

Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri



Andrés Felipe López López
Compilador y editor académico



UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA



ISBN: 9789588474984



**Estudios de Estética en Filosofía y Literatura
de la baja Edad Media: los casos
Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri**

**Andrés Felipe López López
Compilador y editor académico**

2021



**UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA**



López López, Andrés Felipe

Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri /Andrés Felipe López López; Edgar Alonso Vanegas Carvajal; Diana Alcalá Mendizábal; Julio César Barrera Vélez; Ezequiel Quintero Gallego; Nicolás Duque Naranjo; Karen Dayana Patiño Castaño. – Medellín: Editorial Bonaventuriana, 2021.

p. 213 (Colección Señales)

Incluye referencias bibliográficas

ISBN: 9789588474984

1. Bagnoregio, Buenaventura de, 1218; 2. Alighieri, Dante, 1265.; 3. Filosofía medieval - Investigación; 4. Estética y filosofía; 5. Estética literaria

189

L864

© Universidad de San Buenaventura

Colección Señales



Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri

Compilador: Andrés Felipe López López

Autores: Andrés Felipe López López, Edgar Alonso Vanegas Carvajal, Diana Alcalá Mendizábal, Julio César Barrera Vélez, Ezequiel Quintero Gallego, Nicolás Duque Naranjo, Karen Dayana Patiño Castaño

Grupo de investigación: Grupo Interdisciplinario para el Desarrollo del Pensamiento y la Acción Dialógica - GIDPAD

Universidad de San Buenaventura Medellín

Universidad de San Buenaventura Colombia

© Editorial Bonaventuriana, 2021

Universidad de San Buenaventura Medellín

Coordinación Editorial Medellín

Carrera 56C N.º 51-110 (Medellín)

Calle 45 N.º 61-40 (Bello)

PBX: 57 (4) 5145600

editorial.bonaventuriana@usb.edu.co

www.usbmed.edu.co

www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co

Coordinación editorial: Daniel Palacios Gómez

Asistente Editorial: Laura Catalina Blandón Isaza

Corrección de estilo: Nicolasa Marín González

Diseño y diagramación: Verónica María Moreno Cardona

Obras de separatas:

Francisco de Zurbarán. (1659?). San Buenaventura [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-buenaventura/a1ae3b48-e94b-48f8-97e0-3f82e56d4f36>

William Blake. (1800-1805). Dante Alighieri [Tempera]. Recuperado de <https://manchesterartgallery.org/collections/title/?mag-object-89#>

Las opiniones, originales y citas son responsabilidad de los autores. La Universidad de San Buenaventura salva cualquier obligación derivada del libro que se publica. Por lo tanto, ella recaerá única y exclusivamente sobre los autores.

Los contenidos de esta publicación se encuentran protegidos por las normas de derechos de autor. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio, sin permiso escrito de la Editorial Bonaventuriana.

e-ISBN: 978-958-847-498-4

Cumplido el Depósito Legal (Ley 44 de 1993, Decreto 460 de 1995 y Decreto 358 de 2000)

Noviembre de 2021

Índice

Prólogo: La estética ya era adulta cuando redactaron su certificado de nacimiento	7
--	----------

Andrés Felipe López López

Primera parte: el Doctor Seráfico	11
--	-----------

La estética como condición de posibilidad para una antropología relacional en el pensamiento de Buenaventura de Bagnoregio	12
---	-----------

Edgar Alonso Vanegas Carvajal

Interpretación del libro de la naturaleza en Buenaventura de Bagnoregio	72
--	-----------

Diana Alcalá Mendizábal

San Buenaventura: Precursor de una estética de la corporalidad	105
---	------------

Julio César Barrera Vélez

Segunda parte: 137
il Sommo Poeta

La amistad de los poetas: 138
Dante se laurea con Virgilio

Ezequiel Quintero Gallego

De estética y mística en Dante Alighieri 152
y la *Divina Comedia*

Andrés Felipe López López

Jorge Luis Borges y Dante Alighieri: 189
ideas en torno a un libro inmortal, la *Divina Comedia*

Nicolás Duque Naranjo

Karen Dayana Patiño Castaño

Prólogo

La estética ya era adulta cuando redactaron su certificado de nacimiento

Es frecuente la consideración de que la estética comienza formalmente como disciplina filosófica con Alexander Baumgarten entre 1750 y 1758 con la publicación en dos tomos de su *Aesthetica* —obra no concluida en esos dos volúmenes—. Es usual también la valoración de que su estatuto definitivo de autonomía se da cuando es incorporada a la *Enciclopedia* en el mismo siglo XVIII. Nombres como los de G. W. Leibniz, incluso David Hume y, por supuesto, Immanuel Kant son invocados en la discusión sobre la conquista de dicha dignidad independiente. Estas consideraciones o valoraciones son correctas, pero no nos autorizan para afirmar que antes del siglo XVIII fuera inexistente la estética como campo filosófico de investigación. Antes, y mucho antes, está presente en las obras de Homero, Hesíodo, Arquíloco, Safo de Mitilene, Solón, Teognis, Tucídides o en las de Platón y Aristóteles, en las de Cicerón y Plotino, en las de Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Buenaventura de Bagnoregio o Dante Alighieri, en las de Nicolás de Cusa, Leone Battista Alberti, Marsilio Ficino, Leonardo da Vinci, Durero, Rafael, Giacomo Vignola, Andre Palladio, Giorgio Vasari, René Descartes, Baltazar Gracián, Nicolas Boileau y, en el mismo siglo XVIII y un poco después, en las de J. W. von Goethe, William Blake, August Wilhelm von Schlegel, Friedrich von Schlegel y Friedrich Schelling. Solo menciono algunos ejemplos.

Más aún, desde la primera vez que el hombre se haya preguntado por la experiencia, por la belleza, por las formas, por la producción creativa de la unidad cuerpo, experiencia y mente y por las materias primas a las que esa

producción creativa da modelo, diseño, tipo y variedad, desde estas preguntas, ya hubo estética. Ya hubo una reflexión filosófica que en su momento se formalizaría como ámbito independiente de investigación, sin que tal independencia o autonomía se deba entender como separación de la filosofía, se debe entender como lugar propio dentro de la filosofía.

La filosofía es un castillo hermoso y magnífico. Una de sus habitaciones es la estética, que es vecina de la estancia de la historia, de la morada de la teoría del conocimiento, del recinto de la semántica y de la cámara de la filosofía del arte. Nótese que, inherente a mis palabras, hay una distinción entre estética y filosofía del arte. Son hermanas, sí, quizás hermanas siamesas, pero la consigna de la estética es el esclarecimiento de la experiencia sensible, sentimental e intelectual que son potentes para producir arte —entre otras maravillas que también producen— mientras que la filosofía del arte tematiza al arte, a la obra y al artista. Así de hermanas son y no creo que una pueda ser sin la otra. No es posible trabajar en el campo de la estética eximiéndose de trabajar el de la filosofía del arte. No sé cuál es más general, y no sé si una es subconjunto de la otra, como digo, más bien son hermanas siamesas.

En uno de los 1535 artículos —o ensayos, mejor— para el *Illustrated London News* del 14 de julio de 1906, con título *El resurgir de las naciones pequeñas. La verdadera Edad Media*, Gilbert Keith Chesterton se queja de que recordemos a la Edad Media la mayoría de las veces por sus cosas grotescas. Se recuerda a Enrique I no por la Carta de Libertades, sino por haber muerto a causa de comer lampreas en mal estado. Se recuerdan solo las absurdidades de las obras de teatro medievales referidas a milagros, pero casi nada de todo lo demás que no era absurdo. Muchas veces los filósofos medievales son mencionados con desdén, a este respecto uno puede estar seguro de algo: quien hace la desestimación nada más repite la tontería que otro dijo y revela con esto que no conoce la filosofía lúcida, la metafísica delicada y la moral social clara y digna que se encuentran en las obras de los filósofos medievales. “Nos encanta conocer la ignorancia de la Edad Media, y nos quedamos tan contentos ignorando todo su conocimiento”, dice Chesterton en el ensayo referido. Pero, lo mismo

podría ser aplicado a toda época, porque no hay un día de la vida de los hombres en que sean muchas las cosas que ignoramos; en cada época, incluso, hay cosas de las que ni siquiera sospechamos, no somos conscientes que aún no sabemos de ellas. Se alude a la Edad Media con la representación de oscuridad, pero el olvido en esa representación es monumental: basta con recordar que hubo un Roger Bacon antes de un Francis Bacon, unos lógicos como Pedro Abelardo o Guillermo de Ockham antes de unos como Bertrand Russell o Kurt Gödel, un Dante Alighieri —el más grande poeta de todos los tiempos, también filósofo *medieval*— antes de un genio como Ralph Waldo Emerson. De hecho, —y solo como un ejemplo de un tiempo más remoto pero tan vivo en cada presente— no habría Emerson sin Platón, así como no habría Jorge Luis Borges sin Dante. “Recordamos la Piedra Filosofal, pero nos olvidamos del filósofo”, escribió Chesterton en el mismo ensayo.

Se dice que la Edad Media fue un tiempo de barbarie e ignorancia, pero ¿estos tiempos nuestros tan “modernos”, acaso, no son barbáricos e ignorantes? La Edad Media fue tan lógica e intelectual que uno de sus problemas fue, enseña Chesterton, que se llegó a demasiadas conclusiones filosóficas definitivas. Tanto fue el desarrollo de la lógica y del intelecto, que solo porque es obvio no hay que estar mostrando y repitiendo que la lógica y los métodos de Sherlock Holmes se establecieron ya en volúmenes escritos en la Edad Media.

Cuando se defiende algo es por tres razones generales: porque es digno de ser defendido y lo justo es hacerlo, porque se han dicho o cometido muchas injusticias, o porque el defensor es un paranoico y se hace responsable de un deber que nunca se exigió. En este Prólogo y en otros de mis trabajos afines a la Edad Media, espero no ser un paranoico. Aún si lo fuera, este paranoico aprendió mucho de la Edad Media, y aprender siempre es ganar. Ahora bien, “porque sea paranoico no significa que no me anden persiguiendo”, viejo chiste al que Kurt Gödel se ajustaba, según una de tantas leyendas que lo rodean, una vez se habían desarrollado en él terribles paranoias tras el asesinato de uno de sus maestros más queridos, Moritz Schlick. Luego, la paranoia es expresión de cordura cuando se vive víctima de un régimen totalitario, cualquiera que sea —el que le tocó a Gödel fue el de los Nazis—. Por supuesto, en ningún caso se trata

de defender lo indefendible: ni en este, de un Prólogo para un libro en que se tratan realidades de la Edad Media, ni en otro.

Unos más cerca del artículo científico, otros en el ámbito del ensayo literario, incluso del ensayo filosófico-literario, los seis trabajos que componen este libro expresan reflexiones sobre las contribuciones que hacen a la estética el filósofo y teólogo Buenaventura de Bagnoregio y el poeta y filósofo Dante Alighieri —ambos del Medievo—, o exponen investigaciones acerca de sus obras desde un punto de vista estético y de filosofía del arte. Ambas intenciones están construidas sobre el suelo firme de la lectura, la comprensión y el comentario filosóficos, sobre todo para el caso de Buenaventura, y sobre la base firme de la literatura comparada, para el caso de Dante Alighieri.

El Dante, 700 años de su despedida del mundo de los mortales se cumplen en septiembre del año 2021. Mismo año en que este libro, seguramente, saldrá a la luz. No haría falta confesar —aunque decir esto es hacerlo— que dedicar tres de los capítulos de esta obra a su vida y trabajo también es un modo de celebrar el milagro de su paso corpóreo por el mundo de los terrestres. Digo paso corpóreo porque su espíritu pervive aún y pervivirá para siempre en nosotros por obra de su imaginación y sus ideas. Cosa que también festejamos. Todo este libro, de hecho, es una celebración de la *ratio* y la *imago* medievales.

Por Andrés Felipe López López, Ph.D.
Agosto de 2020

Primera parte: el Doctor Seráfico



La estética como condición de posibilidad para una antropología relacional en el pensamiento de Buenaventura de Bagnoregio

*Edgar Alonso Vanegas Carvajal*¹

1. Doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Especialista en Pedagogía y Docencia Universitaria por la Universidad de San Buenaventura, Bogotá. Licenciado en Filosofía y Teología por la misma Universidad. Docente investigador del Centro Interdisciplinario de Estudios Humanísticos (CIDEH) de la Universidad de San Buenaventura Medellín. Catedrático de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Correo electrónico: edgar.vanegas@usbmed.edu.co

Este capítulo es el resultado de la investigación *Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri*, financiada por la Universidad de san Buenaventura de Medellín, la Universidad de san Buenaventura de Bogotá y la Universidad Nacional Autónoma de México.

*Contemplaba en las cosas bellas
al Bellísimo. Y, siguiendo las huellas
impresas en las criaturas, seguía a todas
partes al Amado, sirviéndose de todos los
seres como de una escala para subir hasta
Aquél que es todo deseable.*
(Guerra, 1980 [LM. c IX, 1])

El desafío de estudiar a Buenaventura

El hombre en san Buenaventura se define como ser imagen-de-Dios (*Opera Omnia II/Sentencias* [d.3, q.1]); por su parte, estética en nuestro autor se entiende como “porque donde hay espejo e imagen y resplandor, necesariamente hay representación y belleza” (*Opera Omnia III/Hexämeron* [Col. III, 7]) Estas son las dos categorías principales que hilvanan las ideas nucleares de este capítulo. Ahora bien: pese a que ni la antropología ni la estética existían como ciencias o disciplinas en el siglo XIII, esto no es impedimento para intentar auscultar una antropología estética en la obra de Buenaventura de Bagnoregio. Al contrario, estas son las dos categorías principales que se entrelazan en este capítulo con el objetivo de discernir la importancia de una estética bonaventuriana como condición de posibilidad para una antropología relacional en el *Doctor Seraphicus*. Es decir, se busca responder a la pregunta: ¿cuál es el papel que cumple la estética —*via pulchritudinis*— para una antropología relacional en Buenaventura de Bagnoregio? Lo anterior supone la hipótesis implícita de que en la obra de Buenaventura no solamente existe una estética con características muy singulares, sino que esta configura una condición de posibilidad para la comprensión de una antropología relacional entendiendo “la relación, como constitutivo esencial de la persona” (Merino, 1982, p. 93).

Para cumplir esta tarea se proponen tres escenarios interrelacionados que, siguiendo el mismo método bonaventuriano, se estructuran bajo el paradigma del camino que permite escalar de modo progresivo: en el primer escenario, se tematiza la estética teológica en la Baja Edad Media (siglos XIII y XIV), al tiempo que se presenta la influencia y fuentes del pensamiento de san Buenaventura; en el segundo, se presenta la antropología bonaventuriana en clave estética como marco referencial (sobre todo en *Itinerarium mentis in Deum*, y *Breviloquium*) y, en el tercero, se propone la belleza como condición de posibilidad para una antropología integral en Buenaventura de Bagnoregio.

Para efecto de un estudio sobre la antropología estética en Buenaventura de Bagnoregio, hay que preguntarse: ¿tiene todavía sentido regresar a un autor y a un período medieval, cuyas preocupaciones aparentan ser distintas a las nuestras y a las actuales? Pareciera como si su metafísica y su ontología hubieran quedado en el pasado y poco o nada tuvieran que decirle al hombre de hoy. En efecto, volver una vez más sobre la persona, personalidad y obra de Buenaventura no es tarea fácil; más aún si se tiene en cuenta la exuberancia de sus ideas, lo barroco de su sistema filosófico-teológico, la complejidad de un lenguaje medieval y los debates sobre si en Buenaventura hay filosofía o teología.

