz y al desprecio propio de la idea platónica, se transforma con Agustín, y con ello acontece —como vimos en el epígrafe dedicado a Agustín— la liberación del lenguaje de la idealidad del

pensamiento. Agustín lo logra mediante la idea de la encarnación, una idea que Gadamer define como salvadora del lenguaje y que desbloquea su accesibilidad por primerísima vez. Y así se lo reconoce Gadamer a Agustín, consolidándose en ello un nuevo enlace con la contemporaneidad que da luz a nuestra tesis.

Agustín de Hipona se empeña en encontrar el límite en su búsqueda filosófica, lo que logra al llegar al culmen de su recorrido guiado por la inteligencia: el amor. La inteligencia le coloca en la vía de la fe. Como hemos descrito en el epígrafe dedicado a él, una vez traspasado el oscuro hueco abierto por la inteligencia hacia el lugar de la fe, es ésta la que —plotinianamente— ilumina a la inteligencia ligada a ella —vuelta hacia ella— en una atracción común tensionada que culmina en el amor: Un límite establecido por Agustín al que otras filosofías retornan de continuo. En lo que se refiere a esta tesis, hemos tratado el caso de la hermenéutica actual de Gianni Vattimo en su giro teológico-político, que, según Teresa Oñate, define el límite de la interpretación a salvo del relativismo. Y este no es otro que el amor, la *karitas*, la *filia*, un límite «que comprende y no excluye». En el caso de Agustín, es la fe la que da luz a la inteligencia en el tránsito hacia ese límite. Sin embargo, como hemos podido relatar, para Vattimo, «el amor es lo único posible, pensable, y no es deducible, no es resultado de un proceso racional, sino consecuencia de la propia experiencia». Por otro lado, en el recorrido inverso agustiniano, son el amor junto a la sabiduría los que inspiran la creación divina. La luz en el emanatismo plotiniano, como vimos, es única, es lo que da el ser. Esta luminosidad de lo emanado por la Inteligencia en Plotino, tiene su equivalente en la huella de la divinidad en lo creado agustiniano.

Dionisio utiliza una interpretación particular de la henología plotiniana y sus derivados y la aplica a su ontología espacio-luminosa. Para Dionisio, es a través de los textos como se accede a la iluminación divina, concretamente, mediante las luces divinizantes que nos salen al paso al leer las Escrituras. Vacía los encofrados de determinados términos que toma de Proclo, y éste a su vez de los *Oráculos Caldeos*, como sucede con las luces divinizantes o «luces teúrgicas». Con ellos da forma a nuevos significados alejados de la magia. Construye espacios de dación y una divinidad que se abaja hasta los cimientos; elimina los intermediarios entre la luz

divina y el resto de los seres: son solo los ángeles quienes actúan como cooperadores con la potencia de luz y conocimiento que parte del único foco divino. Es un precursor del espacio medieval, el que Foucault define como «espacio de localización», como se puede leer en el epígrafe dedicado a él. Sin embargo, a pesar de las críticas vertidas sobre la jerarquización que establece —en la que coloca al Uno-Dios por encima del Uno-Bien de Plotino, como hiciera Jámblico— para Dionisio lo importante no es la localización en ella, sino la participación en la multiplicidad creada por la iluminación divina. Dionisio rompe con esa especie de gravedad degradadora de lo divino propia del neoplatonismo, y ofrece a todos los seres inteligentes y dotados de razón la posibilidad de tender hacia la luz generadora con todas sus fuerzas; acercarse a Dios hasta poder recibir su mismo nombre tras integrarse en lo que define como mónada.

Juan Escoto Eriúgena, sin embargo, lee a través de la naturaleza, como en un anticipo de ese «libro de Dios», el «libro original del universo», en el que Campanella encuentra en su temporalidad como corregir todos los libros mal copiados a los que se enfrenta. El espacio fundado en la localización que define Escoto es la clave en el Medioevo, como reconoce Foucault. Un espacio en el que resuena la identificación espacio-naturaleza plotiniana, Escoto concibe la naturaleza como el espacio en el que se ordenan conceptualmente todas las existencias. Como hemos visto en estas páginas, erige un complejo sistema en el que localiza espacialmente «los existentes» en diversos lugares llamados géneros, estableciendo una relación ubicación-procedencia. Coincide con Dionisio en la ubicación de la Bondad en lo más alto, por encima de la divinidad —a diferencia de Agustín—. Esta decisión —en común con Dionisio— le sume en la inconcreción en lo que se refiere a la localización de Dios, optando por la bilocalización: es el ser y está más allá del ser. Eriúgena interpreta lo que le llega del neoplatonismo a través de Dionisio y crea un sistema en el que la *Naturaleza* equivale al *ser*, contiene la divinidad e incluso —y en esto innova con respecto a Dionisio— el no-ser. La *Naturaleza* se explica como un despliegue espacial dinámico que se asemeja al de Heráclito y los estoicos. A ello se suma el concepto de *creación-iluminación*, mezcla de teofanía e iluminación procedente de la divinidad, que desarrolla a partir del Pseudo Dionisio y que ejerce un gran influjo en filósofos como R. Grosseteste, San Buenaventura y

Ulrico de Estrasburgo. El orden que describe, basado en la localización y su ascendencia hacia lo etéreo, lo liviano y lo luminoso, se corresponde muy bien con los contenedores artísticos del espacio físico definidos por las creaciones arquitectónicas medievales. Al identificarse con el simbolismo plotiniano, crea una teoría de la belleza poderosa que logra plasmar lo inexpresable en límites concretos. La perfección angélica se afina en la mayor iluminación que responde a jerarquías que se observan también en las bases de lo artístico ligado a la técnica constructiva. La divinidad dota al espacio de una especie de campo magnético en el que todas las cosas —desde su distribución organizada según principios lógicos— tienden hacia la belleza, capaz de generar una divinización universal. A pesar de esta divinización, las cosas conservan su propio ser en el mundo, aún después de reintegrarse en la Tiniebla luminosa.

En la Escuela de Chartres hemos descubierto el influjo de la ontología neoplatónica del espacio-luz, que en este caso se decanta no ya por la multiplicación en el desarrollo espacial de sus manifestaciones procesionales o jerarquizantes, sino por presentarse embebida en un eclecticismo que la caracteriza. En este sentido destaca especialmente la utilización de términos del hilemorfismo aristotélico, como sucede con Bernardo de Chartres. La Naturaleza es abordada por Bernardo como si se tratara de una suerte de organismo, realidad universal dotada de una forma superior al resto de existencias; es el espacio reconocido diferente a la nada informe. Para Bernardo, el espacio-luz se extiende al lenguaje, como en un guiño precursor de la luz de la palabra gadameriana: al igual que las cosas pierden valor distanciadas de su foco, las palabras también se degradan alejadas de su esencia.

En esta Escuela se da la construcción ontológica de la visión espacial neoplatónica basada en una dialéctica ascendente-descendente que estratifica en diversos planos. Esto sucede con Guillermo Porreta, quien eleva una edificación que para remontar el sentido ascendente, se sustenta en una abstracción formal de la que resulta un mayor alejamiento de la forma con respecto a la materia cuanto más universal es. O con Juan de Salisbury, quien sigue esta lógica ascensional en su deducción final ejemplados-ejemplares, que tanto más se elevan cuanto más prescinden de la materia, fundamentada en la realidad de las ideas platónicas, o

forma universal, al margen de la mente. Hemos observado como estas abstracciones «ligadas a una dialéctica ascendente» enlazan estéticamente con la relación forma-materia, muy presente en la maestría y práctica arquitectónicas. El movimiento de doble sentido es para Teodorico de Chartres la demostración espacial de la existencia de los seres, en un enlace a tracción que se difunde desde Plotino: la unidad —Dios— produce la pluralidad, y la pluralidad depende de la unidad.

Respondiendo al eclecticismo aludido, Guillermo de Conches se escora en su concepción del espacio hacia un atomismo inspirado por el *Timeo* platónico. Así entiende el espacio como materia primordial llena de pequeñas partículas o átomos indivisibles e imperceptibles, homogéneos e innumerables. En otros casos —y éste lo expone Bernardo de Tours— es un rayo luminoso que emana del *Padre* —quien se asienta en el *Megacosmos*— el que rasga el espacio de la escuela chartriana, lo que fundamenta de este modo la ontología estética del espacio-luz heredada del neoplatonismo, que da sentido a la otra mitad del mundo, el *Microcosmos*.

La definición de luz y belleza divinas como una lluvia de inteligencia que queda escrita en el espacio para su lectura, nos ha llevado a destacar los espacios aéreos que dibuja y describe Hildegarda de Bingen, y que establecen enlaces con la cosmología de la Escuela de Chartres. Estos espacios se fundamentan en luces, reflejos, explosiones desde los que emerge la perfección divina originando el Universo. Luz divina que surge de un amor paternal inmenso fraguado con la belleza. Reflejos que impriman todo de inteligencia y se manifiestan con palabras que pueden leerse en el espacio sideral. No se trata solo de una iluminación mística que recibe Hildegarda en su contemplación del universo, sus conocimientos de física y de arquitectura, como hemos mencionado, se traslucen en su obra. Para iluminar la lectura espacial de sus escritos, recrea esferas que explican el *macrocosmos* y cuadrados que contienen el *microcosmos* humano. Se anticipa al renacimiento colocando al hombre en el centro del mundo —en un dibujo primicia del de Leonardo da Vinci— y da paso a un nuevo lazo interactivo para nuestra tesis evocando la luz ligada al amor que amplifica Ficino.