Pero, pese a esto, la exégesis y la hermenéutica actuales han dado un aire renovador al pensamiento del Doctor Seráfico, hasta el punto de despertar un verdadero impulso de renovación que actualiza sus tesis centrales. Dos ejemplos de lo anterior son Joseph Ratzinger y Jorge Bergoglio, que, no solo desde el magisterio papal, sino también desde sus ideas filosófico-teológicas, han presentado a consideración del mundo entero aspectos centrales del pensamiento del *Doctor Seraphicus*, mostrando, de este modo, su actualidad y vigencia. En efecto, la influencia de Buenaventura en el Papa emérito no es nada desdeñable; por el contrario, ha sido uno de los dos autores que más ha influenciado su formación teológica —el otro es Agustín de Hipona—, hasta el punto de escribir tesis posdoctoral sobre la teología de la historia en Buenaventura y dedicar tres Audiencias Generales a su obra literaria y su doctrina². Por su parte, el papa

2. Benedicto XVI dedicó tres catequesis consecutivas a la vida, obra y doctrina del Doctor Seráfico,

Francisco no solamente ha tomado a Francisco de Asís como norte y guía de su pontificado —como lo haría Buenaventura en su generalato al frente de la Orden— sino que en su Encíclica *Laudato si'*, sobre el cuidado de la casa común, presenta su vida y pensamiento como punto de referencia para responder a los desafíos que enfrenta el hombre actual, “al establecer que el hombre tiene en sí una iluminación o capacidad interior para conocer la verdad, a la cual llama “principio fontal de la iluminación cognoscitiva”. Y no sólo esto: la creación entera es para él “como un libro abierto en el cual se lee sabiduría de Dios y se descubren sus huellas” (Galeano, 2004 pp. 17-18). Con esto, Buenaventura llena de optimismo al hombre y a la historia.

Consecuente con lo anterior, hay que afirmar que son ya *locus communis* los estudios sobre la estética bonaventuriana en la filosofía y teología actuales. Sin embargo, no siempre fue así, pues la estética no hacía parte de los tratados de la filosofía ni de la teología y, en consecuencia, no se estudiaba en facultades de filosofía, teología o eclesiásticas; menos aún: no se establecía ningún tipo de relación entre antropología y estética. Por consiguiente, ninguna de estas dos categorías (antropología y estética) estaban configuradas como tratados para ser estudiadas de manera independiente durante la Edad Media. Entonces, por lo ya dicho, se debe mencionar que, como ocurre con otros autores de la época, los aspectos estéticos y aún los antropológicos (sobre todo lo referido a la corporeidad), son dos de los aspectos más descuidados en la filosofía-teología de Buenaventura; solamente a partir de estudios muy recientes—como los de Friz de Col (1997), Eco (1999), Merino & Martínez (coords.) (2004), Ratzinger (2006), Falque (2013), León (2016), Davies (2019) y sobre todo tras las investigaciones realizadas por Hans Urs von Balthasar, principalmente en *Gloria. Una*

las cuales fueron publicadas en *L'Osservatore Romano* semanal. Las catequesis se denominaron: a) San Buenaventura (I). Vida y personalidad. Catequesis en la audiencia del miércoles 3 de marzo de 2010; b) Catequesis sobre San Buenaventura (II). Su obra literaria y su doctrina. Catequesis en la audiencia del miércoles 10 de marzo de 2010; y c) Catequesis sobre San Buenaventura (III). Otros aspectos de su doctrina. Catequesis en la audiencia del miércoles 17 de marzo de 2010. Para un estudio de los trabajos académicos de Ratzinger dedicados a la obra de Buenaventura, puede remitirse al robusto parágrafo 7 del primer capítulo del *Tratado de teoría de la verdad en filósofos y teólogos franciscanos del siglo XIII*, de Andrés Felipe López.

estética teológica. Estilos eclesiásticos— se puede afirmar que, no solamente se comienza a tematizar una estética bonaventuriana de una manera seria, rigurosa y sistemática, sino que con ello se hace una revisión literaria para fundamentar una estética teológica en general.

Encuadre: crisis y recuperación de la estética teológica en el siglo XX

Dice Ramírez (2009):

En los tratados, historias o manuales sobre la belleza o sobre la estética, pocos autores dedican alguna página a los escritos extrafilosóficos, a las concepciones orientales y del Medio Oriente, y a muchísimos textos contemporáneos o incluso más antiguos que aquellos denominados filosóficos y, particularmente griegos, seguramente por la extendida convicción de que todo nació en Grecia. (pp. 17-18)

Si bien la estética en sí misma no es el valor supremo de la Biblia ni de la Sagrada Escritura cristiana, no podemos negar que lo bello y lo sublime ocupan un lugar preeminente en el Tanaj judío y en el Nuevo Testamento cristiano. En efecto, contra la negación de que lo estético está por fuera del esquema bíblico, se pronuncia Downing (2003), cuando plantea que se generaliza al declarar que “el Dios de la Biblia cristiana está preocupado con la bondad y no con la belleza y que la belleza es una categoría de fundación griega y no judeocristiana, aún más, que no es una categoría básica judeocristiana” (Ramírez, 2009, p. 190).

Quizás sea esta una de las principales razones por las que la categoría de estética no ha sido tematizada en la teología: más aún, ha sido desconocida en los tratados de la teología y a lo largo de la historia. Esto se suma al argumento esbozado anteriormente acerca de las lecturas dualistas, fundamentalistas, unilaterales, fragmentadas y conservadoras que siguen vigentes en las distintas denominaciones cristianas y en especial para la lectura de autores medievales.

Pero, la pregunta sobre la relación entre estética y Sagrada Escritura, y entre estética y teología hay que volverla a formular de manera escueta: ¿es pertinente integrar lo estético a la reflexión teológica?, más aún, ¿es posible hablar de una estética teológica?, y, en caso afirmativo, ¿en qué términos y en qué condiciones? Los trabajos de Balthasar (1985, 1986), Harries (1995), Rhaner (1963), Forte (2004), Mardones (2003), Ratzinger (2006) y Juan Pablo II (1999), por mencionar solo algunos de los teólogos más citados actualmente, avizoran una respuesta esperanzadora a favor de una estética teológica que llene de una fragancia fresca el discurso teológico y que sirva de base para una estética en Buenaventura. En este sentido, las investigaciones de Martínez (2008) al analizar los aportes de los anteriores teólogos, concluyen que:

La Estética Teológica con acentuación Fundamental contiene potenciales recursos esperanzadores. Reúne en sí todos los requisitos epistemológicos, metodológicos y sistemáticos que pretendemos para la Teología. Contiene además una gama de recursos categoriales, temáticos y estilísticos que dan alas a la reflexión y a la comunicación creativa Un solo obstáculo parece realmente difícil de salvar: el analfabetismo estético. Son muchos los teólogos que evidencian grandes lagunas, e incluso, prejuicios e ignorancia, sobre la Estética Teológica. (p. 101)

Quizás este mismo argumento lleva a Balthasar a dedicar una vasta producción al *pulchrum* [belleza]: *Gloria* —en lenguaje teológico³—, que persigue el fin de reivindicar la belleza como una categoría válida en los actuales estudios teológicos. Si bien los críticos plantean que es más un estudio de teología dogmática o teología de la revelación que de estética, consideramos que sus aportes son realmente significativos para la reconfiguración de una estética teológica en la época actual y, sobre todo, para la lectura de otros autores anteriores a él —

3. Me refiero, sobre todo, a *Gloria: Una estética teológica*, (siete volúmenes), que conforma la Trilogía balthasariana, junto con la *Teodramática* (cinco volúmenes) y la *Teológica* (tres volúmenes). Aquí se hace referencia a la primera parte de esta trilogía, sobre todo al volumen 2. La edición que se ha seguido es la de Ediciones Encuentro.

como Buenaventura—. Balthasar (1986) nos hace caer en cuenta de que la estética ha sido ignorada desde el interior mismo de la teología y por ello invita a:

no ignorar algo esencial en la dogmática de la gloria y a formular, a base del amplio examen de la tradición eclesiástico-teológica, los principios fundamentales de esta disciplina teológica, descuidada hoy hasta el punto de que ni siquiera existe Sólo una teología bella, o sea, una teología que, alcanzada por la *Gloria Dei* logra a su vez hacerla resplandecer, tiene la posibilidad de hacerla incidir en la historia de los hombres, impresionándola y transformándola. (pp. 15-16)

Lo anterior nos da pie para justificar una vez más que, si bien el campo general de esta investigación se enmarca en la filosofía, la estética y la literatura —el nicho propio de una estética y antropología bonaventuriana—, hay que situarla también en el campo de la teología y aquí es donde los estudios de Balthasar tienen relevancia para abordar este capítulo.

Balthasar y el resurgir de la estética teológica o teología de la belleza

¿Es posible tematizar la estética en la teología? O, como dice el mismo Balthasar, ¿tiene la belleza algún interés para ella? Gilson (1948) habla de la *via pulchritudinis* como el trascendental olvidado, no solo en la teología sino también en la filosofía. Si bien es cierto que esto ha sido estudiado con sumo detalle por diferentes autores —P. H. Pouillon, P. Abelardo Lobato, P. Mauro Mantovani, P. Leo Elders, Juan Fernando Sallés, etc.—, han sido los estudios de Hans Urs von Balthasar los que en el campo de la teología se han consolidado como los trabajos más sistemáticos, rigurosos, elaborados y que redescubren en la modernidad la belleza como trascendental del ser, que constituyen una base para abrir un camino a una estética teológica o teología de la belleza en la teología actual.

En efecto, en el primer volumen de *Gloria*, Balthasar (1985) se detiene a verificar las tesis sobre la relación entre estética y teología al preguntarse sobre la pertinencia de la estética para la teología o, dicho de otra manera: ¿es posible tematizar la estética en la teología en el mundo moderno? Los intentos por tematizar esta pregunta en sus diferentes aristas lo van a llevar a elaborar un proyecto académico cuyo resultado final se conoce en los siete volúmenes de su obra titulada *Gloria. Una estética teológica*⁴.

Balthasar (1985) —así como otros autores que intentan reivindicar la estética en la teología— habla de una “amputación estética de la teología en el ámbito protestante y en el ámbito católico” (pp. 46 y 68) causada, en primer lugar, por un proceso paulatino que terminó desmembrando la estética de su unidad originaria en busca de una cierta autonomía; y en segundo lugar porque, si bien la estética como trascendental no tuvo un lugar privilegiado en ningún momento durante los largos mil años de la Edad Media, es en la Baja Edad Media cuando definitivamente se “destierra del campo de la teología” (Martínez, 2008, p. 72); y el mismo Balthasar (2001) sostiene que dicho destierro se da

en el momento en que se pasó de la teología “arrodillada” a la teología “sentada”. Con ello se introdujo en la teología la división La teología “científica” se vuelve extraña a la oración y, por consiguiente, desconoce el tono con que se debe hablar sobre lo santo. (p. 267)

Pero no siempre fue así, puesto que, tanto en el pensamiento griego, como en la teología cristiana más antigua, el *pulchrum* aparece inseparable de los trascendentales: lo uno, lo verdadero y lo bueno. Ahora bien, una de las novedades metodológicas que utiliza Balthasar en *Gloria*, y que debe ser comprendida

4. Gloria y Belleza son en la estética balthasariana equivalentes, pues tanto la una como la otra son expresiones de la revelación de Dios. Sin embargo, a la hora de dar prevalencia a una de ellas, se decanta por la belleza: nuestra palabra inicial es *belleza* (Balthasar, 1985). *Gloria* (*Herrlichkeit* en alemán original) es usada por él para expresar la belleza teológica (*gloria*) de la revelación misma (Balthasar, 1985).

en unión con el término estética, radica —según uno de sus más agudos estudiosos, Scola (1997)—, en que parte de una analogía entre los trascendentales del Ser y no del Ser mismo, por lo que su obra no es propiamente metafísica, sino, más bien, una meta-antropología, pues parte no del Ser mismo, sino del hombre como relación y diálogo. Pero, aunado a lo anterior, Balthasar (1986) entiende el Ser, primeramente, como bello, hermoso y maravilloso, por lo que el primer transcendental es necesariamente el *pulchrum*, solo después aparece el *bonum* y, finalmente, el *verum*. El mismo Scola (1997) se extraña de esta transposición de los trascendentales y se pregunta “por qué parte de la estética y con ello invierte el orden objetivo de los trascendentales, en circunstancias que el transcendental de lo bello ha sido el último en aparecer históricamente” (pp. 47-48). Este transcendental se va a corresponder con el punto de partida en el plano teológico que no es otro que el signo de *Gloria Dei*⁵, “que sitúa al ser humano ante el fenómeno de Cristo, resplandor del Dios glorioso y sublime, esplendor de su gloria que impacta y arrebatada” (Martínez, 2015, p. 16), y de este modo construir una nueva teología para el siglo XX bajo el signo de lo bello.

En consecuencia, según algunos estudiosos de la obra de Balthasar como Meis (2009), Castillo (2009) y Prades (2005), el *leitmotiv* que mueve la estética teológica balthasariana se centra en la encarnación del Verbo como *Gestalt* [figura] de la *Kénosis* [Revelación]. De hecho, la categoría de “figura” en Balthasar

5. La palabra *Kaboot* (gloria) permea tanto el Antiguo como el Nuevo Testamentos. Según Jacques Bonnet *et al.* (2005), la palabra *kabod* no tiene equivalente en griego: por eso se traduce por *doxa*, opinión, reputación, celebridad. En hebreo la palabra *kabod* significa “peso, riqueza” y por lo tanto el valor de una persona o de una ciudad. La gloria de alguien es su “peso”: lo que vale realmente y no su fama. A este respecto la única gloria que tiene peso para el hombre es su confianza en Dios. Así mismo Léon-Defour (1965) en “vocabulario bíblico”, coincide con esta conceptualización; pero agrega que la gloria irradia la influencia que tiene una persona. Designa el resplandor de la belleza; v.gr. se habla de la gloria del vestido de Aaron, la gloria del templo o de Jerusalén; así la gloria es, por excelencia, patrimonio del rey. De este modo y por analogía, la expresión “gloria de Yahveh” designa a Dios mismo, en cuanto se revela en su majestad, su poder, el resplandor de su majestad, el dinamismo de su ser o la luz misma. La gloria de Yahveh es pues, epifánica. Así mismo podríamos colocar múltiples ejemplos de la Gloria de Dios en el NT, sobre todo en el cuarto evangelio, pues en Juan el acto de fe por excelencia consiste en reconocer la gloria de Dios manifestada definitivamente en Jesús, el Cristo.

debe entenderse siempre en conjunto con la categoría de estética, que aparece ya en las primeras páginas de *Gloria*. Dice Balthasar:

Jesús forma ante el espectador una figura tal que solo puede ser 'leída' cuando lo que se manifiesta en ella, —¿diremos 'visto' o 'creído'?— como la emergencia de la profundidad divina personal (trinitaria) Jesucristo es la forma central de la revelación. (Balthasar, 1985, p. 143)

En definitiva, si bien no podemos desconocer que las tesis alrededor de una estética teológica en Hans Urs von Balthasar no han sido ajenas a férreas críticas provenientes no solo de fuera, es decir, de la llamada teología protestantes, sino también al interior de la propia teología católica, es ya *locus communis* que su teología estética o estética teología representa el primer intento sistemático de la modernidad, por devolverle la dimensión estética a la teología que desde finales de la Edad Media le había sido amputada, eliminando la “belleza de la revelación, de la fe, de la teología y de la realidad” (Balthasar, 1986, p. 146). Por ello, el teólogo de Basilea considera la *via pulchritudinis* como el primer trascendental que le va a permitir configurar una antropo-metafísica; más aún, destaca la importancia de la unidad de los trascendentales. Esta idea la resume bien Martínez (2018) cuando declara:

El teólogo suizo plantea la unidad inseparable de los trascendentales y subraya que el olvido de uno de ellos lleva al descuido de los otros. La verdad sin belleza pierde su esencia porque en la belleza debe resplandecer la verdad. Y la belleza sin verdad y sin bondad se convierte en espejismo y en propaganda. (p. 147)

Hans von Balthasar, a través de un doble estudio de *pulchritudinis*: por un lado analógico —“todo lo que existe tiene una analogía con Dios, es “huello” o “sombra” de Dios, pero Dios tiene los atributos del ser en grado pleno” (Martínez, 2008, p. 148)— y por otro genealógico, al realizar un estudio diacrónico donde muestra el paulatino abandono del llamado cuarto trascendental de la teología, que conlleva al empobrecimiento del discurso teológico cristiano,

puesto que la *via pulchritudinis* no es un tema secundario en la teología, sino que es una categoría esencial en la revelación —como lo es *unum, verum* y *bonum*—. Esto se evidencia v.gr. en los volúmenes 1, 2 y 3 de su obra *Gloria*. Para el estudio que aquí nos ocupa, hay que destacar el volumen 2, donde Balthasar tematiza el *pulchrum* en la Patrística y la Edad Media e incluye a Buenaventura de Bagnoregio, junto con Ireneo de Lyon, Agustín de Hipona y Anselmo de Canterbury.

El origen genético y singularidad de la estética bonaventuriana

Los editores de Quarachi afirman que no es posible entrar en el conocimiento de un autor sin estudiar las influencias que ha recibido y el espíritu de la época que le ha tocado vivir (*Opera Omnia* [X, 30]), pues cada autor es hijo de su propia época y recibe influencia de otros autores, lo que determina hasta cierto punto sus tesis e ideas. En efecto, este será nuestro punto de partida, puesto que, si consideramos los diferentes contextos y vicisitudes que determinaron y rodearon la vida de Buenaventura, podríamos abordar con mayor rigor los textos y encuadrar mejor el nicho que dio lugar a las tesis que aquí queremos abordar. Sin embargo, no se pretende realizar una cronología biográfica, sino más bien seleccionar, de manera intencionada, aspectos de su vida que sirvan de nicho para encuadrar en Buenaventura tanto su estética como su antropología y considerar los puntos de relación.

Delimitado el campo de acción, el alcance y las pretensiones de este capítulo, entremos en materia evocando las palabras del mismo Balthasar (1986) cuando afirma:

Entre los grandes escolásticos, Buenaventura es el que da mayor cabida en su teología al estudio de la belleza. Habla frecuentemente de ella, expresa con toda claridad su experiencia íntima y emplea unas estructuras conceptuales características nuevas. Bien puede ser presentado como punto privilegiado de convergencia de todas las corrientes ideológicas que en todas partes riegan y fecundan la

mitad del siglo XIII, como el centro universal que lo cobija todo y todo lo transforma. (p. 255)

Pero esto no es propiamente ciencia infusa o casualidad de una mente errática. La mayoría de los autores encuadran la estética bonaventuriana en la tradición y herencia de la *philosophia et theologia* platónico-agustiniana que vincula dos sensibilidades: la griega y la semita. Esta larga tradición tiene su origen en la antigüedad con Platón y Pablo de Tarso, continúa en la patrística cristiana, llegando a consolidarse con Dionisio Areopagita —Pseudo Dionisio— y Agustín de Hipona; pasa a la Alta Edad Media con Anselmo de Aosta, se irriga en las Escuela de Chartres, Hugo y Ricardo de San Víctor y la mística medieval de Bernardo de Claraval; adquiere nuevo vigor con Francisco de Asís, Alejandro de Hales, Roberto Grosseteste y la denominada Escuela Franciscana; para desembocar en la Baja Edad Media con Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri, y así adquirir nueva vida en el renacimiento. En efecto, el Doctor Seráfico desarrolla uno de los sistemas filosófico-teológico más acabados dentro de esta tradición. Pero Buenaventura no solo representa un punto importante en esta línea de pensamiento, sino también un punto de rotación sobre el que hay que volver constantemente, pues sus tesis mantienen tanta singularidad y novedad respecto a las demás que, aún hoy, siguen provocando nuevas investigaciones como es el caso de su concepción de estética y su relación con el hombre.

En consonancia con lo anterior y, siguiendo el método de los Padres y Maestros de la Iglesia, Buenaventura se sirve de categorías filosóficas provenientes de la autoridad de los más destacados filósofos griegos con el fin de significar la racionalidad bíblica y el mensaje de Jesús, el Cristo. En efecto, las grandes categorías estéticas utilizadas por Buenaventura se inscriben en la línea de pensamiento enunciada en el párrafo anterior y tienen que ver con proporción y armonía, lux y claridad, modelo y arquetipo, orden y *aequalitas numerosa*, etc. —sobre esto volveremos más adelante—. Si bien, durante los mil años de la larga Edad Media (s. V-XV), ni la estética ni la antropología existían como tratados filosófico-teológicos de modo independiente, no por ello se puede desconocer que la teoría sobre lo bello y la pregunta por el hombre se hayan abordado; como tampoco se puede valorar la obra de un autor por la cantidad de veces que

se refiere a la estética, cuanto por el sentido mismo (la forma) de la obra en su conjunto. A respecto, dice Balthasar (1986):

Para comprobar si una teología ha sido centralmente tocada por la gloria de Dios, no basta en absoluto espigar los pasajes, a menudo escasos, convencionales o dependientes de filosofías extrañas en los que se habla expresamente de la belleza. Los puntos decisivos de una estética teológica emergen más bien de vez en cuando en el centro, en el corazón, en la visión primordial y en el punto focal que originariamente cristaliza en la formación de una obra La obra de Tomás de Aquino, como las de Anselmo, Buenaventura o Alberto Magno, irradian la belleza de la fuerza humana que configura y modela, pero llevan en sí la impronta sobrenatural. Y esto, prescindiendo de que hablen poco o mucho de lo bello y de que, a la hora de su tematización y clarificación metodológicas, sean conscientes o no del momento estético. (p. 16)

En *Gloria. Una estética teológica 2. Estilos Eclesiásticos* (Balthasar, 1986), presenta cinco autores —Ireneo, Agustín, Dionisio, Anselmo, Buenaventura— que durante la Edad Media abordaron de algún modo la categoría estética que, por la misma cosmovisión teocéntrica de la época, no podría ser distinta a una estética cuyo fin último fuera la Gloria de Dios; esto es una estética teológica de inspiración bíblica. De allí que una interpretación auténtica de la estética bonaaventuriana deberá necesariamente partir de una exégesis teológica, más aún de una exégesis bíblica.

Ahora bien, como queda dicho, ni Buenaventura, ni ningún otro autor medieval, escribió un tratado de estética. Sin embargo, y para el caso que atrae nuestra atención, en la amplia obra del Doctor Seráfico, sí que se pueden entresacar tesis que permitan configurar una estética y una antropología con importantes repercusiones para la actualidad. De hecho, resalta que en la vasta obra balthasariana, concretamente en la obra citada arriba, el teólogo suizo destaque a Buenaventura y excluya de manera intencionada a Tomas de Aquino. Pero el mismo Balthasar (1986) va a justificar las razones:

Sobre la omisión de grandes nombres ha sido decisivo el hecho de que en las imágenes cristianas del mundo se incorporan con frecuencia grandes valores estéticos, sin duda, pero no cristalizado en una estética teológica original Puede tratarse así mismo de una estética filosófica que se despliega clara y profunda, pero que carece de traducción en términos teológicos Tal es el motivo de fondo por el que excluimos a Tomás de nuestra serie. (p. 22)

Entonces, para poder encuadrar el *pulchrum* en Buenaventura hay que saber que este llega necesariamente a través de los Padres y Madres de la Iglesia, quienes articulan dos sensibilidades: la fe judeocristiana y el pensamiento griego. Bajo este criterio, y distinto a lo que tradicionalmente se ha enseñado, el Medioevo no presenta un pensamiento homogenizante o unidimensional⁶, sino que durante la Edad Media, y sobre todo en los siglos XIII y XIV, se dan distintas líneas de pensamiento, resultantes del momento de agitación que se está viviendo —conflicto de las cruzadas, querellas políticas y religiosas, origen de las universidades y el surgimiento de las agremiaciones, influencia de la filosofía árabe, recuperación de la metafísica aristotélica, deseos emancipadores, movimientos heréticos, surgimiento de las órdenes mendicantes, etc.—. Aunque como afirma el gran medievalista Bruyne (1963): pese a las divergencias, sí es posible identificar unas constantes en casi todos los autores de esta época. Este mismo autor dice que, dado que el medieval por antonomasia actúa por analogías y semejanzas, el fundamento último del *pulchrum* es también el cosmos -orden que, al ser emanación divina, se concibe en analogía suya, es decir, en forma, armonía, proporción, orden y luz y esto en una jerarquía de semejanzas. Sobre estas ideas volveremos más adelante.

6. Si bien los temas clásicos del Medioevo son en general los mismos para todos los autores, Órdenes religiosos, Universidades y escuelas de pensamiento, a saber: relación fe-razón, pruebas de la existencia de Dios y el problema de los universales, el modo de abordarlos difiere conforme a las fuentes utilizadas; y allí es donde emerge la diversidad de pensamiento en cada escuela, incluso en cada autor.

Pseudo Dionisio Areopagita y el universo como una cascada de resplandeciente belleza

En el siglo V, y con un pensamiento independentista que no encuadra del todo ni en la escuela alejandrina ni en la antioquena, aparece Dionisio, el primer pensador cristiano que relaciona estética y teología, o mejor, jerarquía y estética, influenciado por el neoplatonismo. Categorías como belleza, luz, símbolo, jerarquía, liturgia, mística y apofatismo son algunos de los conceptos presentes en el *Corpus Dionysiacum*, que se configura como uno de los primeros intentos por relacionar belleza y teología. Podríamos decir que la categoría de jerarquía es un concepto central que engloba la estética del Areopagita y alrededor de él emerge la idea de la conversión de los sentidos. La tesis central del autor se puede sintetizar en que las realidades sensibles son medios para conocer las realidades espirituales; esto es, son símbolos para escalar hasta Dios. Para el Areopagita, la creación es resultado de una solemne liturgia que, como una cascada, desciende armónicamente, privilegiando una estética de la luz cuyo centro es el sol (Dios); luego de recibir la participación de la beldad divina, las cosas del mundo retornan de modo ascendente, armónico y resplandeciente hasta llegar a una mística infinita. En efecto, por el orden jerárquico preestablecido “los seres inferiores aman confiadamente a los superiores, los iguales se comunican con sus semejantes, los superiores velan por los inferiores” (Pseudo-Dionysius IV, c 10, n.708). O, como lo expresa Bellini (2009):

L'universo si presenta come un insieme di ordini di realtà che vanno dalle più alle meno elevate in base alla maggiore o minore vicinanza rispetto alla fonte della vita. O, se vogliamo usare un'altra immagine, sono riflessi sempre più tenui dell'ineffabile luce divina. (p. 61)

[El universo se presenta como un conjunto de órdenes de realidades que van desde las más a las menos elevadas, con base a la mayor o menor cercanía respecto a la fuente de la vida. O, si queremos usar otra imagen, son reflejos siempre más tenues de la inefable luz divina].

El fin último que persigue Dionisio no es otro que la unión divina entre el hombre y la divinidad; pero para ello hay que escalar hacia espejos cada vez más nítidos que reflejen la luz divina a partir de la semejanza entre las cosas creadas y su fuente última que es Dios mismo; o viceversa: descender desde las jerarquías más elevadas (las celestes), que reciben la luz directamente de Dios y la transmiten generosamente a aquellas que le siguen en la escala (las eclesiásticas), hasta llegar a las inferiores (las materiales), esto siguiendo un orden jerárquico estricto dado por Dios. De este modo emerge una estética de la luz con una mística del ascenso garantizada por la fuerza ontológica del simbolismo. Para Dionisio, el universo no es otra cosa que un conjunto de jerarquías de luces y símbolos que nos llevan hasta la luz divina⁷.

Estas categorías de jerarquía, luz y resplandor van a tener una influencia decisiva en la propuesta estética bonaaventuriana, por lo menos en dos sentidos: uno primero será la idea de relación, pues pese a la diversidad y singularidad de las cosas creadas, estas están interconectadas entre sí al tener una misma procedencia. El segundo sentido será que dicha relación no se da al azar o de modo centrífugo, sino que responde a una gradación jerárquica según un orden divino establecido (entiéndase leyes). Así, Buenaventura asume de algún modo el concepto de belleza dado por Dionisio que lo define como: *“hierarchia est divina pulchritudo ut simpla, ut optima, ut consummata vel consummativa”* (Pseudo-Dionysius [II,1]). [La jerarquía de la belleza divina es tan simple y optimista, como terminada o consumada.]

Influencia de Francisco de Asís en la estética bonaaventuriana

Si bien, como queda señalado, la estética bonaaventuriana es en gran medida el resultado de una larga tradición filosófico-teológica y literaria, no por ello carece de notas características, auténticas y originales que la llenan de contenido

7. Para profundizar en la teoría de las jerarquías y su relación con la estética en el Pseudo Dionisio Areopagita se puede consultar la Tesis Doctoral *La ontología estética de la jerarquía en la teología mística del Pseudo Dionisio Areopagita* (Montejo, 2017).

y novedad. Una de ellas es la marca de la persona y personalidad de Francisco de Asís, quien con su auténtico *modus vivendi* o *forma vitae* imprime en la vida y pensamiento de Buenaventura una especial sensibilidad estética que da paso a una *forma mentis* entre sus primeros compañeros. V.gr. Merino y Martínez (2004), se refiere a una estética del “gesto” en Francisco de Asís, para significar que “en el *Poverello* prevalecía no una razón especulativa, analítica o dialéctica, sino una razón intuitiva, contemplativa y mística. Razón estética que se manifiesta en una actitud lúdica” (p. 477). Es decir, en Francisco no prevalece una estética de la palabra y el discurso, sino una estética del gesto, entendido como un signo y un particular modo de lenguaje que contiene un significado que, primeramente, no convence el entendimiento, sino que, sobre todo, persuade el corazón y lo mueve a actuar.

Así es como Francisco siempre se encuentra en referencia afectante hacia alguien o hacia algo: a través de un conjunto de signos y símbolos existenciales que lo condicionan para la comprensión de una antropología concreta a partir de unas notas características como la presencia, la acogida, la relación, el encuentro, la mirada, la escucha activa, la inclusión y el testimonio. La apuesta antropológica de Francisco se sintetiza en que el *homo religiosus* propio de la Edad Media es una especie de *homo ludens* y *homo ridens*, porque de ese modo puede ser símbolo que expresa la belleza del Verbo encarnado que es Dios fiesta, que se goza en la obra creadora.

Vale la pena un interludio, trayendo a colación el ya clásico estudio de Huizinga (2007), quien desarrolla unas tesis sobre el *homo ludens*, llegando a afirmar:

Los conceptos de rito, magia, liturgia, sacramento y misterio entrarían, entonces en el concepto “juego” Lo es en cualquier aspecto por la forma y, por la esencia, en cuanto que transpone a los participantes en otro mundo. Para Platón se daba, sin reserva alguna, esta identidad entre el juego y la acción sacra. No tenía reparo en incluir las cosas sagradas en la categoría de juego. Hay que proceder seriamente en las cosas serias y no al revés. Dios es, por naturaleza,

digno de la más santa seriedad. Pero el hombre ha sido hecho para ser un juguete de Dios y esto es lo mejor en él. (p. 34)

Así mismo, Soto (2007), refiriéndose al *Nombre de la Rosa* de Umberto Eco, va a decir que de algún modo Francisco de Asís y la primitiva fraternidad franciscana como movimiento contestatario surgido al interior de la Iglesia, invierten la Ciudad de Dios, puesto que cuestionan la cultura de la seriedad, la jerarquía establecida, el orden, la rigidez, las relaciones de poder y el saber discursivo y racional. En este nuevo paradigma se entiende que, si bien el juego es lo más serio y por eso Dios crea jugando, las reglas no están hechas para prohibir jugadas, sino que ellas posibilitan el juego para hacer buenas jugadas e imponer un nuevo orden, donde la vida pueda ser vivida como un juego en el que se canta, se ríe, se danza, se celebra, se sacrifica y se ora con el fin de congraciarse con los dioses y conseguir la victoria.