Y asentadas sobre un sustento contemplativo del mundo y la *Naturaleza*, como en Plotino, como en Hildegarda, hemos visto cómo se yergue en Hugo de San Víctor su ontología. Los seres no solo son receptores del ser que infunde la divinidad, sino también de la belleza que abre la puerta al conocimiento. En sus observaciones profundas sensoriales confirma la manifestación de un destello en el que reaparece luminosamente la Suprema Intelección. Es el reflejo de la belleza invisible que comparece para el observador como conocimiento-contemplación y le da acceso al espacio de delimitación del mayor saber. Tal iluminación muestra la armonía predominante del universo, capaz de disolver en lo bello cualquier desencuentro. Una belleza que también se ve encorsetada por Hugo en una estratificación jerarquizante en el espacio, según la intensidad del destello luminoso percibido contemplando-conociendo. Y de nuevo, en este caso, hemos podido entrever el influjo de estas teorías en las aspiraciones artísticas de la arquitectura de su temporalidad: tendencias ascendentes, convergentes con la mayor luz, que estructuran el espacio cósmico, siendo en este caso la belleza suprema el extremo de la tensión que logra el equilibrio al que aspira toda existencia.

La sobria arquitectura del pensar, sostenida por un entramado sistemático de ordenación basado en principios eclécticos, que erige Tomas de Aquino, inevitablemente le lleva a desembarcar puntualmente en las ontologías del espacio-luz a las que les hemos venido siguiendo la pista, como hemos podido reflejar en estas páginas. Entresaca en los textos de San Agustín y del Pseudo Dionisio las teorías plotinianas que aprovecha en su jerarquización del Universo. El equilibrio de su entramado se fundamenta en la localización de cada uno de sus elementos en el lugar preciso y en interrelación entre ellos, afianzando de ese modo el conjunto estructural, respondiendo a ese espacio de localización medieval ya citado y descrito por Foucault. Pero ciertas novedades le significan con respecto a los precedentes, como su apertura a una visión aristotélica de la naturaleza que se centra en la totalidad y elude las individualidades, a diferencia del neoplatonismo plotiniano. O su teoría de la iluminación, que camina pareja a una teoría del conocimiento en evolución, y así se desmarca de una iluminación directa de lo divino sobre el ser humano. Las emanaciones lumínicas que considera actúan desde el intelecto divino sobre el entendimiento de las almas a las que da el ser. No obstante, mantiene la

tendencia neoplatónica de los otros hacia la luz de lo Uno a través del entendimiento humano.

La ontología estética del espacio-luz que hemos perseguido en esta tesis esboza con Grosseteste y Buenaventura tímidos trazos de la ciencia que comienza a abrirse paso en el Renacimiento. Constatamos en estas páginas, siguiendo a Bruyne, la modernidad incipiente que ya se manifiesta en Grosseteste con el término «corporeidad», y que entiende la materia como una realidad *física*, compuesta de materia prima o metafísica y de forma, abandonando el concepto medieval puramente metafísico que concibe a la materia como principio del ser..

Las máximas efusiones del concepto de luz generadora del ser nos han salido al paso con Roberto Grosseteste y San Buenaventura. Con Grosseteste la luz parece entrar en carga liberándose de condicionantes sobre los que conformarse, que la emanen o la inicien, y genera por sí misma el universo en un doble proceso expansivo y condensador a modo de Big Bang. Se nos muestra como una luz-principio de todo ser que se identifica con la divinidad, carente de composición forma-materia, increada, pura, eterna. Una evolución que se produce desde las ontologías estéticas neoplatónicas que sirven de puente a éste principio plotiniano esencial en la constitución de las cosas, y que determina su perfección según el grado de participación de ellas en la luz primigenia.

En Plotino, la procesión de lo uno a lo múltiple se sirve del resplandor, de la luminosidad, como una suerte de energía generadora que faculta a los entes en su esparcimiento espacial, y la intuye contemplando su degradación en una progresión que discurre hacia su desvanecimiento en las tinieblas matéricas. Este aspecto dinámico y energético de la luz muestra ciertos reflejos en estos dos autores.

La primicia de un aspecto fundamental para la definición del espacio: las tres dimensiones (quantum), se nos ha presentado con Grosseteste. Se trata de una innovación enriquecedora con la que define la luz y se nombra como *lumen* o principio dinámico de energía, generador a su vez de la cantidad gracias a su

expansión. A ello se suma otro principio luminoso difusivo de la multiplicidad de los seres.

También ha comparecido en nuestra investigación la formulación de una teoría de la abstracción en la que se recercan distintas concepciones acerca de espacio y luz, de la mano de Alejandro de Hales. En ella trata de resolver el dilema sobre el conocimiento intelectual, al hilo del debate que se establece entre el naturalismo derivado de Aristóteles y el iluminismo proveniente de Agustín de Hipona. La iluminación extrínseca se fragua con el entendimiento agente, consolidando una relación procesual espacial que parte de lo insuficiente para acceder a lo suficiente, donde se localiza la iluminación directa de la divinidad. Esta suma de iluminación proveniente de lo divino más conocimiento proporcionado por los sentidos, con la balanza inclinada a favor del primer sumando, se prolonga en su escuela franciscana.

Comprobamos que uno de los frutos de la iluminación divina es para el franciscano Juan de Fidanza —San Buenaventura— la Filosofía como luz de la razón natural. Una luz de baja intensidad que no logra eliminar todas las brumas que se ciernen en torno al ser. Desde esta decepción filosófica se debate en un dilema oscilante entre ésta y la teología, lo que le separa del aristotelismo averroísta, predominante en su momento, sin lograr apartarlo de ese estudio de la iluminación divina presente en todo conocimiento. Nos volvemos a encontrar la concepción del espacio a la manera neoplatónica plotiniana, con gradaciones desde la mayor luz que identifica con lo divino. Y de nuevo se abre paso la mirada contemplativa de la naturaleza en su conjunto, de la que resurge un reflejo lejano de la hermosura divina que revela lo más bello y bueno. Sin embargo de esta observación surge la prevalencia del ser frente al bien —a diferencia del Pseudo Dionisio y de Juan Escoto Eriúgena— en una ontología estética del espacio-luz desde la que se percibe una visión optimista del conocimiento y la existencia, mediante clasificaciones diversas del mundo o del cielo. La luz proveniente de la divinidad es la causa del ser, es grande, clara y buena. Las gradaciones espaciales tensan el retorno hacia la luz divina cuyo lazo no se deshace.

Pero estas relaciones no se quedan en lo externo y se mudan también, como en San Agustín, al interior del cuerpo. La corporeidad también hereda la dignidad que le atribuye Agustín frente al platonismo, resultado de las tres luces propias del conocimiento humano. Esto dota de su propia esencia a cada individualidad corporal única y exclusiva en su localización espacio-temporal. La luz lo hace posible, no la materia ni la forma. La luz dota de corporeidad y es el nexo común entre todos los seres materiales. Una luz que es ella misma no corporal, a pesar de las analogías con la luz física de las que Buenaventura se sirve en sus descripciones.

Buenaventura analiza y reflexiona acerca de la luz considerando varios de los influjos y tendencias del momento: la luz agustiniana como forma simple y substancial de la materia, que por ser forma no puede ser materia, y es más noble que la accidental o física; la luz inmersa en el espacio dotada de una naturaleza activa, relacionada con las nociones físicas de Grosseteste, Bacon y los perspectivistas de Oxford; la luz que da eco a las teorías tomistas y que por sí sola no puede formar un cuerpo, puede sumarse o separarse de los cuerpos, y cuando se une a un cuerpo se convierte en un simple agregado; y por último, la luz como forma substancial de los cuerpos, a los que dota de una mayor o menor perfección según los grados de luminosidad que poseen. Buenaventura concluye dando crédito a las dos últimas opciones que establecen disputas entre ellas, aunque prefiere inclinarse por la segunda y definir a la luz como forma primordial de todos los seres.

A partir también de Grosseteste y Buenaventura hemos podido aproximarnos a los espacios y luces creados por las arquitecturas noésicas de la filosofía que se leen en ese arte del Medievo en el que el tándem espacio-luz constituye su verdadera razón de ser. Buenaventura describe el contorno luminoso de la luz cósmica que pone límite a la su expansión, la finitud necesaria, definida por la esfera de luz más pura. Grosseteste coincide con esta teoría mostrando matemáticamente la imposibilidad de una dimensión infinita de la expansión de la luz, lo que destaca su cualidad envolvente del firmamento. En las catedrales góticas la luz envuelve los contornos espaciales poniéndolos límite, en un proceso que alcanza su mayor perfección cuanto mayor es la superficie de la piel luminosa. Un grado superior de la materia es equiparable a lo puramente luminoso, propio del cielo, que destaca

Buenaventura, frente a la opacidad de la materia característica de la tierra, y en su grado intermedio encontramos lo diáfano, a lo que se aproximan los cerramientos góticos. Equiparándolo a los conceptos, y la denominación para cada uno de ellos, que utiliza Buenaventura, la «lux», aún invisible, todo lo penetra, como la que atraviesa e impregna las vidrieras coloreadas de los vanos medievales sin modificarlas. Una vez que penetra el espacio interior, le da vida con sus rayos, y así actúa como «lumen». Incide en los elementos contenidos, en las compartimentaciones opacas, de lo que resulta «splendor», de los cuerpos luminosos, o «color», de los terrestres. El color para Buenaventura es resultado de la luz, del resplandor, como también destaca Plotino, visibiliza los cuerpos, como los colores iluminados en las vidrieras que las hacen legibles a quienes las observan. Del mismo modo que, en otro sentido, el filosófico, hemos podido leer nosotros en estos términos aplicados a la luz un nuevo intento de conciliación neoplatonismo-aristotelismo, forma sustancial-cualidad accidental, una postura común propia del eclecticismo medieval.