Ahora bien, si el hombre busca congraciarse con los dioses por medio del juego, este no puede ser jugado de cualquier modo, sino que deberá tener una cualidad principal: la de ser bello. En efecto, continúa diciendo Huizinga (2007):

El juego exige un orden absoluto. La desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Esta conexión íntima con el aspecto de orden es, acaso, el motivo de por qué el juego, como ya hicimos notar, parece radicar en gran parte dentro del campo estético. El juego, decíamos, propende, en cierta medida, a ser bello. El factor estético es, acaso, idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras. Las palabras con que solemos designar los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras con las que también tratamos de designar los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba, liberación y desenlace. El juego oprime y libera, el juego arrebat, electriza, hechiza. Está lleno de las dos cualidades que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía. (p. 24)

Mucho antes que Johan Huizinga, Francisco de Asís entendió el sentido positivo de la vida y el significado profundo de las cosas simples y sencillas; entendió que Dios es un dios fiesta que se complace y se goza en la creación que es bella, pues toda ella es gratuidad que ha salido de sus manos y, por tanto, jugar, danzar, reír y celebrar es un modo de cohabitar con Él el mundo. Lehmann (2011), en un artículo denominado *Francesco e la bellezza* recoge varios textos considerados auténticos, donde el *Poverello* exalta la belleza de las creaturas como expresión de la “belleza inagotable de la fantasía creadora de Dios” (p. 214). En efecto, Lehmann (2011) menciona explícitamente tres textos: comienza con el *Cántico de las criaturas* —donde aparece dos veces el adjetivo “bello”— y resalta una estética de la luz, el brillo, la claridad; la alegría, la fiesta, el gozo y el deleite; luego hace alusión a la *Carta a los fieles*, donde san Francisco se refiere a la belleza de Dios con la expresión “hermoso”; finalmente evoca la *Oración de alabanza*, donde el santo repite en dos ocasiones: tú eres belleza. Ahora bien, entre todas las cualidades de Francisco, hay tres que merecen especial atención a nuestro propósito, puesto que van a determinar la autenticidad de la estética bonaventuriana:

Primera cualidad. El horizonte en el que se mueve Francisco es el de la vida y la creación entera como gratuidad, belleza y resplandor. Francisco tenía una concepción muy positiva de la vida por dos razones: primero, porque la creación entera es un regalo gratuito de Dios; y segundo, porque la creación al ser obra salida de sus manos nos hace partícipes de la vida divina. Para expresar esta gratuidad, Francisco no escatima en adjetivos estéticos para definir atributos divinos: v. gr. “Tú eres el amor, la caridad, tú eres la humildad, Tú eres la paciencia, Tú eres la belleza” (Guerra, 1980, p. 7). Al igual que en el *Cántico de las criaturas*, aquí nos encontramos con una idea de estética que no es teorizada ni conceptualizada, sino vivida, cantada y celebrada como expresión de un hombre testigo de un Dios fiesta.

Segunda cualidad. La religión para Francisco se parece más a una espiritualidad, que trasluce la dimensión profunda del hombre y la comprensión de un Dios cercano que es fiesta, celebración y gozo. Contrario a lo que algunos medievalistas pueden afirmar, la fe de Francisco es jovial, de canto y celebración. Le

gustaba hacer representaciones teatrales sobre pasajes bíblicos —como la encarnación de Greccio— e imitar, por medio del gesto, sentimientos y actitudes de Cristo; se complacía en hacer personificaciones como las de la dama pobreza o la verdadera y perfecta alegría. La existencia humana y todas las cosas creadas son bellas, no solo porque están llenas de la presencia de Dios, sino también porque el hombre mismo es bello cuando camina hacia el desprendimiento de aquello que lo cosifica.

Tercera cualidad. La cosmovisión de Francisco es esencialmente cristocéntrica. La persona de Jesús, el Cristo, era tan real en Francisco que no solo lo contemplaba en su “gloria”, sino que experimentaba en su espíritu el drama de la pasión y muerte en la cruz, hasta el punto de encarnarlo en su propio cuerpo por medio de los estigmas aunque el Gólgota pueda ser expresión de una estética teológica negativa o, dicho en palabras de Merino & Martínez (2004), “el calvario puede presentarse y aparecer como lo oscuro divino, la negación de la belleza de Dios, lo religiosamente escandaloso, como si la belleza se hubiera escondido en el fondo del abismo” (p. 479); Isaías también lo profetiza al referirse al Siervo de YHWH:

así como se asombraron de él muchos pues tan desfigurado tenía el aspecto que no parecía hombre, ni su apariencia humana (Is. 52:14). Y también: no tenía apariencia ni presencia; (le vimos) y no tenía aspecto que pudiésemos estimar (Is. 23:2). ([Nueva Biblia de Jerusalén. Revisada y aumentada, 2000](#))

Sin embargo, la experiencia de belleza en Francisco no se manifiesta en la mera exterioridad o en la sola imagen como producto de la subjetividad, sino que pertenece a la dimensión profunda, es decir, a la sabiduría divina que solo se puede alcanzar por medio de la admiración y el éxtasis. De aquí emerge una de las tesis estéticas más novedosas y originales que posteriormente va a asumir Buenaventura: la *expressio-impressio* como configuración del objeto contemplado en quien lo contempla. Francisco contempla al crucificado y, al entrar en estado místico, el crucificado le imprime sus llagas por medio de un intercambio de semejanzas expresión-impresión donde se revela la belleza di-

vina en la persona de Francisco —como se revela en su creación—. Esta idea expresión-impresión será desarrollada más adelante a partir de los estudios sobre la belleza expresiva del arte divino, de León (2016) y la tesis sobre el hombre como semejanza expresiva de Dios en Buenaventura, de Ossa (2008).

Entonces, Francisco, con su original *modus vivendi*, establece los presupuestos de la experiencia estética en Buenaventura, que Merino & Martínez (2004) denominan “estética existencial que podría traducirse en lenguaje teológico, artístico y literario” (p. 480). Pero no solamente es fundamental para una estética del símbolo en Buenaventura, sino para toda una filosofía del arte y un importante movimiento artístico y literario que con sus propias representaciones y estilos se ha expandido hasta nuestros días de una manera multiforme, que va desde la música, la escultura y la arquitectura —pasando por la pintura y las artes plásticas— hasta llegar a la literatura, la poesía y la mística. Galeano (2004) afirma al respecto:

Es un hecho, que el ingreso de clérigos y “universitarios” a la Orden creó una crisis al confrontar el ideal primitivo, vivido en simplicidad e itinerancia completa, con las nuevas exigencias de un mundo urbano, burgués, científico y universitario que está apareciendo, precisamente a comienzos del siglo XIII. (pp. 14-15)

Y continúa enumerando hermanos franciscanos que desde los distintos saberes han aportado significativamente a la ciencia, las artes y las letras: hombres como Antonio de Padua, escriturista y teólogo; Elías de Cortina, arquitecto y consejero; Tomás de Celano, escritor; Cesareo de Espira, escriturista y músico; Giordano de Giano, cronista; Juan de Pian Carpino, geógrafo y etnógrafo; Juan Parenti, doctor en Derecho; Haimón de Faversham, maestro de la universidad de París; Crecencio de Jesi, médico; Pedro Juan Olivi; Juan Pecham, arzobispo y regente de las universidades de París y Oxford; Eudes Rugaud, también arzobispo y regente en París y Roberto Grosseteste, Obispo de Lincoln e iniciador de la escuela franciscana como canciller de la Universidad de Oxford, sin mencionar los grandes doctores de la Orden Franciscana —Alejandro de Hales (Doctor Irrefragable), Duns Scoto (Doctor Sutil), Guillermo de Ockham (Doctor

Invencible), Roger Bacon (Doctor Mirabilis), Raimond Lull (Doctor Iluminado), y por supuesto, Buenaventura (Doctor Seráfico)— que desde sus propias perspectivas estuvieron preocupados por unificar el ideal franciscano con la ciencia⁸.

Lo anterior es desarrollado magistralmente por Iriarte (1979) en su famosa *Historia franciscana*, que ha servido de manual para muchas generaciones de franciscanos. En el capítulo XI sobre los estudios, la ciencia y las artes, el autor describe de manera bastante completa el aporte franciscano a la cultura a partir de un tesoro donde distingue los mayores representantes de las letras, las ciencias y las artes, destacando: escritores, canonistas, historiadores, ciencias naturales y exactas, poetas, músicos, pintores, artistas plásticos, escultores, tallistas y arquitectos. Todos ellos parten, insisto, del ideal del *Poverello*, que con su modo original de entender el mundo se constituye en el código genético que llena de sentido la vida, las ciencias y las artes.

Notas distintivas que definen la singularidad de la estética bonaventuriana

Como queda esbozado en el apartado anterior, la estética bonaventuriana es heredera de una tradición medieval que, fundamentada en la línea platónico-agustiniana, se configura con nuevo esplendor a partir de los aportes del Pseudo Dionisio, Hugo y Ricardo de San Víctor, Roberto Grosseteste, Alejandro de Hales y la denominada Escuela Franciscana. Pero, volvamos al planteamiento inicial a propósito de la antropología estética en Buenaventura: ¿tiene todavía sentido regresar a un período y a un autor medieval, cuyas preocupaciones parecen distintas a las actuales, a las nuestras? Pese a la disparidad de épocas, parece que los aportes de Buenaventura “en torno a la belleza del mundo, forman parte de lo más valioso que ha producido el pensamiento medieval, porque reúnen un fino ejercicio intelectual junto con una calidez y hondura humana de gran

8. Para una revisión general de la tradición intelectual, científica y estética de la Orden Franciscana, se puede consultar: Saggau, E. (ed.) (2002). *The Franciscan Intellectual Tradition*. Washington Theological Union Symposium Papers.

luminosidad” (Cresta, 2014, p. 47). Auspiciados en esta tesis, vamos a caracterizar las notas distintivas que singularizan la estética bonaventuriana.

En este punto hay que explicitar que, en el Medioevo, el sentido que se le da a la *estética* es distinto al que tiene en la actualidad —como sucede con tantas otras categorías—. Como dice Plazaola (2007): para el Medioevo, “*estética* es un vocablo que se refiere a lo sensible El término no se refiere a la belleza en sí, sino a un aspecto del hombre, del *vivir humano*” (p. 21). Así, pues, durante gran parte de la Escolástica y la Baja Edad Media, el *pulchrum* se centraba fundamentalmente en la dimensión interior, espiritual y moral, sin casi ninguna relación con las cosas sensibles y corporales. Solamente algunas escuelas un tanto independientes —como la victoriana y, por supuesto, la franciscana o autores como Guillermo de Auvernia (obispo de París), Roberto Grosseteste (iniciador de la Escuela Franciscana en Oxford) o Alejandro de Hales (maestro de Buenaventura)— le van a dar peso al momento sensible de la estética y, en consecuencia, a la corporeidad, a la luz y, en general, al mundo exterior. En este sentido valga un ejemplo: el de la *Summa fratris Alexandri* (1245)⁹, que al referirse a lo bello declara: “es bello lo que gusta cuando se percibe, y es bello cuando contiene cualidades agradables de contemplar” (*Opera Omnia II/Summa Teológica* [I, 103]).

Ahora bien, con estos antecedentes es que Plazaola (2007) se permite afirmar sin rodeos y de modo directo que “la originalidad de San Buenaventura respecto a los otros grandes escolásticos, además de su *ejemplarismo*, es la importancia dada al momento experiencial en la apreciación de la belleza” (p. 64). Así pues, se avanza significativamente en la concepción de estética que antecedía, puesto que ya no es solo una vivencia psicológica, moral o una experiencia espiritual de la interioridad, sino que se establece una relación cognoscente sujeto-objeto donde intervienen tanto las facultades del sujeto como las cualidades propias del objeto. “Al deleite contribuyen lo deleitable y su unión con lo que es deleitado” (*Opera Omnia II/Sentencias* [d.1, q.1-3]).

9. Aunque lleva el nombre de Alejandro de Hales, es una *Summa* de tres autores además del anterior, Juan de la rochela y tal vez, Frater Considerans. Así mismo parece que la obra apareció íntegramente en 1245.

Se puede colegir entonces que, las querellas de los franciscanos con la jerarquía eclesiástica no van a ser solo de tipo espiritual o moral, sino también de tipo estético. Los franciscanos siguen las enseñanzas no solo morales, sino también estéticas de san Francisco, y esto va a irse popularizando en otros escolásticos. De hecho, Alejandro de Hales y Juan de la Rochela dedican algún estudio a la estética propiamente dicha —sin mencionar a Roberto Grosseteste, Canciller de la Universidad de Oxford que va a desarrollar una estética de la luz que va a compaginar con la naciente estética franciscana.

Si bien existe una cierta continuidad de la cosmovisión franciscana con las ideas estéticas del Medioevo, sobre todo de la tradición del Pseudo Dionisio y agustiniana, la estética bonaventuriana, heredera de la estética del *Poverello* —en el sentido que fue esbozado desde el inicio del capítulo— establece una ruptura con la catedral gótica, símbolo del arte medieval. Esto por obvias razones, pues si bien la estética franciscana se cimenta en las ideas de fraternidad, corporeidad, luminosidad, minoridad, simplicidad, pobreza y positivismo frente a la creación y a la historia, rompe con el gótico de la época que —como lo describen Vasari (1998) y Soto (2007)— se sitúa en el polo opuesto, pues sus notas distintivas son la exuberancia de las catedrales, el esplendor de los monasterios, la generosidad de los espacios, la verticalidad de las figuras y la rigidez de las estructuras urbanas (feudos).

Así pues, en esta tensión continuidad-discontinuidad de la estética medieval, es posible identificar las notas distintivas de una estética bonaventuriana auscultando las características ya existentes y resaltando aquellas que, como es de esperarse, guardan estrecha relación con la tradición platónico-agustiniana. Así, conceptos como *aequalitas numerosa*, armonía, proporcionalidad, ejemplaridad, jerarquización, luminosidad, igualdad de las partes y brillo del color son categorías que sirven de arquetipo para darle identidad a una estética propiamente bonaventuriana.

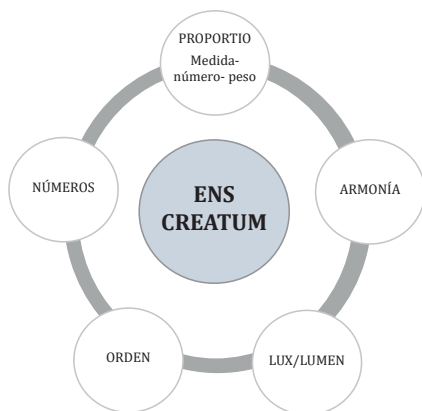
No se pretende hacer una historia de los conceptos estéticos en tiempos de Buenaventura o en el autor mismo; tan solo se busca hacer caer en la cuenta de las que se consideran las principales categorías estéticas del siglo XIII y cómo

van a ser recibidas por Buenaventura con el fin de darles una identidad propia y establecer una propuesta estética novedosa y singular —que en efecto se reconoce como tal—. El siguiente esquema comparativo nos permite visualizar dichas categorías:

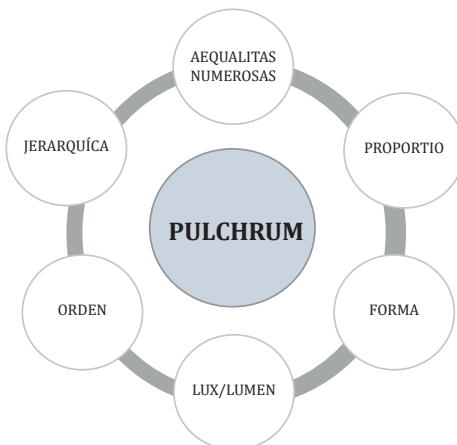
Figura 1

Recepción de la estética bonaventuriana

CATEGORÍAS DE LA ESTÉTICA EN EL MEDIOEVO



RECEPCIÓN DE LO BELLO EN BUENAVENTURA



La equalitas numerosa como punto de articulación

Se podría decir que todas las ideas estéticas de Buenaventura —proporción, forma luz, orden y jerarquía— tienen como pivote la *aequalitas numerosa* [igualdad numerosa] de raíz agustiniana, entendida como una acomodación de las partes acompañada de la suavidad del color que tiene como resultado final un orden preciso.

Como sean, pues, bellas todas las cosas y, en cierta manera deleitables, y como no exista delectación ni hermosura sin la proporción, que consiste primariamente en los números, es necesario que todas las cosas sean numerosas; y, por lo mismo, el número es el ejemplar príncipe en la mente del Creador; y en las cosas el principal vestigio que nos lleva a la Sabiduría. (*Opera Omnia I/Itinerario* [cap. II, 10])

Así, la primera nota distintiva de la estética bonaventuriana es la igualdad numerosa, pues para Buenaventura es el primer ejemplar que existe en la mente divina y de allí se desprende la idea de belleza que es orden, armonía y proporción. Esto equivale a decir que el mundo ha sido hecho aritméticamente—idea desarrollada en el renacimiento—, pues todo tiene una proporción aritmética que constituye el punto de partida y principal vestigio hacia la mente divina. Para ilustrar aún más esta idea, citemos nuevamente dos textos de Buenaventura:

La proporción o se considera en la semejanza, en cuanto tiene razón de especie o forma, y así se dice hermosura, no siendo la hermosura otra cosa que una igualdad armoniosa, o también no siendo otra cosa que cierta disposición de partes con suavidad de color. (*Opera Omnia I/Itinerario* [cap. II, 5])

Y en el otro texto dice:

Así, pues, todo este mundo es descrito por la Escritura en ordenadísimo decurso, procediendo del principio hasta el fin, a manera de un bellísimo poema ordenado donde puede uno contemplar la variedad, la multiplicidad e igualdad, el orden, la rectitud y la belleza de muchos juicios divinos Y así como nadie puede percibir la belleza del poema sino dirigiendo su mirada sobre todo el verso, de la misma manera ninguno percibe la belleza del orden y del gobierno del universo si no especula toda ella. (*Opera Omnia I/Breviloquio* [Pról. cap. 2, 4])

En definitiva, la *aequalitas numerosa* y la forma funcionan como aurea envolvente que abrazan el *pulchrum* para asemejarse lo mejor posible al arquetipo en términos de orden, proporción, armonía y forma:

El concepto de *aequalitas numerosa* posibilita a S. Buenaventura integrar las distintas facetas de lo bello (como armonía de las partes, como gradación ordenada de lo dispar, en la simplicidad de la luz y en la variedad del colorido, como semejanza y contraste, etc.) pues en todas ellas se puede discernir un principio de unidad en la distinción. (León, 2016, p. 108)

Estas explicaciones allanan el camino para abordar el último apartado de este capítulo, relacionado con la *via pulchritudinis* como condición de posibilidad para una antropología relacional en Buenaventura, es decir que la propuesta estética de nuestro autor permite integrar los distintos aspectos de la realidad ontológica y, naturalmente, entender al hombre como totalidad en la diversidad y, por tanto, siempre en relación.

El *Pulchrum* como cuarto trascendental en Buenaventura

Umberto Eco (1999) en su obra: *Arte y belleza en la estética medieval*, titula el tercer apartado como “Lo bello como trascendental”, y allí destaca a Buenaventura, no solo por incluir de modo explícito el *pulchrum* como el cuarto trascendental y desligarlo del *bonum* —asunto que ya había sido esbozado de manera disimulada, por otros autores como Guillermo de Avergne, Roberto Grosseteste— sino también porque lo sitúa como el trascendental omnipresente, es decir, aquel que está presente en todos los seres.

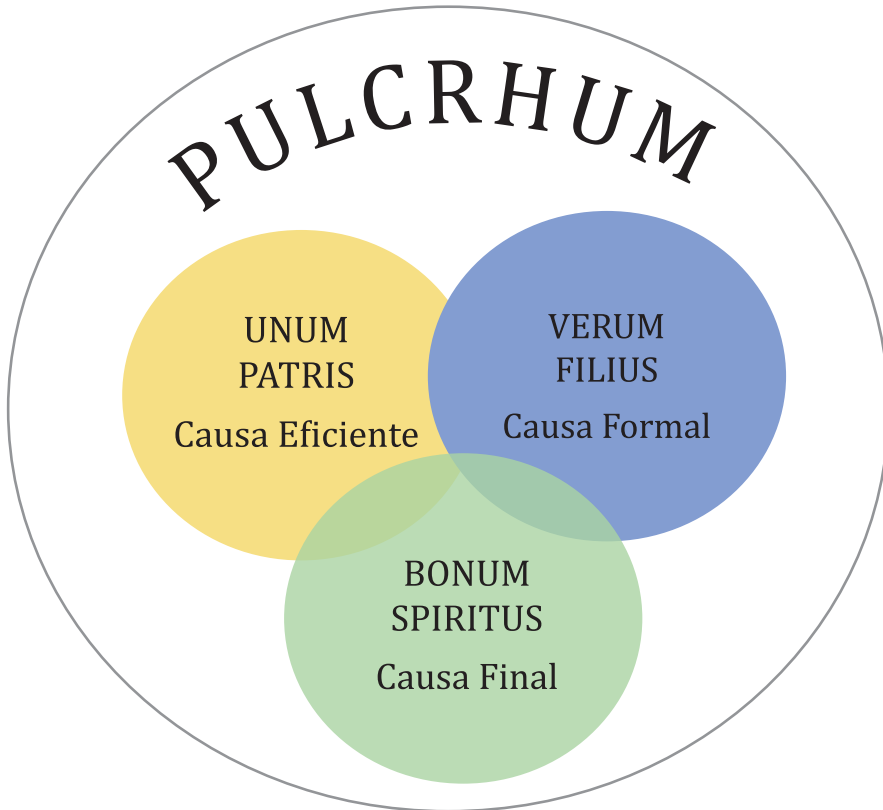
Buenaventura enumera explícitamente las cuatro condiciones del ser, es decir, *unum, verum, bonum et pulchrum*, y explica su convertibilidad y distinción. Lo uno concierne a la causa eficiente, lo verdadero a la formal, lo bueno a la final, pero lo bello *circuit omnem causam et est commune ad ista ... respicit communiter*

omnem causam. Lo bello abraza todas las causas y es común a ellas
.... [Lo bello] concierne en general a todas las causas. (Eco, 1999, p.
38)

La siguiente figura puede ser una representación visual de la cita anterior:

Figura 2

El pulchrum como trascendental totalizante en Buenaventura



Pero el punto de partida de esta innovación estética radica precisamente en la pregunta que se formula Juan de la Roche y su singular solución:

Si secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum, es decir, si bello y bueno son idénticos según la intención. Por *intentio* él piensa en la intención del que mira la cosa, y en tal pregunta está la novedad del planteamiento En efecto, que *pulchrum* y *bonum* sean idénticos en el objeto, él lo da por comprobado Sin embargo, el bien (en cuanto que coincide con lo *honestum*) y lo bello no son lo mismo Mientras que el bien se relaciona con la causa final, lo bello *se relaciona con la causa formal*. (Eco, 1999, p. 37)

Dicho en palabras del mismo franciscano:

Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem. (*Opera Omnia II/Suma Teológica* [I, 103])

[Pues lo bello indica la disposición del bien en cuanto que es placentero a la facultad de aprehensión, el bien, en cambio, significa la disposición en cuanto que deleita el sentimiento].

La idea central de las referencias anteriores se puede interpretar de dos maneras: en primer lugar, bueno y bello no se identifican, dado que mientras el bonum tiende a un τέλος o causa final, el pulchrum tiende a un εἶδος o causa formal, es decir, la figura como la materia expresa su identidad; la segunda interpretación es que aparece una independencia entre el sujeto y el objeto: mientras el primero tiene la intentio que aprehende, el segundo tiene las propiedades que lo identifican. De esta segunda idea emerge otra gran novedad del Seraphicus: lo bello como parte de la estructura ontológica de cada ser y con independencia de la valoración del sujeto. En este sentido se expresa Salto (2019): “En el acto creador a las creaturas se les comunica también la belleza que caracteriza a Dios, por lo que la difusión de la belleza divina hace que todos los seres creados sean bellos por el solo hecho de existir” (p. 68). Así, el

Doctor Seraphicus limpia las cosas creadas de todo subjetivismo, psicologismo y relativismo, liberando la beldad de los seres del mundo tanto de estereotipos de tipo utilitarista como de meros intereses de mercado y de cualquier criterio de ponderación que desvirtúe la beldad ontológica de los seres.

Pero la novedad estética de Buenaventura no termina en la separación del *pulcrum* respecto al *bonum* como cuarto trascendental, o el *pulcrum* como el trascendental común a todas las causas —material, formal y final— y punto de rotación sobre el que vuelven constantemente el *unum*, el *verum* y el *bonum*. Para Eco (1999), el asunto va más allá, pues “lo que distingue a lo bello es la especial relación de fruición que establece con el sujeto cognoscente” (p. 38). Y en este sentido Buenaventura es ya un moderno, puesto que realiza una fenomenología capaz de identificar sujeto-objeto con independencia, pero también de establecer relaciones de adecuación a partir de la *intentio* del sujeto y las propiedades del objeto.

La antropología bonaventuriana como antropología relacional

Cinco interpretaciones de la antropología bíblica como condición de posibilidad para una antropología bonaventuriana

Nos encontramos en la religión del Verbo encarnado, esto es, del Dios hecho hombre. Esta es quizás una de las mayores novedades del cristianismo: en ninguna otra religión conocida el dios se revela a sí mismo en una especie de manifestación de su propia esencia. La antropología de Dios es el hombre Jesús, que es imagen (símbolo) del Dios invisible. Este punto de partida es per se revelador para Francisco de Asís y Buenaventura, puesto que la teología cristiana no es una elucubración metafísica, sino que el acontecimiento de la revelación reclama inmediatamente una antropología, es decir que en la fe cristiana existe una intercesión entre teología y antropología (Dios-hombre). La teología cristiana es necesariamente ser humano: sin el hombre no habría cristianismo porque es precisamente éste el que revela el rostro divino que se ha esfumado. La antropología teológica hay que buscarla en la Sagrada Escritura,

pero allí no hay una definición de hombre, aunque sí se presenta la relación de Dios con el hombre a lo largo de la llamada Historia de Salvación y entonces sí que podemos hablar de antropología bíblica.

Ahora bien, el hombre bíblico no es solamente imagen de Dios, sino que también es semejanza suya. ¿Qué significa entonces, que el hombre sea imagen y semejanza de Dios? (Gn. 1, 26). ([Nueva Biblia de Jerusalén. Revisada y aumentada, 2000](#)). La exégesis bíblica ha planteado variadas hermenéuticas a este texto. No se trata aquí de desarrollar una antropología bíblica al texto del génesis; más bien se quiere esbozar algunas exégesis que nos van a anticipar lo que va a ser la antropología bonaventuriana, para efectos de su estética. Esbozemos cinco de las lecturas más aceptadas:

Primera interpretación. Desde el punto de vista bíblico, existe una relación entre el Creador y la creatura —es decir, entre Dios y el hombre— que pertenece a la dimensión ontológica, puesto que la creatura además de ser *imago Dei* —imagen como reproducción, retrato, representación e imitación— lleva en sí una estructura profunda propiamente trinitaria —inhabitación trinitaria— que lo jalona hacia la plenitud que no es otra que el mismo Creador; allí radica la semejanza: el hombre es la total adecuación de lo que representa pero es solo semejanza puesto que depende del Creador. La primera patrística representada por Ignacio de Antioquia, Tertuliano y Clemente de Roma, se refiere al ser creatural del hombre, pero en referencia al Verbo encarnado, modelo de Dios, y no al hombre. Esta idea constituye una pieza clave en la configuración de la antropología bonaventuriana desarrollada en el *Itinerarium mentis in Deum*.

Segunda interpretación. El hombre es imagen y semejanza del Verbo tanto por ser compuesto de cuerpo como de alma; san Agustín complementa esta idea afirmando que el hombre es imagen y semejanza divina por su racionalidad. Buenaventura va a desarrollar esta propuesta en el tercer grado del *Itinerarium*, que es la expresión de Dios en el hombre mismo, y que titula: *De speculatione Dei per suam imaginem naturalibus: potentiis insignitam* [Especulación de Dios por su imagen impresa en las potencias divinas], destacando que, si bien los vestigios de Dios aparecen en el universo —esto es, en la materia—,

“el cuerpo humano está destinado a un nivel más elevado que el del cuerpo animal y a su vez el alma es perfección del cuerpo en cuanto complemento de su esencia y según la totalidad de sus potencias” (Merino, 1982, pp. 89-90). Así, el hombre como totalidad brilla en la mente divina. Por tanto, anticipar que en Buenaventura cuerpo y alma son una sola unidad: pues si bien el alma es la perfección del cuerpo, esta a su vez está íntimamente unida al cuerpo, pues sin él no podría actuar, sentir o manifestarse. Leamos al mismo Buenaventura:

El hombre es simultáneamente uno y compuesto: está integrado de un cuerpo y de un alma, es decir, de un cuerpo, como materia, y de un alma que es la forma Y de tal modo unidos y compenetrados que constituyen un “uno por esencia”. (*Opera Omnia II/Sentencias* [d.5, q.1 y d 17, q 2])

Tercera interpretación. La imagen y semejanza de Dios se encuentra ante todo en la idea de relación, puesto que el hombre por ser creatura divina entra en íntima comunión con el creador al que se debe en razón a su esencia misma, de tal modo que el ser humano no se puede entender si no es a partir de la configuración de un conjunto de relaciones que, si bien son todas válidas, no todas tienen la misma intensidad pues existe una gradación. Para Buenaventura, pues, la relación es el ser en comparación con, o el ser respecto a, por eso la relación es apertura, dinamicidad, afectación, encuentro; pero sin modificar la esencia misma.

Cuarta interpretación. El hombre no solo es imagen y semejanza del Verbo, sino que ha sido creado a imagen y semejanza de la Trinidad. Dios es común-únión y su principal atributo es amar, en consecuencia, esta es la principal característica del hombre. Que el hombre sea una creatura de Dios, hecho según su imagen y semejanza, equivale a decir que el hombre es *Ens creatum* [ente creado], que no es otra cosa que el modo de legitimar la relación de filiación que existe entre Dios y el hombre y, por lo mismo, la relación de fraternidad entre todos los hombres. Esta tesis va a ser de capital importancia en nuestro autor, que declara que el ser humano *es imago trinitatis* [imagen de la trinidad] porque ha sido creado a imagen y semejanza de un Dios que es

trinidad de personas caracterizada por una relación de mutua donación del Padre, el Hijo y el Espíritu.