Rebasando los contornos del Medievo, y saliendo de sus construcciones filosóficas, ampliamente fraguadas con la ontología estética del espacio-luz, y de las arquitecturas noésicas resultantes, hemos reparado en nuevos hitos sobre los que cernirnos y entresacar de sus textos filosóficos nuevas aportaciones a la investigación. Tal ha sido el resultado con Marsilio Ficino, para quien la luz divina eclosiona espacialmente en el origen del mundo como amor cósmico. A él arriba todo aquel que se hace bello, como dijera Plotino, tras un proceso que va decapando belleza y bien terrenos, y en cuyos estratos hemos podido ver reflejadas las hipóstasis plotinianas, y las influencias platónicas heredadas de sus traducciones. Ya no es el ser bonaventuriano o el bien dionisiaco el que comparece en el origen del mundo embarcado en la luz a través del espacio, con Ficino, en el comienzo del mundo se origina el amor. Surge como un rayo que ilumina lo oscuro e indeterminado. La mente retorna, no ya hacia el Uno o hacia el Intelecto supremo, sino que resplandece vuelta hacia el amor divino, en una tendencia equivalente a la del ojo que busca la luz del sol. Analogías solares que hemos visto también en San Agustín, para quien, la clave está en ese amor luminoso como causa del ser. Ya hemos aludido a ello unas líneas más arriba, al referirnos a Agustín de Hipona, así como a Gianni Vattimo y su

consideración del amor como límite de la interpretación, que es fruto de la experiencia, y no de un proceso racional, deductivo.

Ficino utiliza la analogía solar, como San Agustín, para quien el *Sol del mundo* —la *Luz Increada*—, deja una impronta en el alma, y ésta, mirándose a sí misma a la manera socrática, descubre la luminosidad de lo creado, la imagen de lo divino en sí. Otros seguidores de Agustín se sirven de esta equiparación con el astro más luminoso de nuestro mundo visible, como hemos visto en el caso del Pseudo Dionisio, quien alude a los «rayos luminosos» que penetran el universo a la manera de una energía divina que se traduce en virtudes creadoras, visión que incide en las teorías de Buenaventura.

Campanella también utiliza la analogía solar para exponer su ontología, solo que en su caso las consecuencias de esta equiparación derivan en la creación de una utopía urbana aspirante a república universalista, según hemos expuesto en el epígrafe correspondiente. Como en el caso de Plotino, o de Juan Escoto Eriúgena o de Bernardo de Chartres, el proceso parte en Campanella de la lectura de la naturaleza, como aludimos unas líneas más arriba al referirnos al caso de Escoto. La lectura de este «libro» para Campanella se ve inspirada por el espíritu solar del mundo en un recorrido que procede de arriba abajo, y retorna en el sentido opuesto leyendo de abajo a arriba en dirección a la perfección. Una sucesión vertical hacia el sol entendido como el ser, como la unidad suprema del poder, saber y querer, que interpreta el mundo de Copérnico de forma heliocéntrica como una huida de la nada azarosa del no ser hacia el cenit en el que la nada ya no existe. La divinidad es la luz, es el ser, es el sol situado en lo más alto y junto a los planetas rige desde arriba. Así, la luz suprema, en su analogía con la del sol, es elevada, a la categoría de orden solar espacial. Nuestro seguimiento del tándem espacio-luz ha desembocado con Campanella en un giro del que resulta un espacio teórico urbano que busca inspirar soluciones políticas y sociales universales. Por otro lado, la incidencia de estas intenciones en posibles ámbitos del arte, de la arquitectura, desemboca en esta ocasión en un proyectar urbano teórico —y por tanto espacial, arquitectónico— cuyo objetivo final no es meramente material, a pesar de que no se pasen por alto los muros concéntricos que configuran la planimetría urbana u otros de sus rasgos

urbanísticos. Este proyecto trata de inspirar soluciones éticas, políticas y sociales mediante una entelequia utópica cuyo nombre no causa indiferencia: *la Ciudad del Sol*. Desde el encerramiento, desde la oscuridad en la que se ve confinado, Campanella crea esta utópica urbe luminosa a caballo entre las gradaciones medievales y la modernidad renacentista con sus descubrimientos científicos a los que él se suma con su apoyo. Hemos observado que Ernst Bloch, otro de los hitos incorporados a esta investigación, se cruza, como nosotros, con el universo vital campanelliano, y en su descripción que de él realiza utiliza una analogía muy espacial, arquitectónica: deduce que es finito y que el mundo mejor, según Campanella, ha de ser una iglesia natural, una catedral de la naturaleza, con el Dios sol en lo más alto.

La arquitectura medieval nos ha trasladado al reducto para el arte como manifestación material de lo pensado por las ontologías estéticas del espacio-luz coetáneas. La arquitectura moderna despierta el interés por el lenguaje y se suma a la muerte de la entendida como máxima belleza y luz, Dios, constatando la muerte de la mayor factoría de belleza mundana, el arte. Las críticas que desencadenan sus contradicciones, seguidoras de postulados transformados en normas, en aquellos que trataban de acabar con todo lo académico-normativo, potencian el aspecto comunicativo del arte, el arte como conocimiento, la luz que encierran las espacialidades libres gracias a una liberación material equiparable a la de las arquitecturas del Medievo. Es la crítica postmoderna que interpreta el complejo y contradictorio lenguaje arquitectónico que caracteriza a este arte desde sus principios. Precisamente, en lo que se refiere a la interacción de las cuestiones investigadas en la presente tesis con la arquitectura, la elección del segundo hito, la arquitectura moderna y la crítica que genera en su propio seno y que da inicio al posmodernismo, se inspira en algunos rasgos comunes que comparte con la arquitectura del Medievo occidental. Entre ellos nos referimos en parte al avance en las pericias técnicas, la utilización o el descubrimiento de novedades constructivas que implican un salto considerable con respecto a lo precedente, pero no solo eso. Estos instrumentos materiales parecen esforzarse en dejar atrás obstáculos y encorsetamientos pretéritos y con ello incrementar su inspiración abierta a las innovaciones en la motivación que les supone a los creadores de la arquitectura las

teorizaciones filosóficas y estéticas que envuelven el hacer del arte, concretamente las que nos ocupan en esta investigación doctoral. También en lo que se refiere al arte arquitectónico, dejamos muchas puertas abiertas a otras posibles investigaciones de las imbricaciones filosofía-arquitectura en los aspectos concretos a que se refiere la presente tesis.

Con el movimiento moderno arquitectónico, hemos asistido a ese giro impulsado por el rechazo de la norma y lo superfluo expresado como «la muerte del arte». El rítmico y simétrico academicismo se ve cuestionado, como un eco de la teoría para el arte plotiniana: la belleza ya no es la simetría, ni la predominancia de la forma, sino la espacialidad libre de condicionantes sustentantes o formales limitantes y las «otras luces» que se leen en lo bello. Es entonces, cuando se vuelven a sortear las rigideces de los límites impuestos de forma masiva por la materia y sus ornamentos, rechazando la asociación de la expresión artística a la norma, y la luz penetra de nuevo con diferentes y complejos objetivos funcionales y espaciales, relegando a lugares concretos y más dominados o controlados los elementos sustentantes. La crítica moderna a la arquitectura pretérita acaba generando su propia normativa excluyente y simplista, y esto engendra en su propio seno la reacción posmoderna, que parece equipararse a ese no aceptar la existencia como repetición de un esquema que defiende Vattimo en su filosofía, donde la *caritas* es la única norma. Así hemos visto la creación arquitectónica implicada en la definición de nuevos espacios-luz que pueden ser leídos y comprendidos, colaboradora en el retorno de la luz del lenguaje a través del arte. Hemos analizado la obra de arte arquitectónica observando la búsqueda de solución al enigma que se le plantea al receptor situado ante a su estructura enigmática y misteriosa. La obra espera su interpretación para dejar de ser un enigma y revelar su verdad. El secreto para su comprensión, como sostiene Adorno, está en comprender la estructura que la articula, ir más allá del caparazón y penetrar para leerlos los significantes que alumbran la creación del espacio que da nombre al vacío. Captando el organigrama compositivo de la obra sólo se accede a un primer nivel de comprensión. Hemos accedido a las estancias en las que se ingresa en un mayor conocimiento de la obra arquitectónica mediante los tres niveles de interpretación de Adorno: captar el organigrama compositivo de la obra, comprender «la intención de la obra», que no

del artista, y por último, culminar el contenido de verdad, lo que solo se logra reflexionando sobre la espiritualidad de la obra. Para Adorno, la comprensión de la obra no es repentina, es procesual: forma-estructura-contenido. El apoyo en el proceso es una constante en la ontología del espacio-luz que hemos venido observando. Sin embargo, sostiene Adorno, la obra de arte no es un ser, sino un devenir que se puede observar tecnológicamente.

Nos hemos acercado a las teorías del arquitecto Robert Venturi en las que se manifiestan inquietudes críticas frente a los postulados del movimiento moderno. Hemos destacado las que se refieren a la lectura o percepción y al proceso de significación de la obra artística, lo que describe como «la yuxtaposición entre lo que una imagen es y lo que parece», de lo que resultan su complejidad y su contradicción. Esta contradicción es el origen del arte, para Venturi, quien sostiene que la complejidad significativa de la obra de arte trae como resultado la ambigüedad y la tensión en su comprensión, características que vivifican la percepción. Una ambigüedad que en ocasiones es utilizada conscientemente por movimientos artísticos. En el caso de la arquitectura, «favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado». Los significantes en arquitectura, los elementos arquitectónicos, se perciben al leerlos «como forma y estructura, textura y material», de ahí la riqueza de significado, pero también la ambigüedad y la contradicción. Las ambigüedades encierran el enigma a desvelar. La dificultad en la comprensión de la obra arquitectónica constituye su sentido y la equipara a la obra eminente gadameriana, al arte de la palabra y su carácter fundante, inaugural, que diría Vattimo: la poesía. En la obra poética, el resultado de la ambigüedad se refleja en los detalles más singulares, lo que se caracteriza como una «tensión» definida como el impacto poético.

Venturi promueve una apertura en el esfuerzo interpretativo frente a la obra de arte arquitectónica. Hemos observado su apuesta por superar los dualismos, «esto o lo otro», que condicionan nuestra comprensión de la obra creada, enriqueciendo la aptitud interpretativa con una postura inclusiva que se abra a «lo uno y lo otro», aplicada a los dobles significados más que a las dobles funciones, preferidas, estas últimas, del movimiento moderno. Esto nos trae a la mente la observación inclusiva

del arquitecto Louis I. Kahn: «La arquitectura debe tener tanto espacios malos como buenos». Interesa esa apertura a lo otro, ya que, como diría Oñate, conviene escucharlo porque puede tener razón.

La actitud de apertura e inclusión venturiana supone una respuesta crítica que contrasta con otras posturas exclusivas, como es el caso de la adoptada por Adolf Loos con respecto a la muerte del ornato, según hemos expuesto en el capítulo correspondiente. Una muerte del ornamento que también hemos observado relacionar a Gravagnuolo con una búsqueda de sintaxis, de la resolución de un problema de lenguaje, mostrándose de este modo la autosuficiencia semántica de la materia y lo superfluo de cualquier lenguaje añadido. En esa búsqueda de un nuevo lenguaje —o en el rescate del lenguaje primario— se busca acabar con toda «metáfora que escape al *logos*», con toda materia que se superponga al objeto arquitectónico-puro signo.

Venturi, sin embargo, relaciona el empleo de los elementos convencionales de forma no convencional por la arquitectura moderna, con las alteraciones del lenguaje llevadas a cabo por los poetas mediante «las palabras yuxtapuestas en combinaciones nuevas y rápidas». Tanto el significado como la percepción son relativos, por lo que antiguos conceptos utilizados de forma novedosa logran vivos resultados que se perciben como una mezcla de conocido y nuevo. Venturi apuesta por un abandono de la normativa austera de la modernidad para rescatar del olvido el lenguaje que acompaña a las obras arquitectónicas a través del ornato —denostado por los modernos— y el simbolismo en arquitectura, iniciando de este modo el hacer postmoderno en arquitectura.

El retorno del lenguaje supone la ruptura con la normativa clásica y su lógica clasificatoria. Una novedad que se dispone a responder a los «múltiples modos de ser» representados en la multifacética producción artística del movimiento moderno. Dispersión, fragmentación, combinaciones inagotables, son calificativos que se atribuyen a esta actividad, lo que supone una diversificación del lenguaje de la que deriva la desaparición del discurso clásico y la ruptura de su orden. El lenguaje, que para el arquitecto Vilotet-le-Duc, se halla en el dinamismo de la materia y que despierta la capacidad de leer e interpretar la belleza inherente al uso de la técnica en

el arte. Esto es especialmente evidente en los logros espaciales de la arquitectura del movimiento moderno, y también hemos encontrado aquí otro rasgo común con los avances técnicos que elevan las catedrales góticas. Una apertura hacia la multiplicidad del lenguaje en el arte que anuncia, como hemos observado a través de la propia autocrítica del movimiento moderno arquitectónico, la preeminencia del lenguaje del arte como modo de conocimiento, hacia la luz de la palabra que se revela con Gadamer.

En la extracción por parte de esta tesis de la pepita de oro de muy diferentes textos y autores indagadores en las ontologías estéticas del espacio y de la luz, e inspirados por las teorías de Oñate, nos hemos atrevido a girar el poliedro filosófico para mostrar también algunas de sus facetas éticas y políticas. Éstas se nos han ido revelando a través de espacios-luz utópicos evocadores de esos emplazamientos distintos de los que habitamos comúnmente, pero relacionados con el espacio real social, descritos por Foucault. Con Ernst Bloch ha sido posible retomar ese anhelo humano de retorno a la luz originaria que trata de alejarse de las sombras del fin, o de los cuasi-fines que muchos padecen o a los que son abocados temporal o perpetuamente en el transcurso de sus vidas. Sin salirnos de nuestras vías de investigación que en este caso circulan sobre el carril abierto por la utopía luminosa urbana de la república de Campanella, y con la vista puesta en la luz de la razón que camina unida al saber de lo divino como organizadores de la experiencia individual y colectiva, nos hemos dirigido al campo de la ética, y sus implicaciones políticas y sociales. Desde allí prestamos atención a una nueva utopía, que si bien no alude a un Dios que inspira una organización urbana limitada y salva desde lo alto, como es el caso de la descrita por Campanella, sí puede atisbarse una búsqueda de lo divino disfrazada de lo justo, lo bueno, lo mejor para la persona y la sociedad en su conjunto e impulsada por la esperanza. Nos referimos al caso de Ernst Bloch, quien se abre camino con la luz de la esperanza frente al oscuro vacío en el que desemboca la experiencia vital humana abocada a su límite. La esperanza se sustenta en ese impulso característico del ser humano que le proyecta hacia otro tipo de luz razonable que acabe con las sombras de la experiencia temporal, que reorienta sus pasos hacia nuevos espacios utópicos o trascendentales. A través del «afecto» de la esperanza, que confronta con las teorías freudianas, Bloch trata de definir el que

considera como «el más humano de todos los movimientos anímicos» y que se refiere a la vez «al horizonte más vasto e iluminado». Con el trata de mantener las luces encendidas ante la perspectiva de la oscuridad que se otea en el límite de la existencia. Se posiciona frente a la inaceptable posibilidad para el hombre de acabar «como una bestia». Con Bloch se da la apertura a un nuevo espacio en el que tienen cabida luminosas «imágenes de esperanza contra el poder de la mas fuerte no-utopía: la muerte». Un espacio inclusivo en el que caben aquellas semi-muertes o exclusiones-expulsiones enfrentadas por gran parte de la humanidad a lo largo de su recorrido vital y que las sitúa en un mundo paralelo, no perceptible y sin embargo real, experimentado solo por ellas. Este afecto de expectativa blochiano, la esperanza, es capaz de mantener erguido al ser humano frente al hambre y la carencia de cualquier tipo, es la luz que lo orienta ante tan grande oscuridad. Para Bloch, procede especialmente de los sueños diurnos cuyo carácter es utópico: aspiran a la mejora del mundo, son prelude del arte, esbozan las mejoras sociales. Muguerza equipara el soñar despierto blochiano a esa facultad próxima a la imaginación científica, política y artística, compañera permanente, más o menos intensa, de la especulación filosófica, a la que la razón debe hacerle hueco.

El ser que presenta Bloch es un ser de expectativa, un ser en acción, observante y resolutivo, no resignado. En el sistema blochiano la esperanza se articula con la razón, ambas combinadas «son la *docta spes*: la esperanza inteligente». Sin esperanza no es posible la acción, es el motor del cambio que mantiene en pie al ser humano. El espacio inclusivo de la esperanza blochiana rebasa los límites a los que pretende ceñirse como utopía concreta, los del marxismo, y su influjo llega a otros ámbitos, como la filosofía de la religión, como hemos expuesto en el capítulo correspondiente. Pero desde la ética, según hemos podido comprobar, no todos ingresan en el optimismo esperanzado de Bloch a la luz de la razón, y prefieren decantarse por una sobriedad que no se arriesga, como hemos seguido especialmente a través de Muguerza. Un punto de vista que no olvida los fracasos que muestra la historia, que teme quedar cegado por el horizonte de luz de un optimismo esperanzado y prefiere salir de los espacios utópicos iluminados por la luz de la razón para inclinarse hacia la sombra de la razón, incluso contra toda esperanza. Muguerza apuesta por el presente y considera al ser presentado por Bloch como un

«no ser todavía», un ser que anhela «traspasar», «trascender» el presente en un «ser futuro» cuyo motor es la esperanza que dirige individual y colectivamente hacia la consecución de las ambiciones que reclaman un mundo mejor y más justo.

Retornando a las cuestiones más puramente ontológicas en su aspecto de apertura a la luminosidad y al espacio del ser postergado, hemos recalado en Heidegger brevemente en el arranque del capítulo referido a Gadamer, para referirnos a su aportación radical, por demoledora desde sus cimientos de todo el olvido luz-noche del ser y de la finitud. Heidegger nos orienta de nuevo hacia el «claro en el bosque» al atender críticamente con el término *Lichtung* a la tradición que entiende la verdad, el ser o Dios mismo como una luz clara siempre presente, separándose de toda metafísica e incorporando en su caso un giro inesperado que se encara con el olvido del ser. El *Lichtung*, relacionado con la luminosidad, evocador de la apertura, del esclarecimiento, de la rotura puntual de la continuidad oscura, representa también la acción misma de abrir el claro en el bosque, la espacialidad dentro de la espesura, el reconocimiento de los contornos y los límites. En el no-ocultamiento, que se corresponde con la *Lichtung* de lo abierto y de la presencia, se dan el Ser y el pensar y su mutua pertenencia, y esto se da para Heidegger, al principio de la filosofía, con Parménides y su «corazón que no tiembla del no-ocultamiento». Heidegger nos descubre que el concepto de espacio en relación con el arte entra en juego al hablar de los límites, y allí es donde surge el enigma, la confrontación, la posible apropiación y dominio del espacio por parte de la plástica y sus herramientas técnico-científicas. La cuestión consiste en «resolver el modo en que el espacio *es* y si se le puede atribuir en general un ser». El espacio comprendido se muestra luminoso, no se oculta en reducciones derivadas del espacio de la física y de la técnica: aquel en el que se ubica la obra, el que la alberga, el vacío entre sus elementos. La peculiaridad del espacio marca la pauta a seguir en el desocultamiento del ser propio de la verdad que el arte pone por obra. A ella se llega a través de la «vía estrecha» que consiste en ponerse «a la escucha del lenguaje», del «espaciar»: lugares divinos, que aportan la localidad, antesala del habitar, donación libre de lugares, donde habla y mora el acontecer. Espaciar, que para Heidegger acontece como un emplazar, preludio de los espacios de emplazamiento foucaultianos, que hace reconocibles y habitables los lugares, hace aparecer y potencia el haz de

relaciones entre las cosas desplegadas en ellos. Una labor congregante y fundante de la localidad que termina con la confrontación arte-espacio para dar paso a la verdad a través de la copertenencia en la que se despliega el espacio. Alude al vacío, que, siguiendo a Aristóteles y su *Física*, entiende no como un echar en falta, sino como un producir. No es nada, no es una falta, sino que «busca y proyecta lugares», con lo que liga la nada a las prácticas artísticas, en especial a la arquitectura, en las que se da el habitar humano y la permanencia de las cosas que atañen a su vivir. Sin perder de vista la peculiaridad del arte plástico en el que la verdad como desocultamiento del ser no está obligada a adoptar la forma corpórea, sino que su ser se manifiesta en la pura poesía.