Quinta interpretación. El hombre hecho a imagen y semejanza de la Trinidad consiste principalmente en su señorío sobre el mundo; es decir, que el hombre es un signo del señorío de la Trinidad en el sentido, que la misión que Dios le encomienda al hombre no es solo de administrar el mundo, sino también de cuidarlo y compartir los bienes con los demás. Al mismo tiempo que el hombre recibe el jardín de Dios, recibe el mandato de cultivarlo y conservarlo. En el optimismo bonaventuriano, el trabajo no es un castigo a la desobediencia, en cuanto que es la oportunidad que le otorga Dios al hombre para ser creador junto con Él, es decir cocreador —idea que se va a desarrollar principalmente en el Renacimiento.

El *a priori* trinitario como pivote de la antropología bonaventuriana

Para comenzar, hay que plantear la pregunta de rigor: ¿quién es el ser humano para Buenaventura? Ante todo, la respuesta a la pregunta por el hombre hay que ubicarla en el ámbito de la revelación; pero hay que aclarar que, así como en la Edad Media no existía aún un tratado sobre estética, tampoco los filósofos-teólogos medievales se dedicaron a elaborar un tratado sistemático sobre el hombre de manera independiente, puesto que la antropología como disciplina aún no se había constituido. No por ello podríamos concluir que Buenaventura no se haya planteado la pregunta por el hombre; por el contrario, sus referencias se encuentran expuestas en diferentes secciones de su producción literaria. En efecto, podemos entresacar tesis sobre la realidad del ser humano a partir de dos ideas que transversalizaron toda la Edad Media: el *Ens Creatum* y la filiación divina. Estas tesis se encuentran presentes, aunque con diferentes acentos, en los grandes autores medievales desde Agustín de Hipona hasta Guillermo de Ockham, y aparecen de manera reiterativa en todo el *opus bonaventuriano*, aunque de manera concreta en *Itinerarium mentis in Deum*, *De Triplici Via* y *Breviloquium*, obras en las cuales nos detendremos.

Ahora bien, nótese que en el título no se dice *a priori Dei*, puesto que a Buenaventura le interesa subrayar la categoría de “relación” entre las personas trinitarias, de donde brota la condición relacional del hombre. En efecto, la capacidad de relación constituye un rasgo esencial, y no accidental, de la antropología bonaaventuriana: primeramente, relación con su creador, de quien es, no solo imagen, sino también semejanza —como ha quedado dicho en líneas anteriores— pero también relación con los otros —hermanos— por la misma filiación que compartimos; relación con la naturaleza, que es vestigio y huella de la divinidad, pues toda la creación brota de las manos divinas y finalmente relación consigo mismo, pues el hombre es ontológicamente un ser siempre en relación: esa es su estructura profunda.

Si bien es cierto que todas las cosas creadas son reflejo de la divinidad al salir de las manos del Creador, “el hombre se destaca por encima de las demás cosas y ‘es superior a ellas’ por haber sido hecho a imagen de Dios” (Papacchini, 1997, p. 112). En efecto, para Buenaventura, existen tres indicios o *vestigium* de esta superioridad —entiéndase mayor dignidad— humana: por un lado, la forma erguida del cuerpo humano, que es *per se* un *vestigium* de que el hombre ha sido hecho *ad imaginem trinitatis* pues es expresión de una tensión vertical hacia una realidad trascendente que lo dispone para contemplar mejor las realidades del cielo. A esta idea se une la otra relacionada con la paternidad divina, que es el criterio para configurar las relaciones sociales: el razonamiento se establece del siguiente modo: hemos sido creados por un mismo Padre (premisa mayor); una misma filiación nos hace hermanos entre sí (premisa menor); luego, todo individuo debe ser tratado como hijo de Dios en razón de su filiación compartida (conclusión). Y el tercer indicio es la idea de *capax*¹⁰ *Dei*, tomada de san Agustín, y que para Salto (2019), significa que el hombre es imagen de Dios

10. Para profundizar en la idea de *capax Dei* se puede confrontar dos textos: el primero, (*Opera Omnia I/Breviloquio* [Part. VII cap. 7, 3]) “*Productio Dei fecit rationalem spiritum prope Deum, capacem Dei, capacem scilicet secundum vim inditae imaginis ipsius beatissimae Trinitatis*”. [La creación puso al alma racional cerca a Dios, capaz de Dios, capaz, digo, en virtud de la imagen impresa en ella de la beatísima Trinidad]. Y el segundo texto es el (*Opera Omnia VIII/Praep. miss* [cap. I,12]) “*Quia enim rationalis creatura ad hoc facta est, ut sit capax et particeps bonitatis Dei*”. [Porque es razonable que esta creatura se haga, de hecho, capaz y partícipe de la bondad de Dios].

porque es capaz de Él. El *Doctor Seraphicus* da un paso adelante al declarar que “el Creador dotó a éste [el hombre] de la capacidad de poder abrirse y acoger en sí la alteridad” (Salto, 2019, p. 50), de allí le viene la capacidad de transcender. El mismo Buenaventura va a decir que “la actividad creadora de Dios produjo el espíritu relacional próximo a Dios, capaz de Dios, capaz según la fuerza de la imagen impresa de la beatísima Trinidad (*Opera Omnia I/Breviloquio [VII, 7, n° 3]*).

Por su parte, en la Carta Encíclica *Laudato si'*. Sobre el cuidado de la casa común, el Papa Francisco (2015) cita a Buenaventura para afirmar el fundamento trinitario no solamente del hombre, sino de todo el acto creador, al decir:

El santo franciscano nos enseña que *toda creatura lleva en sí una estructura propiamente trinitaria*, tan real que podría ser espontáneamente contemplada si la mirada del ser humano no fuera limitada, oscura y frágil. Así nos indica el desafío de tratar de leer la realidad en clave trinitaria. (N° 239, p. 180)

En este mismo sentido el teólogo Balthasar (1986) reconoce que uno de los aportes más originales del pensamiento de Buenaventura es su capacidad de leer en toda la creación, más aún, en toda la realidad existente, los *vestigium* de la Trinidad, puesto que el mundo es expresión y punto de intercesión entre la Trinidad y el hombre (teodramática). Dice al respecto:

La Trinidad ya no es, como en Dionisio, aquello que es totalmente lejano, incognoscible; y todo aquello que en el mundo remite a las personas divinas ya no es, como en Agustín, una simple apropiación. Por el contrario, la Trinidad, propagándose en el mundo (por la Creación y la Encarnación del Cristo), se abre verdaderamente y revela de ese modo que ella es el fundamento y el *a priori* de toda realidad terrena. (p. 238)

Es entonces el *a priori* trinitario que subyace a la antropología bonaventuriana, lo que les permite a los estudiosos de su obra como Salto (2019) Merino (1982), Merino y Martínez (2004), entre otros, hablar de una antro-

pología relacional cuyas notas distintivas emergen de la experiencia franciscana a la que el santo pertenece como son la alteridad, el encuentro, la fraternidad, la inclusión, la dinamicidad, la apertura, la comunicación y la visión de totalidad. Buenaventura entiende que todo está en relación y nada existe sin ella puesto que todo tiene un mismo origen. La relación tiene una fuente de primer orden que es la Trinidad, hasta el punto de que de ella depende todo cuanto existe. Toda forma de existencia es un modo de relación que viene del infinito y conduce a él. “En las propuestas de Levinás, Buber y Marcel, el pensamiento no es lo primero del ser humano. La relación o el encuentro entre las personas es la experiencia fundamental” (Mardones, 1999, p. 131). La relación nos sitúa en el horizonte del expansionismo y la semejanza, y que en la filosofía-teología bonaventuriana se conoce como ejemplarismo¹¹.

Como lo expresa el mismo Falque (2010): “Otro (Buenaventura) completa la anulación de la separación de los mundos haciendo de lo sensible mismo el soporte simbólico de la plena manifestación trinitaria de Dios” (p. 130). En consecuencia, no es posible hablar de una dualidad antropológica en el pensamiento de Buenaventura, sino más bien de un compuesto con un doble movimiento: uno en la mente y otro en el cuerpo, con un sentido de totalidad. El mismo autor declara:

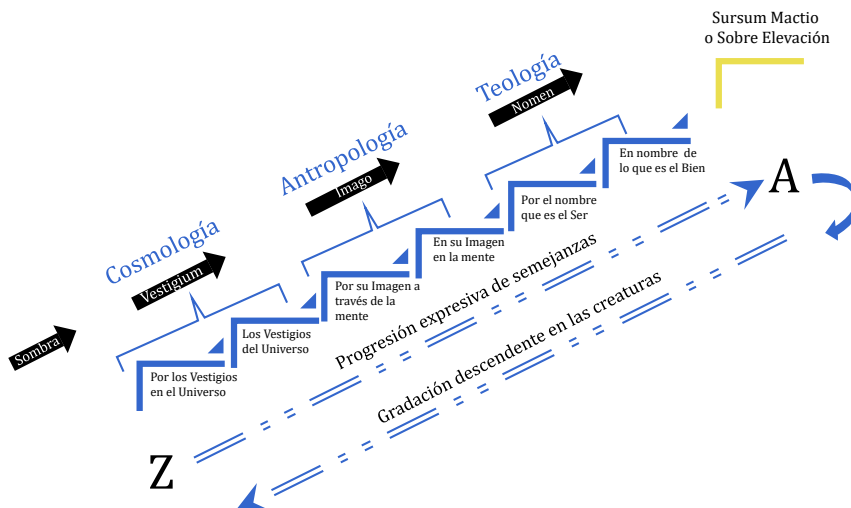
11. Si bien el ejemplarismo responde a una tradición platónico-agustiniana, es ya lugar común caracterizar la filosofía de Buenaventura como filosofía ejemplarista. Por ejemplarismo en Buenaventura entendemos que todas las cosas creadas, incluidos los pensamientos, las ideas y todo el conocimiento posible, están ya *ad intra* de la trinidad como modelos o arquetipos ejemplares, los cuales se hallan en toda su esencia, pureza y perfección posible; por lo tanto, todas las cosas son más cognoscibles en la mente divina que en sí mismas. Por eso decimos que las cosas no son más que indicios, huellas, vestigios, espejos, imágenes, semejanzas, expresiones de la Trinidad. En ese sentido es que en Buenaventura podemos hablar de relación e integración del todo con las partes. Copleston (1971), afirma que para Buenaventura “el metafísico procede desde la consideración de la substancia particular, creada, a la substancia universal e increada Considera a Dios, el ser Supremo, como causa ejemplar de todas las cosas no comparte su materia con nadie más” (pp.258-259). Para profundizar en el ejemplarismo bonaventuriano se puede consultar el texto *La filosofía ejemplarista: acercamiento al pensamiento de San Buenaventura*. Bogotá: Editorial Bonaventuriana (Valderrama, 1974).

Respecto al hombre en su totalidad colocado en el paraíso se ha de admitir que fue dotado de un sentido doble: interior y exterior, de la mente y de la carne. Fuéle concedido un bien doble: visible e invisible. Fuéle impuesto un precepto doble, a saber: natural y disciplinar Lo dicho se entiende por el siguiente razonamiento: el primer Principio hizo a este mundo sensible para darse a conocer a sí mismo, es decir, para que el hombre fuera conducido por él como por un espejo o un vestigio a amar y a alabar a Dios, como su artífice. (*Opera Omnia I/Breviloquio [Part. II, Cap. IX, 1]*)

Así, frente a los tradicionales estudios sobre Buenaventura, no es posible seguir sosteniendo una especie de dualidad antropológica al estilo platónico-agustiniano: por un lado, el cuerpo material y, por el otro, el alma espiritual que, unidos accidentalmente, actúan de forma independiente. Más bien, hay que hablar de una unidad antropológica (microcosmos) que, como imagen del macrocosmos, es un *continuum* antropológico que va ascendiendo del mundo exterior al mundo interior y de este al *sursum mactio* [ápice de la mente]. Por lo tanto, las cosas creadas, por muy ínfimas, sensuales e insignificantes que parezcan, no representan obstáculos sensibles que impidan la percepción de los vestigios divinos en las criaturas o en el cuerpo humano, sino que más bien, sirven de espejos, para la consecución de la divinidad. Este es precisamente el camino propuesto por san Buenaventura en su *Itinerarium* que, de los vestigios presentes en el mundo, pasa a la imagen presente en el hombre; y de éste se eleva al *sursum mactio*. Una representación de cada uno de los grados de este ascenso se vería del siguiente modo:

Figura 3

Progresión del itinerario de la mente hacia Dios



Las tres facultades del ojo humano en Hugo de San Víctor

Entre todos los sentidos, la vista es quizás la que guarda mayor relación con el *pulchrum*; por eso, Buenaventura insiste en la importancia de mirar bien; más aún, de observar correctamente para poder elegir adecuadamente el itinerario que vamos a seguir. En *Desacramentis*, Hugo de San Víctor (1096-1141), dedica un minucioso estudio al proceso de creación y de redención, que si bien, retoma de la tradición platónico-agustiniana, lo enriquece con elementos nuevos que van a influir directamente en la propuesta bonaventuriana. En efecto, Buenaventura sigue de cerca, no solo la propuesta de Hugo, sino de los principales representantes de la llamada Escuela Victoriana (s. XII) —Hugo y Ricardo, pero también Gualterio y Godofredo—, de influencia altamente agustiniana, en por lo menos cinco ideas centrales: a) el método abstractivo como modo de explicar el origen del conocimiento; b) el positivismo hacia todo

tipo de conocimiento; c) la importancia dada al momento sensible en las pruebas de la existencia de Dios; d) la mística como la corona del saber científico-filosófico; y e) la idea del *oculus triplex*.

Ahora bien, respecto a esta última idea, Pérez (2018) resume la doctrina de los tres ojos en Hugo de San Víctor (1096-1141), del siguiente modo:

Su sistema místico está bajo la influencia del pensamiento de la triple progresión en el conocimiento de las cosas divinas, distinguiendo tres etapas: *cogitatio*, *meditatio* y *contemplatio* A estas etapas corresponden los tres objetos fundamentales (materia, alma, Dios) y los *tres ojos* u órganos de percepción para el conocimiento: *oculus carnis*, el ojo físico; *oculus rationis*, la razón especulativa; y *oculus fidei*, la visión contemplativa. (pp. 226-227)

Ahora bien, Buenaventura se sirve de la metáfora del *oculus triplex* en diversas obras: algunas veces de modo explícito, otras no tanto; a este propósito hay que destacar tres obras: (*Opera Omnia I/Breviloquio* [Part. II, cap. XII, 4-5]), (*Opera Omnia I/Itinerario* [cap. I, 1-2 y 7; cap. II, 3]) y (*Opera Omnia III/Hexäëmeron* [Col. V, 24]). En *Itinerarium*, esta doctrina aparece en diversos apartados, pero no es tan explícita como en las otras dos obras señaladas. V.gr. en *Collaciones in Hexaëmeron*, Buenaventura se sirve del *oculus triplex* para explicar el conocimiento como un proceso que va del mundo exterior al mundo interior y de este al trascendente:

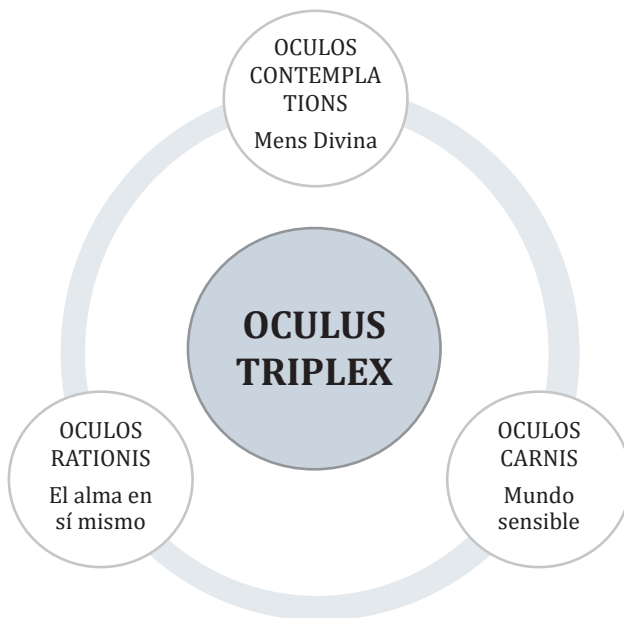
Tiene, pues, el alma tres potencias: la animal, la intelectual y la divina, según el triple ojo: el de la carne, el de la razón, el de la contemplación La potencia animal es doble: o sobre los objetos de los sentidos particulares y el sentido común o sobre los fantasmas de los sensibles, y así es sentido e imaginación. La potencia intelectual es también doble: la razón y el entendimiento Del mismo modo, la operación o potencia divina es doble: por la inteligencia y por la potencia unitiva o amativa. (*Opera Omnia III/Hexäëmeron* [Col. V, 24])

En la versión del *Breviloquium*, Buenaventura se expresa del siguiente modo frente al tema:

Por esta triple visión el hombre recibió tres ojos, como dice Hugo de San Víctor, a saber: el ojo de la carne, el de la razón y el de la contemplación; el ojo de la carne para ver el mundo y lo que hay en él, el ojo de la razón para ver el alma y lo que hay en ella y el ojo de la contemplación para ver a Dios y lo que hay en Dios; de modo que con el ojo de la carne el hombre viera lo que hay fuera de él; con el de la razón, lo que hay dentro de él, y con el de la contemplación, lo que hay encima de él. (*Opera Omnia I/Breviloquio [Part. II cap. XII, 5]*)

Figura 4

El oculus triplex en san Buenaventura



Dicho en palabras de González (1982): “El hombre tiene tres facultades, tres ojos: el *oculus carnis* (la sensibilidad), *oculus rationis* (la razón), *oculus contemplationis* (la contemplación). Mediante ellos contempla el alma, las cosas sensibles, a sí mismo y a Dios respectivamente” (p. 59). Solo abriendo los tres ojos podrás leer correctamente los tres libros: el de la creación, el de la Sagrada Escritura y el de la Cruz.