Y de este giro devastador orientado a la apertura del claro iluminado inmerso en la continuidad oscura se alimenta Gadamer. Nadie como él sabe leer, en una espacialidad común con el arte, la verdad que nos ilumina desde la belleza. Hemos podido constatar que, tras beber en Grecia a través de Heidegger, logra traer de nuevo al presente los afanes que nos inspiran en esta tesis. Y este despertar casi sacral de la hermenéutica a la epifanía rescatadora de los olvidos de lo divino, del ser, del lenguaje, se prolonga de diferentes maneras en sus seguidores. Como vimos en el capítulo correspondiente, gracias a la doctrina de la belleza platónica, Gadamer es capaz de establecer una relación en el final de *Verdad y método* entre la «metafísica de la relación óptica del entender» y las reflexiones del comienzo de su obra acerca de la verdad del arte. En la obra de arte se da una pretensión de ser y de verdad que afecta tanto a la faceta ejecutora como a la receptora del entender. Como hemos recogido de Gadamer en el capítulo dedicado a él, «Bello es lo que nos ilumina, se apodera de nosotros y nos mira. La distinción entre la conciencia y la obra llega siempre demasiado tarde, cuando se trata de captar lo bello...».

Hemos podido ver los lazos preexistentes con momentos filosóficos que se pensaban cancelados y olvidados, que se han puesto de nuevo en tensión desde lo contemporáneo, en los aspectos que trata esta investigación. Gadamer trata de acotar el concepto de verdad en su vertiente hermenéutica y para ello recalca en «la tradición retórica de la *illuminatio*». Es así como confirma, según hemos referido en su capítulo, que «la verdad de la que nosotros podemos tener experiencia pertenece a la

dimensión de lo iluminador, de lo probable, que exige una actitud vigilante de la conciencia». Considera importante para la hermenéutica recuperar el concepto de lo probable extraído de la práctica retórica y sondear su incidencia en el de verdad. Y es de este modo como se encuentra con el concepto de evidencia en el que descubre esa luz que lo asemeja a lo bello.

Gadamer nos confirma que todo sigue ahí. Extrae de la retórica platónica esa relación indagada desde el comienzo de nuestro trabajo entre lo iluminador en el lenguaje y la conciencia del ser. De lo probable se acaba extrayendo lo evidente que se presenta como una luz que se asemeja a lo bello. La relación que se establece entre el lenguaje y el ser es la clave desde el platonismo para entender la belleza a partir de esa luz de lo evidente, de lo probable conocido a través de la experiencia hermenéutica y su acontecer, desde cuyo horizonte ampliado Gadamer acota el espacio al vislumbrar la finitud de la existencia humana. Desde lo bello el ser brilla en lo sensible y el que lo observa se ve envuelto en el resplandor que lo sitúa en un espacio nuevo iluminado.

Como hemos expuesto, Gadamer no pretende retornar a la metafísica de la luz, a un ser que es solo luz. Esa luz de la que se habla desde antiguo, que abarca el ser y el entender, es el fruto del lenguaje y de nuestra experiencia lingüística. Procede de las cosas y las hace comparecer tras experimentarlas, es «la luz de la palabra». Para Gadamer, la metafísica de la luz nos ayuda a comprender la mezcla fraguada ser-palabra, anterior a todo artificio u objetivo. Y también fundamenta la relación entre la belleza patente y lo comprensible evidente, lo que orienta el planteamiento hermenéutico al respecto. La luz de la palabra hace que las cosas se muestren luminosas y comprensibles, nos dice Gadamer.

Entre los enlaces establecidos en esta tesis a los que nos referimos, hemos traído también a estas páginas lo que para Gadamer supone la aportación de otro intérprete de las teorías neoplatónicas, Agustín de Hipona y su teoría de la Encarnación, como hemos referido unas líneas más arriba.

El ámbito de acción gadameriano llega a la equiparación entre las artes. Y se atreve no sólo con las «ejemplares», poesía y literatura. También reconoce la representación del ser en las otras artes no transitorias, entre las que se encuentran pintura y arquitectura.

Precisamente desde este último arte, la arquitectura, hemos podido conocer y recoger, en dos de los capítulos de la tesis, la manifestación del filosofar circundante embebida en sus argamasas y ensamblajes. El resultado de sus esbelteces y perforaciones murales en detrimento de las materias rotundas, antes inamovibles, da a luz los espacios ligados a las aspiraciones filosóficas que tratan de iluminar la verdad en el arte. El ser comparece en el espacio comprensivo como luz si se sabe y se quiere leer e interpretar. La lectura de la arquitectura noésica de la filosofía en las arquitecturas físicas concretas nos ha transportado al conocimiento esgrafiado en un plano diferente al del ornato. La comprensión es fruto de un esfuerzo hermenéutico como el que propone Gadamer. Éste no consiste en una simple contemplación; en el caso de la arquitectura, por ejemplo, supone recorrerla construyéndola de nuevo para uno mismo, transformando la pasividad observante en una acción análoga a la que se emprende ante a la obra literaria. El lenguaje de la obra arquitectónica en ocasiones parece enmudecer, como sucede con el arte contemporáneo no objetual, y, sin embargo, hemos comprendido con Gadamer que ese «callar es un modo de hablar», supone la búsqueda de nuevas palabras, y el resultado atrapa nuestra atención con su silencio elocuente, un silencio que ilumina de otra forma el espacio dicente.

Hemos recalado en las teorizaciones de Michael Foucault acerca de la concepción del espacio en diferentes momentos de la historia. A pesar de considerar su momento presente como la época del espacio, no reconoce esta preferencia del horizonte contemporáneo como una innovación, sino consecuencia de la historia occidental, en la que se produce un «entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio». Las polémicas derivadas del tejido resultante aún permanecen en el presente. Su «historia del espacio» surge en Grecia, como le sucede a esta tesis, y hace especial hincapié en momentos históricos en los que discurre la existencia de muchos de los hitos tratados en estas páginas. Se concentra especialmente en la visión jerarquizada del espacio de localización medieval y las diferenciaciones

basadas en oposiciones entre los diferentes lugares terrestres, celestes o supracelestes. Para Foucault, más adelante, gracias a Galileo, se produce en el Renacimiento el salto al espacio de la extensión, la localización deja de ser estática para entenderse como un punto del movimiento de cada cosa o su lugar de desaceleración, algo que hemos visto ya esbozarse en las teorías de Grosseteste y Buenaventura.

Su época, el pasado siglo, es para Foucault la «de lo simultáneo», «de la yuxtaposición», «la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso», que prefiere «una red que une puntos y se entreteje», a la «gran obsesión por la historia» del siglo XIX. Foucault da después un salto desde el Renacimiento hasta el siglo XX, a semejanza de las temporalidades de los hitos entresacados para nuestra tesis. En su caso es para destacar que es en este momento cuando se da la sustitución del espacio de la extensión por el del emplazamiento, tras la sustitución previa de la localización medieval por la extensión renacentista. Hemos destacado la utilización profusa del término emplazamiento por parte de la creación arquitectónica como la definición y delimitación del campo de acción de la obra a realizar y su relación con todos los condicionantes entre los que se inserta. Esto coincide conceptualmente con las relaciones de emplazamiento que define Foucault en su estudio del espacio contemporáneo y sus rasgos de simultaneidad potenciadores de la tendencia a sustituir el tiempo por el espacio, algo que también hemos visto coincidir con las reflexiones de algún artista plástico del momento. La visión eminentemente espacial del presente facilita los haces de relaciones que definen los diversos emplazamientos reales en los que nos ubicamos o por los que transitamos. Y hemos podido reflexionar con Foucault, acerca de los otros tipos de emplazamientos relacionados con todos los que habitamos comúnmente y que sin embargo los contradicen. Algunos carecen de lugar real: se trata de las utopías, que se relacionan realmente con el espacio real social mediante una mimesis directa o inversa. Ya pudimos referirnos anteriormente a algunos ejemplos de este tipo de emplazamientos espaciales a través de Campanella y Bloch. Por otro lado, Foucault estudia las que define como heterotopías, llegando a proponer crear una heterotopología. Esos contra-emplazamientos situados al margen de todos los otros lugares y sin embargo localizables, que se dan en todas las sociedades para albergar

individuos en crisis —en las primitivas— o, en su evolución, a individuos desviados —en las del presente—. La gran mayoría de estos tipos de espacios-otros se concretan y definen mediante creaciones de la arquitectura y el urbanismo, ya sean teóricas, en el caso de las utopías —ciudades—, o reales para el caso de las heterotopías —cárceles, geriátricos, hospitales psiquiátricos, cementerios, teatros, cines, jardines, museos, bibliotecas, ferias, baños, saunas, ciudades de veraneo, colonias—.

Ciertamente el presente puede aspirar con una esperanza casi blochiana a detentar ese título espacial que le otorga Foucault, respondiendo de forma mimética al pensamiento que pugna por dibujar un mundo mejor. Sin embargo borrar las huellas de determinadas preferencias jerárquicas derivadas del entrecruzamiento espacio-temporal con sus polémicas derivadas, se presenta como un proceso largo aún, como una espera orientada hacia el futuro cuasi-utópica. A no ser que se siga insistiendo en la apertura a la escucha del otro, ya que tal vez, como sostiene Oñate, tenga algo que decirnos.