No se trata de tres ojos o facultades desconectas entre sí, sino más bien de un proceso abstractivo, donde el ojo de la carne que percibe las realidades exteriores (universo), le pasa información al ojo de la razón para adquirir mayor y mejor información interiores (alma), y así llegar hasta el conocimiento trascendente (mente). Buenaventura nos enseña que este proceso implica un camino de *metanoia* de los sentidos para poder contemplar correctamente la belleza de Dios presente en el universo y en el hombre, puesto que toda creatura lleva en sí una estructura propiamente trinitaria que refleja la belleza divina y que podría ser espontáneamente contemplada si la mirada del ser humano no fuera limitada, oscura y frágil.

El símbolo del *oculus triplex*, de vital importancia para el estudio de la estética bonaventuriana, es correlativo al símbolo de la luz, pues el conocimiento se da por un proceso de *iluminatio* que va de una *lumen exterius* para iluminar el ojo de la carne (conocimiento sensitivo); pasa por una *lumen interius* para iluminar el ojo de la razón (conocimiento intelectual); y termina en una *lumen superius* para iluminar el ojo de la contemplación.

En definitiva, la doctrina del *oculus triplex* nos da una visión de conjunto para interpretar el universo, el hombre y la trascendencia como momentos de una misma realidad, es decir, que todo está interconectado y responde a un orden preestablecido que hay que mantener. El conocimiento por humilde que parezca no se debe despreciar, puesto que, como enseña Hugo de San Víctor, la filosofía y la teología son los troncos principales de la ciencia, otros saberes auxiliares —matemática y física; tejido, armería y navegación; agricultura, gramática y dialéctica— nos ayudan a la consecución de la verdad. En

este panorama, la tarea del hombre es observar adecuadamente con los tres ojos cada uno de los momentos de esa realidad para leer correctamente el *liber creationis*, los acontecimientos de la historia y las intuiciones racionales, con el fin de descubrir el sentido profundo de dicha realidad. Si somos capaces de observar en detalle las cosas creadas, la historia personal y la acción de Dios en ella, podemos descubrir los indicios, las huellas, los *vestigium*, las imágenes de Dios en todas las cosas creadas. Esto es así porque “la creación es como un libro en el que resplandece, se representa y se lee la Trinidad creadora” (*Opera Omnia I/Breviloquium* [Part. II cap. XII, 1]).

La metanoia de los sentidos en San Buenaventura

Si bien la conversión de los sentidos o conversión de la carne no es una idea novedosa, —puesto que, según se indicó en los numerales anteriores, ya había sido desarrollada con otros matices por Dionisio Areopagita y, sobre todo, por Hugo de San Víctor— sí que se reconoce como una idea nueva y hasta cierto punto original en Buenaventura. En este sentido concuerdan Salto (2019) y Falque (2010); este último autor, sobre todo, ha desarrollado de manera exhaustiva la conversión de los sentidos (carne) en Buenaventura. Al respecto declara: “la doctrina de la conversión de los sentidos, luego del *a priori* trinitario, constituye la segunda gran originalidad del *corpus* bonaventuriano sobre sus contemporáneos (y en particular Tomás)” (p. 113). Así es como, después de identificar la *imago trinitatis* como origen y fundamento de la antropología bonaventuriana, se busca ahora completar su antropología con la idea de conversión de los sentidos, desarrollada principalmente en el *Breviloquium*. La tesis que se quiere sustentar está contenida en el siguiente fragmento:

El hombre, que se dice mundo menor, tiene cinco sentidos como cinco puertas, por las cuales entra a nuestra alma el conocimiento de todas las cosas que existen en el mundo sensible Cuando por estos cinco sentidos aprehendemos los movimientos de los cuerpos, somos llevados, como de la mano al conocimiento de los motores espirituales. (*Opera Omnia I/Itinerario* [cap. II, 3])

Aquí se ve una integración entre la antropología y la teoría del conocimiento bonaventuriano, puesto que los sentidos externos propios de la corporeidad humana se corresponden con el conocimiento sensible, primer nivel en la consecución del conocimiento; y aunque son apenas el punto de partida, gozan de un valor destacado y un positivismo al ser, junto con el alma, creados por Dios. En ese sentido, ayudan a perfeccionar el alma humana, creando un complemento de reciprocidad.

El cuerpo del primer hombre de tal manera fue producido y formado *del lodo de la tierra* que estaba, sin embargo, sujeto al alma y le era proporcional a su modo; proporcional en cuanto a la igualdad en la complexión, en cuanto a la hermosura y multifor-
midad de la organización y en cuanto a la derechura de la posición.
(*Opera Omnia I/Breviloquio [Part. II cap. X, 1]*)

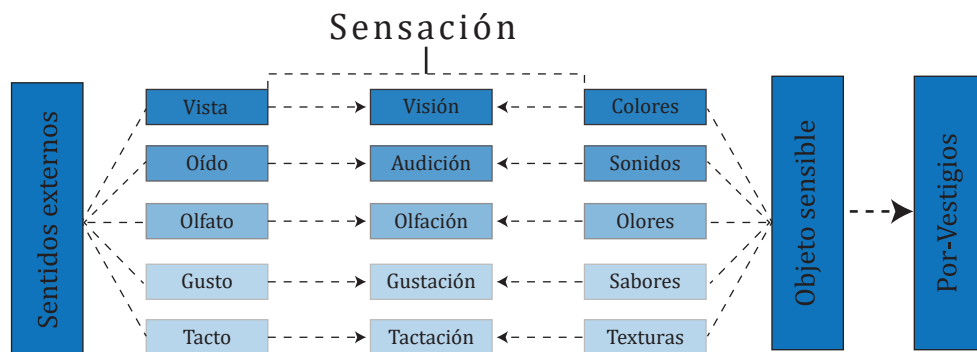
Para Buenaventura el cuerpo constituye una parte integrante de la composición humana, que tiene las siguientes características: es creado del lodo de la tierra, está sujeto al alma, guarda proporcionalidad con el alma, tiene igual complexión con el alma, igual hermosura y multifor-
midad. Así, el cuerpo que representa el aspecto sensitivo del alma tiene como finalidad el conocimiento del universo sensitivo o exterior, y los sentidos son como puertas por donde este entra. Dice Buenaventura: “Se ha de observar, pues, que este mundo, que se dice macrocosmos, entra en nuestra alma, que se dice mundo menor, por las puertas de los cinco sentidos, a modo de aprehensión, delectación y juicio de las cosas sensibles” (*Opera Omnia I/Itinerario [cap. II, 2]*).

Ahora bien, no se trata de una simple transposición: sentidos externos versus sentidos espirituales; se trata más bien de una verdadera *metanoia* de lo sensible a lo inteligible. Dicho de otra manera: la relación no es de simple corresponsabilidades o reconocimiento como ocurre con las cosas artificiales donde el objeto se separa y luego se vuelve a juntar; se trata de una verdadera alianza esponsal y de conformidad entre los sentidos y la realidad. “La creación es como el anillo de casamiento que el esposo entrega a su esposa” (*Opera Omnia I/Comentario al libro del Eclesiastés [Proem. q.1, 6]*).

Entonces la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto tienen la tarea de recoger las sensaciones que le imprimen los objetos sensibles externos, a través de un proceso de conversión que va de los cuerpos exteriores (conocimiento sensitivo) al sí mismo (conocimiento espiritual), y, de este, a lo trascendente (ápice de la mente). De este modo nos capacita para ver vestigios, semejanzas e imágenes de Dios en todas las cosas creadas. Pero no se trata de tres facultades, sino de tres modos progresivos de acceder a la realidad (*res*) que está en corresponsabilidad con el objeto.

Figura 5

Correspondencia entre los sentidos y los sensibles



En síntesis, la conversión de los sentidos parte del sujeto que interpreta el mundo simbólico¹² y se desarrolla a modo de un itinerario progresivo, con-

12. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española da cinco acepciones de símbolo. En una de ellas lo define como “elemento u objeto material que, por convención o asociación se considera representativo de una entidad, de una idea o de una cierta condición” (Real Academia Española, s.f., definición 1). En Buenaventura el símbolo es toda la creación que representa una idea en la mente divina. El símbolo es la forma que utiliza Dios para exteriorizar un pensamiento. Dice santo Tomás: donde hay humo, hay fuego, *ubi fumus, ibi ignis* [el fuego está donde se ve el humo].

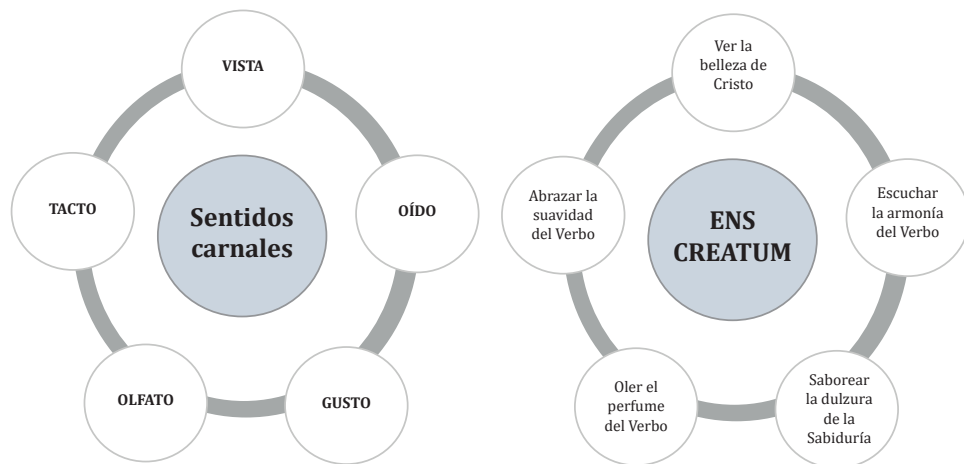
virtiéndose en una filosofía-teología del símbolo (mística), cuya máxima expresión es el universo y el hombre mismo. En palabras de Salto (2019) el mundo como un libro: pero aún es preciso saber leer de tal manera que la conversión de los sentidos sea en primer lugar una conversión de sí mismo, para poder ver, oír, gustar, oler y tocar, pero bajo una dimensión profunda que transforme los sentidos corporales en espirituales.

Quizás uno de los textos capitales de Buenaventura donde se transluce de manera explícita la conversión de los sentidos es el siguiente:

Y entonces viene a hacerse el hombre apto para la contemplación ... que se verifica según las sensaciones o sentidos espirituales con que se ve la suprema belleza de Cristo bajo la razón de Esplendor; se escucha y se oye su soberana armonía bajo la razón de Verbo; se saborea y gusta su dulcedumbre superior bajo la razón de Sabiduría, que abarca ambos conceptos, es decir Esplendor y Verbo; se huele y aspira la suma fragancia del mismo bajo la razón del Verbo inspirado en el corazón; se estrecha y abraza su divina suavidad bajo la razón de Verbo encarnado, que habita corporalmente entre nosotros y se nos ofrece de tal modo que podamos tocarlo, besarlo y abrazarlo. (*Opera Omnia I/Breviloquio [Part. V cap. VI, 5]*)

Así pues, en la interpretación de Falque (2010), el anterior pasaje no es un intento forzado por tratar de corresponder cada sentido a la respectiva sensación u objeto; por el contrario, se alcanza a entender que los sentidos corporales, incluso el cuerpo humano en su totalidad está integrado a la consecución de la Trinidad como Padre increado, Verbo encarnado y Espíritu inspirado. Una representación del texto anterior puede ser del siguiente modo:

Figura 6
Sentidos carnales y sentidos espirituales



En la interpretación de Balthasar (1985) los *sensus spiritualis* [sentidos espirituales] no son una especie de segundo poder más elevado respecto a los sentidos corporales, sino que, a través de ellos, el creyente adquiere definitivamente sus sentidos cristianos que no son otros que sus sentidos corporales pero conversos por el Verbo encarnado. Por su parte, Plazaola (2007) llega a concluir que una de las grandes aportaciones de la estética bonaventuriana es que:

San Buenaventura abraza no sólo el sentido de la vista y el oído (como en Santo Tomás), sino también los otros sentidos del tacto, olfato y gusto; todas las sensaciones y sentimientos que pueden estimular la fruición sin consideración inmediata de la fruición intelectual del objeto. (p. 64)

Cuerpo humano y belleza en Buenaventura

Como decían los dialécticos medievales: que el alma sea algo bueno es cosa cierta; pero que el cuerpo tenga características espirituales, habrá que probarlo. En la Baja Edad Media identificar el cuerpo con lo espiritual no tenía cabida, puesto que el cuerpo pertenecía al mundo sensible y el alma al ultramundano. El hombre debía reprender y mortificar la carne para salvar su alma. V.gr. Francisco llamaba al cuerpo con el nombre de “hermano asno” (Guerra, 1980 [LM. c V, 6]); también hay que resaltar que tenía consideración para con el cuerpo “pero en tiempo de manifiesta necesidad no estén obligados los hermanos al ayuno corporal” (Guerra, 1980 [RB. c III]) o “Pueden los hermanos recibir, como los demás pobres, las cosas necesarias al cuerpo” (Guerra, 1980 [RNB. c II]). En todo caso, para Francisco, el cuerpo es el punto de partida de la sacralidad, puesto que a través de él se ejercita el encuentro fraternidad, la relación, la presencia, la cercanía, la escucha, la mirada y la acogida. Como declara Merino (1982) “la relación franciscana no es solo religión, es también antropológica, histórica y mundana” (p. 88). En todo caso, con los *Hermanos Menores* se transforman las relaciones del hombre con los otros y con el mundo, pues ahora el cuerpo (carne) es presencia positiva, la historia es optimismo y el convento es el mundo; por eso, el *Cántico de las criaturas*, no es otra cosa que el lugar de conversión de las relaciones carnales a las espirituales.