Aunque para ello sea necesario partir del no decir. Vattimo nos ha transportado al espacio del silencio que acompaña al momento en que la luz se oculta tras el horizonte lejano. Surge como un síntoma de la relación con lo originario y hace posible la capacidad crítica del pensamiento. El lenguaje se renueva y embiste de continuo contra «sus límites externos, donde naufraga el silencio». Vattimo trata de desvelar que solo de él puede brotar el resonar de la palabra auténtica; al callar ese silencio surgirá el «decir auténtico». Un surgimiento que es una suerte de retorno a la luz de lo divino; accedemos a un silencio que es como la cara de Dios, el silencio de los débiles. Vattimo nos hace recorrer una trayectoria oscilante en el arte, en la poesía, que transcurre entre el arte del silencio en el ocaso —o la falta total de luz— y el arte de la palabra en el origen. Nos habla de la distinción objeto-obra de arte, de su papel ontológico. Se refiere a la obra de arte, resultado de la actividad del hombre, que es —además de óptica— ontológica y por la que se presenta la cosa, el ente, en la apertura espaciadora, reveladora de la verdad, de la luz, y por tanto del ser. Y esto se da de modo especial o casi exclusivo en la poesía, en el lenguaje. El lenguaje se

esponja, se espacia, definiendo los contornos que delimitan la morada del ser y desvelan «el ser entendido como luz» heideggeriano.

Oscilando hacia Nancy, en este juego relacional que hemos establecido entre él y Vattimo, hemos llegado al límite en el que todo parece desgajarse de su sentido. Somos invitados a llegar a tal extremo y desde él proyectar una apertura saltando en una suerte de desierto por encima del miedo y su inmovilismo, de la desolación paralizante, como una acción que promueva el ponerse en pie de nuevo, el orientarse hacia el nuevo sentido sembrado en la finitud. A tal fin, Nancy integra toda la materialidad de su pensamiento en lo puramente incorpóreo: en el lenguaje, donde subyace el fundamento del ser.

Nos propone, como Oñate, afinar el oído filosófico que capte la resonancia del «querer decir», el mensaje de aquella alteridad que, como dice Lacan, es la voz, pero también saber escuchar el «silencio dicente» aquel espacio en el que «me escucho a mi mismo» a través de lo que viene de mi o de los otros.

La ontología relacional de la diferencia y del movimiento nancyana surge de pensar el ser-en-común, de la comparecencia del ser singular plural y su existencia como el lugar que se formaliza en el espaciamiento sin forma del pensamiento. Un pensamiento que configura una malla espacial de conceptos entrelazados sostenida por un equilibrio de tensiones que se contrarrestan a través del lenguaje, como una fórmula poliédrica y cambiante que incorpora variables recuperadas y nuevas. Pero si Nancy despierta a ese saber escuchar es sobre todo atreviéndose a tocar. Nancy toca, con la punta de los dedos, sin apenas tocar, los conceptos de la tradición que eclosionan por sí solos dejando nuevos espacios al pensamiento. Aperturas por las que el tiempo penetra de forma ya no lineal en el lenguaje, vaivenes que se acomodan horadando lo que parecía pétreo y acaba fundiéndose como un magma al enfrentarlo sin rechazos, sin miedos.

Vattimo nos habla del silencio como nuevo punto de partida desde el arte de la palabra y su carácter fundante. La apertura a los nuevos espacios del decir se configura a partir del lenguaje, de la nueva *koiné*, del retorno del logos. En él se

enmarca el nuevo límite que no es otro que la *caritas*, el amor como comprensión no excluyente.

Oñate reconoce en estos límites contramitológicos y contradogmáticos el retorno a pensar lo divino, sin lo divino, sin lo sagrado, no es posible filosofar. Abriendo la diferencia surge la evidencia: el hombre no es dios. Es preciso recuperar la espiritualidad inherente a la naturaleza humana —descartada desde el dogmatismo globalizante—. Su manifestación en la religión ligada a la comunidad, se afana en pos de la justicia, al margen del poder.

Podemos terminar afirmando que, tal y como nos planteábamos desde el comienzo de este trabajo de investigación, en su culminación hemos revivido el nacimiento de los nuevos ámbitos luminosos del ser que recuperan lo perdido y olvidado, que dan paso a lo divino enmudecido, a una sacralidad que manifiesta de nuevo en el espacio del lenguaje la epifanía del ser silenciado.

## **10. Bibliografía**

## **Bibliografía**

### **1.Fuentes**

#### *a.Libros*

ARISTÓTELES, *Acerca del Alma*, Gredos, Madrid, 1988.

ARISTÓTELES, *Física*, Gredos, Madrid, 1995.

AGUSTÍN, STO., *La ciudad de Dios*, Tecnos, Madrid, 2013.

AGUSTÍN, STO., *Confesiones*, Planeta, Barcelona, 1993.

AGUSTÍN, STO., OBISPO DE HIPONA, *Obras de San Agustín: texto bilingüe*, Editorial católica, Madrid, 1958.

APAMEA, N. DE, *Fragmentos y testimonios*, Gredos, Madrid, 1991.

AQUINO, STO. T. DE, *Exposición sobre el “Libro de las causas”*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2000.

AQUINO, STO. T. DE, *La verdad*, Eunsa, Pamplona, 1995.

AQUINO, STO. T. DE, *Exposición sobre el “Libro de las causas”*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2000.

AQUINO, STO. T. DE, *De los principios de la naturaleza*, Aguilar Argentina, Buenos Aires, 1974.

AQUINO, STO. T. DE, *Suma contra los gentiles. 1, libros 1 y 2. Dios, su existencia, su naturaleza, la creación y las criaturas. 2, libros 3 y 4. Dios, fin último y gobernador supremo. Misterios divinos y postrimerías*. Editorial Católica, 1967, 1968.

ANÓNIMO, *Liber de causis*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

BACHELARD, G., *La intuición del instante*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1980.

BLOCH, E., *El principio esperanza*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1980.

BLOCH, E., *Entremundos en la historia de la filosofía*, Taurus, Madrid, 1984.

BUENAVENTURA, S., *Obras*, Tomo I, Biblioteca de Autores Cristianos Madrid, 1945.

BUENAVENTURA, S., *Obras de San Buenaventura*, III, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1972.

CAMPANELLA, T. (Ed. GONZÁLEZ GARCÍA, M.), *La política*, Alianza, Madrid, 1991.

CAMPANELLA, T. (Ed. GARCÍA ESTÉBANEZ, E.), *Tommaso Campanella, La ciudad del Sol*, Ediciones Akal, Tres Cantos, Madrid, 2006.

CAMPANELLA, T., BACON, F., MORO, T., *Utopías del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

ECKHART MEISTER, & SALTZMAN, C. E., *Los tratados*, Hastinapura, Buenos Aires, 1989.

ECKHART MEISTER, & VEGA ESQUERRA, A., *El fruto de la nada; y otros escritos*, Siruela, Madrid, 2008.

ERIGENA, J. S., & FORTUNY, F. J., *División de la naturaleza: Periphyseon*, Orbis, Barcelona, 1984.

ERIGENA, J. S., *Sobre las naturalezas (Periphyseon)*, Eunsa, Pamplona, 2007.

- ERIÚGENA, J.E., *División de la naturaleza*, Folio, Barcelona, 2002.
- FICINO, M., *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, Tecnos, Madrid, 2008.
- FICINO, M., *Sobre el furor divino y otros textos*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- FORMENT GIRALT, E., *Filosofía del ser: introducción, comentario, texto y traducción del "De ente et essentia" de Santo Tomás*, PPU, Barcelona, 1989.
- FOUCAULT, M., *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales, V. III*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, M., *El cuerpo utópico; las heterotopías: textos inéditos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.
- FOUCAULT, M., *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona, 2013.
- GADAMER, H.-G., *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 2012.
- GADAMER, H.-G., *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 2001.
- GADAMER, H.-G., *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 2006.
- GADAMER, H.-G., *Hans-Georg Gadamer: el logos de la era hermenéutica*, Madrid, UNED, 2005.
- GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991.
- GADAMER, H.-G., *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1984.
- GADAMER, H.-G., *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1993.

GROSSETESTE, R., *La luz —o la incoación de las formas—*, trad. de J.J. Padial (Universidad de Málaga), en [http://www.leonardopolo.net/docs/De\\_luce.pdf](http://www.leonardopolo.net/docs/De_luce.pdf), 12 JUN 2018.

HEGEL, G. W. F., *De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

HEGEL, G. W. F., *Estética*, Alta Fulla, Barcelona, 1988.

HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

HEGEL, G. W. F., *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 1990.

HEIDEGGER, M., *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995.

HEIDEGGER, M., *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009.

HEIDEGGER, M., *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

HEIDEGGER, M., *Estudios sobre mística medieval*, Siruela, Madrid, 1997.

HEIDEGGER, M., *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2003.

HEIDEGGER, M., *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ariel, Barcelona, 1983.

HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1989.

HEIDEGGER, M., *Tiempo y ser*, Tecnos, Madrid, 2006.

HILDEGARDA, STA., *Cartas de Hildegarda de Bingen: epistolario completo*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2015.

HILDEGARDA, STA., *El libro de los merecimientos de la vida*, Miño y Dávila, Alcalá de Henares, 2011.

JÁMBLICO, *Sobre los misterios egipcios*, Gredos, Madrid, 1997.

JÁMBLICO, *Vida pitagórica*, Gredos, Madrid, 2008.

JÁMBLICO, *Protréptico*, Gredos, Madrid, 2008.

KAHN, L. I., *Louis I. Kahn: idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1981.

KAHN, L. I., *Escritos, conferencias y entrevistas*, El Croquis, Madrid, 2003.

KAHN, L. I., *Idea e imagen*, Xarait, Madrid, 1981.

LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 2006.

LE CORBUSIER, *Le poème de l'angle droit*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

LOOS, A., *Dicho en el vacío: 1897-1900*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1984.

LOOS, A., *Ornamento y delito y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

MIES VAN DER ROHE, L., *Escritos, diálogos y discursos*, Autor-editor, Madrid, 2003.

NANCY, J.-L. *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

NANCY, J.-L., *La comunidad desobrada*, Arena Libros, Madrid, 2001.

NANCY, J.-L., *La Deconstrucción del Cristianismo*, La Cebra, Buenos Aires, 2006.

NANCY, J.-L., *El olvido de la filosofía*, Arena Libros, Madrid, 2003.

NANCY, J.-L., *Un pensamiento finito*, Anthropos Editorial, Rubí (Barcelona), 2002.

NANCY, J.-L., *Ser singular plural*, Arena Libros, Madrid, 2006.

OÑATE Y ZUBÍA, T., *Materiales de ontología estética y hermenéutica. Los hijos de Nietzsche en la postmodernidad I*, Dykinson, Madrid, 2009.

OÑATE Y ZUBÍA, T., *El retorno teológico-político de la inocencia. (Los hijos de Nietzsche II)*, Dykinson, Madrid, 2010.

OÑATE Y ZUBÍA, T., *Materiales de ontología estética y hermenéutica. (Los hijos de Nietzsche I)*, Dykinson, Madrid, 2009.

PLATÓN, *Diálogos: Gorgias, o de la retórica; Fedón, o de la inmortalidad del alma; El banquete, o del amor*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.

PLATÓN, *Filebo*, Encuentro, Madrid, 2011.

PLATÓN, *Parménides*, Aguilar Argentina, Buenos Aires, 1971.

PLATÓN, *Timeo*, Abada, Madrid, 2010.

PLATÓN, *Obras completas V.3, 6, 7 y 8*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1981-1982.

PLOTINO, *Sobre la belleza*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 2007.

PLOTINO, *Enéadas (3 v.)*, Gredos, Madrid, 1982-1999.

PORFIRIO, *Vida de Plotino*, Gredos, Madrid, 1982.

PROCLO, *De l'existence du mal*, Belles Letres, París, 1982.

PROCLO, *Dix problèmes concernant la providence*, Belles Letres, París, 1977.

PROCLO, *Elementos de teología. Sobre la providencia, el destino y el mal*, Trotta, Madrid, 2017.

PROCLO, *Elementos de teología*, Aguilar, Buenos Aires, 1965.

PROCLO, *Himnos y epigramas*, Iralka, Donostia, 2003.

PROCLO, *Lecturas del "Crátilo" de Platón*, Akal, Madrid, 1999.

PROCLO, *Oráculos caldeos: Con una selección de testimonios de Proclo, Pselo, y M. Itálico. Numenio de Apamea. Fragmentos y testimonios*, Gredos, Madrid, 1991.

PROCLO, *Providence, fatalité, liberté*, Belles Letres, París, 1979.

PROCLO, *Théologie platonicienne*, V. 1, Belles Letres, París, 1968-1997.

PROCLO, *Sur le premiere Alcibiade de Platon*, V. 1, Belles Letres, París, 1985.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Los nombres divinos*, Losada, Buenos Aires, 2007.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *La jerarquía celestial; La jerarquía eclesiástica; La teología mística; Epístolas*, Losada, Buenos Aires, 2008.

ROSA, J., *Louis I. Kahn, 1901-1974: espacio iluminado*, Arlanza, Madrid, 2008.

SANCTO VICTORE, H. DE, *Didascalicon de studio legendi = (El afán por el estudio)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia: Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2011.

STEIN, E., *Escritos espirituales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1998.

VATTIMO, G, ROVATTI, P. A. (eds.), *El mito del uno: horizontes de latinidad*, Dykinson, Madrid, 2008.

VATTIMO, G, ROVATTI, P. A. (eds.), *El pensamiento débil*, Cátedra, Madrid, 2006.

VATTIMO, G. (comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 1999.

VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

VITRUBIO POLIÓN, M., *De Architectura*, Albatros hispanofilia, Valencia, 1978.

VITRUBIO POLIÓN, M., *Los diez libros de arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1993.

WRIGHT, F. LL., *El futuro de la arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 2008.

ZAMBRANO, M., *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2007.

## **2.Criticismo**

### ***a.Libros***

ALBERT DE PACO, J. M., *El arte de reconocer los estilos arquitectónicos*, Óptima, Barcelona, 2007.

ALMONACID CANSECO, R., *Mies Van Der Rohe: el espacio de la ausencia*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2006.

AGUILA RUIZ, R., *Una interpretación de la metafísica del "Liber de causis"*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2010.

AUBIN, P., *Plotin et le christianisme: Triade plotinienne et Trinité chrétienne*, Beauchesne, Paris, 1992.

BEARDSLEY, M. C., HOSPERS, J., *Estética: Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1981.

BORREGO PIMENTEL, E. M<sup>a</sup>, *Cuestiones Plotinianas*, Universidad de Granada, Granada, 1994.

BOUGEROL, J. G., *Introducción a San Buenaventura*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984.

BOUGEROL, J. G., *Saint Bonaventure: études sur les sources de sa pensée*, Variorum Reprints, Londres, 1989.

BRUNNER, F., DÖRRIE, H., LARSEN B. D., *De Jamblique à Proclus: Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Fondation Hardt, Geneve, 1975.

BRUYNE, E. *Estudios de Estética medieval. El siglo XIII*, Gredos, Madrid, 1959.

BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1994.

CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.

CIRLOT, J. E., *Pintura gótica europea*, Labor, Barcelona, 1972.

CHARLES SAGET, A., *L'architecture du divin: mathématique et philosophie chez Plotin et Proclus*, Belles Lettres, Paris, 1982.

CHARRUE, J. M., *Plotin lecteur de Platon*, Paris, 1987.

CHASTEL, A., & WIRTH, J., *Marsile ficin et l'art*, Droz, Genève, 1996.

CHOZA, J., GARAY SUÁREZ-LLANOS, J. DE, PADIAL BENTICUADA, J.J., *Dios en las tres culturas*, Thémata, Sevilla, 2012.

CLARAMONTE ARRUFAT, J., *Estética modal*, Tecnos, Madrid, 2016.

COHEN, J. L., *Le Corbusier, 1887-1965: el lirismo de la arquitectura en la era mecánica*, Taschen, Köln, 2006.

CORTE, M. DE, *Aristote et Plotin*, París, 1935.

COULOUBARITSIS, L., *Aux origines de la philosophie européenne : de la pensée archaïque au néoplatonisme*, De Boeck, Bruselas, 1994.

COULOUBARITSIS, L., & WUNENBURGER, J. J., *Les figures du Temps*, Presses Universitaires de Strasbourg, Estrasburgo, 1997.

COULOUBARITSIS, L., *Histoire de la philosophie ancienne et médiévale : figures illustres*, Bernard Grasset, París, 1998.

CRUZ, M., *Filosofía Contemporánea*, Taurus, Madrid, 2010.

DAIBER, D. L., *Los fundamentos de la ontología tomista: el tratado "De ente et essentia"*, Universitarias de Valparaíso, Chile, 2005.

DERRIDA, J., *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Amorrortu, Buenos Aires, 2011.

ECO, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1999.

ECO, U., *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004.

EZQUERRA GÓMEZ, J., *Un claro laberinto. Lectura de Spinoza*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

FELDMANN, C., *Hildegarda de Bingen: una vida entre la genialidad y la fe*, Herder, Barcelona, 2009.

FERNÁNDEZ, C., *Los filósofos medievales: selección de textos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979-1980.

- FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*, Alianza, Madrid, 1986.
- FESTUGIERE, A.-J., *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Belles Lettres, París, 1981. (Contiene *De Anima*, de Jámblico).
- FOSBERY, A. E., *La doctrina de la iluminación y el Medioevo*, Universidad Fasta, Mar del Plata, 2011.
- FRABOSCHI, A. A., *Bajo la mirada de Hildegarda: abadesa de Bingen*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2010.
- FRAIJÓ, M., *A vueltas con la religión*, Editorial Verbo Divino, Pamplona, 2007.
- FRAIJÓ, M., *Filosofía de la religión. Estudios y textos*, Editorial Trotta, Madrid, 2005.
- FRAILE, G., *Historia de la filosofía II (1.º)*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975. (GF 2.1).
- FRAILE, G., *Historia de la filosofía II (2.º)*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975. (GF 2.2).
- FRAISE, J. C., *L'interiorité sans retrait: lectures de Plotin*, Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1985.
- FUSCO, R. DE, *La idea de Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- FUSCO, R. DE, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Hermann Blume, Madrid, 1983.
- GARCÍA ESTÉBANEZ, E., *El Renacimiento: Humanismo y Sociedad*, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 2006.
- GARCÍA BACCA, J.D., *Infinito, transfinito, finito*, Anthropos, Barcelona, 1984.
- GARCÍA GUAL, C., *Historia de la filosofía antigua*, Trotta, Madrid, 1997.

GARIN, E., & BATTÁN, A., *Marsilio Ficino y el platonismo*, Alción, Córdoba (Argentina), 1998.

GILSON, E., *El espíritu de la filosofía medieval*, Rialp, Madrid, 2009.

GILSON, E., *El tomismo: introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino*, Eunsa, Pamplona, 1989.

GILSON, E., *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Gredos, Madrid, 1995.

GILSON, E., *La filosofía de San Buenaventura*, Desclée, de Brouwer, Buenos Aires., 1948.

GIMBERNAT, J.A., *Ernst Bloch. Utopía y Esperanza*, Cátedra, Madrid, 1983.

GÓMEZ-HERAS, J. M. G., *Sociedad y utopía en Ernst Bloch: presupuestos ontológicos y antropológicos para una filosofía social*, Sígueme, Salamanca, 1977.

GÓMEZ CAFFARENA, J., *En favor de Bloch. Bloch, Ernst. El hombre del realismo utópico*, Taurus, Madrid, 1979.

GOULET, R., *Dictionnaire des philosophes antiques*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1994-2005

GRAVAGNUOLO, B., *Adolf Loos: teoría y obras*, Nerea, Madrid, 1988.

GRONDIN, J., *Introducción a Gadamer*, Herder, España, 2003.

HADOT, P., *Plotin ou la simplicité du regard*, Études Agutiniennes, París, 1989.

HIRSCHBERGER, J., *Historia de la filosofía*, tomo I, Herder, Barcelona, 1982.

JASPERS, K., *Los grandes filósofos (3). Los metafísicos que pensaron desde el origen: Anaximandro, Heráclito, Parménides, Plotino, Anselmo, Spinoza, Lao-Tse, Nagarjuna*, Tecnos, Madrid, 1998.

JASPERS, K., *Los grandes filósofos. Los fundadores del filosofar: Platón, Agustín, Kant*, Tecnos, Madrid, 1995.

LEVATOIS, M. (2012). *L'espace du sacré*, Éditions de l'Homme Nouveau, Paris, 2012.

LEYTE, A., *Post Scriptum: a el origen de la obra de arte de Martin Heidegger*, La oficina, Madrid, 2016.

LISSMANN, K. P., *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006.

LORENZO ARRIBAS, J., *Hildegarda de Bingen, (1098-1179)*, Ediciones del Orto, Madrid, 1996.

LOZANO PINO. J., *El amor es el límite: reflexiones sobre el cristianismo hermenéutico de Gianni Vattimo y sus consecuencias teológico-políticas*, Dykinson, Madrid, 2015.

MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza editorial, Madrid, 1987.

MARÍAS, J., ZUBIRI, X., & ORTEGA Y GASSET, J., *Historia de la filosofía*. Alianza, Madrid, 2008.

MAUDLIN, T., *Filosofía de la física, I. El espacio y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

MERINO, J. A., *Historia de la filosofía franciscana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993.

MOUSOPOULOS, E., *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, Belles Lettres. Paris, 1980.

MOUSOPOULOS, E., *Les structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Belles Lettres. Paris, 1985.

MUGUERZA, J., *Desde la perplejidad. Ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006.

MUGUERZA, J., *La razón sin esperanza: (siete trabajos y un problema de ética)*, Taurus, Madrid, 1977.

MUÑOZ, J., *La filosofía del límite: debate con Eugenio Trías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

NEÁPLOLIS, M. de, *Proclo o De la felicidad*, Iralka, Irún, 1999.

NIETO ALCAIDE, V., *La Luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1978.

OÑATE Y ZUBÍA, T., *Acontecer y comprender: la hermenéutica crítica tras diez años sin Hans-Georg Gadamer*, Dykinson, Madrid, 2012.

OÑATE Y ZUBÍA, T., QUINTANA PAZ, M.A., GARCÍA SANTOS, C., *Hans-Georg Gádamer: Ontología estética y hermenéutica*, Dykinson, Madrid, 2005.

OÑATE Y ZUBÍA, T. y otros, *El compromiso del espíritu actual. Con Gianni Vattimo en Turín*, Alderabán, Cuenca, 2010.

OÑATE Y ZUBÍA, T., *El segundo Heidegger: ecología, arte, teología. (Los hijos de Nietzsche en la postmodernidad III)*, Dykinson, Madrid, 2012.

PEPIN, J., *De la philosophie ancienne à la théologie patristique*, Variorum, Londres, 1986.

PEPIN, J. & SAFFREY, H. D. (eds.), *Proclus. Lecteur et interprète des anciens : actes du colloque international du C.N.R.S., Paris, (2-4 octobre 1985)*, París, 1987.

PÉREZ QUINTANA, A., *Razones medievales: Poder y cultura*. Laertes, Barcelona, 2010.

PERNOUD, R., *Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

RAMOS CENTENO, V., *Utopía y razón práctica en Ernst Bloch*, Endymión, Madrid, 1992.

RAMOS JURADO, E. A., *Jámblico, Sobre los misterios egipcios*, Gredos, Madrid, 1997.

RAMOS JURADO, E. A., *Porfirio de Tiro: contra los cristianos*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006.

RODRÍGUEZ MARCIEL, C., *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean-Luc Nancy*, Dykinson, Madrid, 2011.

RUSSELL, B., *Historia de la filosofía occidental*, I, Espasa Libros, Madrid, 2007.

QUASTEN, J., *Patrología*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1991-1994.

SANTIAGO GUERVÓS, L.E. DE, *Gadamer (1900- )*, Ediciones del Orto, Madrid, 1997.

SANTO TOMÁS, J. de, *Lógica de los predicables: explicación del texto del "Isagoge" de Porfirio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.

SEGURA, A. (dir.), *Ser y poder, Spinoza y los fundamentos del laicismo moderno*. Universidad de Granada, Granada, 2009.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética (I), La estética antigua*, Akal, Tres Cantos, Madrid, 2000.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética (II). La estética medieval*. Akal, Tres Cantos, Madrid, 1990.

TEYSSÉDRE, B., *La Estética de Hegel*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974.

TOSCANO, M., & ANCOCHEA SOTO, G., *Dionisio Areopagita: La tiniebla es luz*, Herder, Barcelona, 2009.

TROUILLARD, J., *La mystagogie de Proclus*, Belles Lettres, Paris, 1982.

TROUILLARD, J., *L'un e l'ame selon Proclus*, Belles Lettres, Paris, 1972.

VALIENTE SÁNCHEZ-VALDEPEÑAS, A.V., *Supraesencial: El encuentro de la filosofía Neoplatónica y el cristianismo en el Corpus Dionysiacum*, Asociación Bendita María, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2013.

VATTIMO, G., *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1987.

VATTIMO, G., *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1992.

VERBEKE, G., *D'Aristote à Thomas d'Aquin : antécédents de la pensée moderne*, Leuven University Press, Leuven, 1990.

VIDARTE, P., *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2006.

ZAMORA CALVO, J.M., *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2000.

### ***b.Artículos***

BERGANZA, I. V., The science at the end of the middle ages, *Pensamiento. Revista De Investigación e Información Filosófica*, V. 71, nº 269, pp. 1277-1293, (2016).

CRISTANCHO SIERRA, S. R., *Plotino y Grosseteste: El neoplatonismo en la cosmología medieval*, *Areté, Revista de Filosofía*, Vol. XXIX, nº 2, pp. 259-290, 2017. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/19462/19566>, 12 JUN 2018.

GARAY SUÁREZ-LLANOS, J. DE, Plotino: la libertad como primer principio, *Thémata: Revista de filosofía*, Nº 6, 1989, págs. 51-56.

GARCÍA LÓPEZ, D., Visualización en la utopía: La ciudad del sol de Tommaso Campanella como ciudad pintada. *Anales De Historia Del Arte*, Nº 2, 2005.

HERMOSO FÉLIX, M. J., El filósofo y el teurgo en el pensamiento de Jámblico: Una metafísica del símbolo. *Revista Endoxa nº 35*, 2015.

HERMOSO FÉLIX, M. J., La filosofía de Plotino: Una metafísica de la imagen/The philosophy of Plotinus: A metaphysics of the image. *Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía*, V. 31, nº 1, 2014, p. 11.

HERMOSO FÉLIX, M. J., El Parménides de Platón y la comprensión del uno en la filosofía de Plotino: ¿un olvido de Heidegger?/Plato's Parmenides and understanding the one in the philosophy of Plotinus: An oversight by Heidegger? *Logos: Anales Del Seminario De Metafísica*, V. 49, 2016, pp. 71-90.

OÑATE Y ZUBÍA, T., Gadamer y los presocráticos. La teología de la esperanza en el límite oculto de la hermenéutica. *Endoxa, V. 1, Nº 20*, 2005, p. 795.

OÑATE Y ZUBÍA, T., La contribución de Gianni Vattimo a la hermenéutica del siglo XX. *Azafea: Revista De Filosofía*, V. 5, 2009.

LÉRTORA MENDOZA, C. A., Perfección numérica y perfección ontológica: Los días de la creación según Grosseteste, *Medievalia*, 9, 1991, p. 30.

LÉRTORA MENDOZA, C. A., Gnoseología y teoría de la ciencia en Roberto Grosseteste-Gnoseology and science theory, *Revista Española De Filosofía Medieval*, nº 16, 2009, pp. 11-21.

MENDOZA, C. L., La summa physicorum y la filosofía natural de Grosseteste, *Sapientia*, V. 26, nº 100, 1971, p. 199.

MESSEGUER, P. S., Roberto Grosseteste, *Ciencia Tomista*, nº8, 1913, p. 482.

RODRÍGUEZ MARCIEL, C., Poéticas de la ciudad: "chantier" a cielo abierto. *Res Pública. Revista De Historia De Las Ideas Políticas*, V. 17, N° 2, 2014.

VÁSQUEZ ROCCA, A. Sloterdijk, Heidegger y Jean-Luc Nancy: Esferas, arqueología de lo íntimo, morfología del espacio compartido e historia de la fascinación de proximidad. *Nómadas*, nº 4, V. 32, 2011.

### *c.Textos filmicos*

Actualidad de la ontología estética, *Filosofía y Voces del Pensamiento*, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2012, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 3 NOV 2017.

El ser y los dioses, *II seminario de profesores e investigadores, Filosofía y Voces del Pensamiento*, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2005, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 20 ENE 2017.

El Salto y el Lugar de la Nada en Heidegger como de-solidificación y estremecimiento. El concepto oscilante-ocultante-desocultante de la Verdad, I y II, *Los Tratados Onto-históricos de Martín Heidegger. IV Seminarios de Profesores e Investigadores*, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2018, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 15 JUN 2018.

Espacio y lugar, partes 1, 2 y 3, *Primavera Hermenéutica con Gianni Vattimo*, HERCRITIA, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2014, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 16 MAY 2018.

Hermenéutica y postmodernidad, *Filosofía y Voces del Pensamiento*, HERCRITIA, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2003, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 16 OCT 2016.

H.G. Gadamer la memoria de un siglo, *Filosofía y Voces del Pensamiento*, HERCRITIA, Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica, UNED, 2002, [www.catedradehermenutica.org](http://www.catedradehermenutica.org), 16 FEB 2016.