Entonces lo que Francisco vive y experimenta en su carne (desde Greccio hasta el Alverna), Buenaventura lo traduce en *speculum*, discurso, filosofía y teología pues, como dice Falque (1963):

There is no better guide than Bonaventure for this act, for the Franciscan experience is carnal through and through. From the staging of the nativity scene to the Canticle of Creatures and the manifestation of the stigmata—everything speaks of the flesh and to the flesh. (p. 167)

[Para llevar esto a cabo, no hay mejor guía que san Buenaventura, pues la experiencia franciscana misma es totalmente carnal. La

puesta en escena del recién nacido en el Pesebre, el Cántico de las criaturas y la manifestación de los estigmas: todo aquí no habla sino de la carne y a la carne].

Agregaría que, además de lo anterior, la fraternidad, la minoridad, la dama pobreza y los encuentros con el leproso, con el Cristo de San Damián, con el Sultán de Egipto, con el lobo de Gubio, etc., son manifestación de lo carnal. Pero, agrega Falque (1963), que sobre todo dos acontecimientos marcan la transformación corpórea de Francisco: el primero, en 1206, cuando se desnuda frente a su padre en la plaza de Asís, trasformando la filiación biológica de la *Körperlichkeit* [corporeidad], por la filiación divina al Padre que está en los *Leiblichkeit* [cielos]; el segundo, cuando en La Verna recibe los estigmas del Crucificado. Estamos hablando de dos momentos claves en la vida del *Poverello*: el primero, siendo aún joven, marca el comienzo de su conversión; y el segundo, al final de su vida, la total configuración con el crucificado.

El sentido profundo de estas experiencias no es ni el abandono de su padre biológico, ni el desprecio de su cuerpo” sino que, como lo dice el mismo Falque (1963), citando al gran exégeta franciscano: “He came to be totally transformed [*totum transformandum*] into the likeness of Christ crucified, not through the martyrdom of his body [*non per martirium carnis*] but through the burning love of his soul [*sed per incidium mentis*]” (p. 191).

[No era por el martirio de su cuerpo (*non per martirium carnis*), se lee en la *legenda major*, sino por el amor que quema su alma (*Sed per incidium mentis*) que él debía ser completamente transformado (*totum transformandum*) a semejanza de Cristo crucificado].

Estas exégesis no son nuevas, sino que ya desde 1263, apenas treinta y siete años de la muerte del *Poverello*, Buenaventura consignaba en la *Legenda Major* que podemos hablar de una antropología relacional donde la *via pulcrithudinis* desempaña un papel trascendental en la tarea de superar la visión reduccionista, hedonista y materialista que se le ha querido dar al cuerpo.

Ahora bien, la relación entre cuerpo y belleza no es siempre fácil; por el contrario, median múltiples aspectos materiales e inmateriales. Sin embargo, la pregunta por esta relación se encuentra al orden del día por la importancia que ambas categorías cobran en la cultura actual. Lo anterior exige abordar estas categorías de manera novedosa y con sentido crítico y juicio analítico, esto es, con el menor riesgo de incluir sesgos provenientes del psicologismo, hedonismo, materialismo y relativismo. Por el contrario, entender dichos ismos en su más amplia acepción, pues al fin y al cabo son modos que median en la percepción sensible con el mundo: cuerpo y belleza son conceptos complejos siempre en construcción en cuyos significados intervienen elementos sociales y culturales.

La tesis que se quiere sostener es que la estética bonaventuriana presenta claves exegéticas y hermenéuticas para auscultar una visión integral del hombre, esto es, un enfoque bio-psico-social y espiritual, capaz de superar perspectivas reduccionistas y dualistas del ser humano. Las ideas sostenidas en párrafos anteriores alrededor del *a priori* trinitario, la conversión de los sentidos, el *oculus triplex*, la antropología relacional, el *liber creationis* y el expansionismo y semejanza (ejemplarismo), constituyen puntos novedosos para hablar de antropología relacional con alcance integral en Buenaventura. Así mismo, autores como Falque (1963), Eco (1999), Balthasar (1985), Merino y Martínez (2004), Barrera (2014), León (2016) y Salto (2019) no dudan en sostener que, por su herencia franciscana, Buenaventura, a diferencia de sus contemporáneos, logra integrar las tres realidades: Dios, mundo y hombre como un *complexus* ciertamente diferenciado, pero al mismo tiempo interrelacionado con alcance de totalidad.

Al respecto, el *Breviloquium* es sumamente revelador al momento de hablar de la creación del hombre en cuanto al cuerpo, pues lo valora en igual proporción respecto al alma, es decir como un compuesto que se corresponde mutuamente, aunque diferenciado por la finalidad.

Para que en el mismo hombre se manifestara la sabiduría de Dios
hizo tal al cuerpo que a su modo tuviese proporción con el alma
Para conformarse al alma como motora por variedad de potencias

tuvo variedad de órganos con suma belleza, artificio y ductilidad; como se manifiesta en la cara y en la mano, que es “el órgano por excelencia”. Para que se manifestara al alma con tendencia hacia arriba, al cielo, tuvo derechura de posición y la cabeza levantada hacia arriba, para que así la derechura corporal atestiguara la rectitud mental. (*Opera Omnia I/Breviloquio [Part. II cap. X, 4]*)

Y agrega el doctor franciscano en las *Sentencias*: “Grande es la dignidad del cuerpo por la admirable armonía y conjunción proporcionada de sus partes. Por ella, aun siendo una criatura terrena, el cuerpo humano se asemeja a las naturalezas celestes” (*Opera Omnia II/Sentencias [d.17, q.2]*). Es en este sentido que decimos que Buenaventura sigue la vía *moderarum*, pues anticipa las antropologías de un Pico della Mirándola, un Carlo Bovillo, un Fernán Pérez de Oliva o un Blaise Pascal, que llenan de optimismo al hombre al situarlo en el centro del cosmos, más aún, “en el *juste Milieu*, el justo medio del que tanto nos habla Pascal, el lugar equidistante entre los dos extremos, que es el puesto que nos corresponde (Vanegas, 2009, p. 115), pues “al fin ¿Qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado de conocer los extremos...” (Pascal, 1959, p. 55).

Entonces, el hombre es definido por el Seráfico Doctor como ser racional compuesto de materia y forma, es decir, que lleva en sí la realidad del cuerpo y la del alma: dos realidades tan distintas, pero tan unidas entre sí. En palabras de Merino y Martínez (2004):

El hombre es animal racional. Es conjuntamente uno y compuesto, compuesto de materia y forma, y uno porque las dos están íntimamente unidas El alma es la forma del cuerpo, y siente a través del cuerpo, y el cuerpo necesita ser vivificado por el alma. (pp. 173, 4)

Así pues, cuerpo y alma se corresponden el uno al otro en un movimiento dialéctico de complejión que implica proporción, armonía y belleza de tal modo que “el alma no es totalmente feliz si no está unida al cuerpo” (Merino y Martínez,

2004, p. 78), es decir que el alma se expande en el cuerpo y con ello vive, siente, se mueve, piensa, goza, conoce y ama. En palabras de Sgreccia (2009), “la persona es ante todo un cuerpo espiritualizado, un espíritu encarnado” (p. 72); más aún, decimos que no solo somos cuerpo, sino que tenemos una corporeidad que hace presencia en el mundo y a partir de la cual se establecen un sinnúmero de interrelaciones: primeramente, consigo mismo, luego con los semejantes, posteriormente con lo otro y finalmente, a modo de síntesis, con la trascendencia. Así, afirmar la corporeidad implica trascender las visiones reduccionistas, fragmentarias, materialistas y/o espiritualistas; por ello es posible hablar de una antropología integral en Buenaventura.

Así las cosas, hay que dar un nuevo lugar al cuerpo; pues, si bien responde a una estructura somática de tipo bioquímico y filogenético imposible de transgredir, es reflejo del yo profundo donde intervienen factores de tipo psico-espiritual, sociocultural y ético-político. Así, el cuerpo es símbolo de identidad, singularidad y personalidad, pues es el modo de estar en el mundo y desde donde se construyen relaciones con los otros y con el entorno, pues como dice Burgos (2013) “nunca se dan procesos ni meramente corporales ni meramente espirituales” (p. 78) lo que nos lleva a afirmar nuevamente el carácter integral de la persona humana, pues la subjetividad del yo es inseparable de su corporeidad, que por el contrario son dimensiones complementarias de una única realidad: la del hombre.

En este sentido, la concepción de persona bonaventuriana está muy cerca a los planteamientos del personalismo moderno de Mounier, Marías, Wojtyła, Ferrer, Stein, Scheler, Marcel, Merleau-Ponty y Burgos. La teología del cuerpo nos revela la corporeidad como un misterio, puesto que se presenta como una paradoja: por un lado, se presenta como absoluto y determinante, pero por otro lado se ve frágil, precario y caduco. Wojtyła (2011) lo presenta como un lugar de frontera, es decir, bajo el paradigma de la liminalidad. El cuerpo se revela así mismo como beldad, hermosura y armonía, pero también como angustia, miedo y temor. He ahí la paradoja.

La relación cuerpo-belleza suscita la pregunta por su origen y por eso Buenaventura vuelve a los orígenes de la creación para fundamentar su filosofía-teología de la corporeidad: primeramente “porque el cuerpo del primer hombre de tal manera fue producido y formado *del lodo de la tierra que estaba*” (*Opera Omnia I/Breviloquio [Part. II cap. X, 1]*), y, en segundo lugar, por el hecho de que Dios se hizo carne, el cuerpo humano entra a la historia de las ideas, podríamos decir de manera solemne y definitiva. En suma, al preguntarle a Buenaventura por su concepción de hombre, él expresa “que la criatura racional es en cierto modo el fin del universo” (*Opera Omnia I/Breviloquio [Part. I cap. I, 2]*).

Es decir que Buenaventura al escudriñar las profundidades del hombre descubre su valor ontológico; esto es, su dignidad, su naturaleza profunda, su visión integral, su belleza, y lo presenta de algún modo como el fin del universo.

A modo de corolario. La estética bonaventuriana: retos y desafíos para la antropología actual

Somos testigos del lastre que cargan los casi mil años que componen la Edad Media; aún hay muchos que la definen como un periodo de “oscurantismo” aludiendo al Medioevo como una época de cruzadas, procesos inquisitoriales, pestes, intolerancia religiosa y desastres. Sin embargo, no son pocos los estudios que se vienen realizando para situar en su justa medida un periodo que ha sido valorado de modo fragmentado. Los estudios estéticos de Buenaventura pretenden aportar a este proceso, pues concluimos que no solo es posible hablar de una estética propiamente bonaventuriana, sino que esta contiene elementos originales para liberar la estética de estereotipos y paradigmas que distorsionan su sentido profundo, al estar sujeta a concepciones subjetivistas, materialistas, relativistas, hedonistas e incluso a un valor de utilidad económico, donde lo bello no es más que un goce externo con un valor instrumental.

De este modo, la estética bonaventuriana plantea unos lineamientos generales que abordados adecuadamente pueden contribuir de manera significativa a fundamentar una antropología relacional. Así pues, ideas como

rehabilitación de la corporeidad, conversión de los sentidos, estética relacional, gratuidad de la creación y pluralidad estética, ayudan a leer la realidad del hombre de un modo más integral y poder hablar con total propiedad de la antropología bonaventuriana como una antropología relacional.

Estas ideas se pueden enunciar a guisa de colofón, como el paso de una estética convencional a una estética relacional de connotaciones integradoras en Bonaventura, que se pueden expresar del siguiente modo:

De una estética fragmentaria a una estética relacional e integradora

Con el advenimiento de la modernidad el hombre quedó fragmentado y con él, el saber y el conocimiento. Ya Croce lamentaba que el hombre se encuentre restringido y distraído en un pequeño dominio de conocimientos como consecuencia de la fragmentación de las disciplinas, la preponderancia del positivismo y el proceso acelerado de industrialización que hace indispensable la formación de competencias específicas. Frente a esta fragmentación del hombre y su realidad, Buenaventura propone una antropología relacional a partir de la estética como condición de posibilidad para una visión holística e integrada de la realidad, pues, aunque solo hay una, se manifiesta de múltiples maneras en cada momento y en cada lugar: todo existe en relación. Buenaventura propone una comprensión del mundo como un conjunto de relaciones donde las cosas están interconectadas y aparecen de modo ordenado, armónico y luminoso como ejemplaridad de la relación trinitaria.

De la negación de la corporeidad a la rehabilitación del cuerpo a partir de la estética bonaventuriana

La Baja Edad Media, en general, se caracterizó por tener una visión negativa del cuerpo—símbolo de la ciudad terrena, y, por tanto, lugar de pecado, deseos carnales y pasiones desenfrenadas—. En este contexto “hablar de rehabilitación de la corporeidad en y desde la estética puede parecer utópico” (Barrera, 2014, p. 45). Sin embargo, a partir de los estudios de Reeder, (2011), Ost (1976) Falque (1963) y Davies (2020), se ha demostrado suficientemente que es posible

hablar de una rehabilitación del cuerpo (carne) en Buenaventura a partir de la *via pulchritudinis* como trascendental integrador. El *Doctor Seraphicus* nos invita a considerar la experiencia estética teniendo en cuenta su carácter holístico, es decir, entender que la beldad de los seres puede afectar no solo la vista y el oído como resaltaban los medievales, sino también los demás sentidos, los sentimientos, la racionalidad, la afectividad y por supuesto la corporeidad —esto es, la totalidad de la persona— pues el horizonte de comprensión en el que se mueve Buenaventura es luminoso, bello, positivo, gozoso, y permite interpretar de manera optimista la historia, al hombre y a las creaturas por el solo hecho de ser concebidas como don gratuito de la Trinidad.

De una estética subjetivista e intimista a una estética objetiva y expresionista

La estética contemporánea está regida por cánones rígidos y preestablecidos que responden preferentemente a estereotipos de corte positivista que buscan primeramente la utilidad y el beneficio individual; este paradigma entiende la belleza como algo subjetivo e intimista y por tanto relativo, cuya beldad depende en gran medida de características relacionadas con su aspecto externo y físico. Para el Doctor Seráfico los seres creados son gratuidad divina y en ese sentido las cosas son bellas por el solo hecho de existir, pues al ser expresión gratuita de la Trinidad —que es sumamente bella y fuente de hermosura— todas las cosas creadas gozan de esa beldad divina a modo de ejemplaridad.

De una estética igualitaria a una estética plural

La obsesión por la igualdad ha sido una constante en Occidente, desde Parménides hasta nuestros días. Esto se traduce en que la belleza solo se encuentra en el objeto más perfecto. Al respecto es ilustrativa la interpretación hecha por Camps (1993) sobre el texto bíblico de la Torre de Babel, donde nos da a entender que Dios prefirió la pluralidad y la multiplicidad a la igualdad y la unidad porque dispersan el poder y por eso prefirió la diversidad, separando a los hombres. En ese sentido, Buenaventura sostiene que todos los seres del mundo —por haber sido creados por Dios que es Uno y Trino— reflejan tanto

la unidad como la pluralidad. Es decir, la beldad de la creación no se da por el hecho de haber sido creados iguales entre sí, sino en la diversidad de sus creaturas, lo cual permite que las cualidades estéticas sean múltiples y se manifiesten en la naturaleza ontológica de cada ser sin distinción. Así, pues, hay una relación intrínseca entre belleza y diversidad tan propia —no solo en Buenaventura, sino en toda la escuela franciscana— que la hace novedosa.

De una estética material e individual a una estética espiritual y solidaria

Una de las notas características que define al hombre contemporáneo es el *homo aecomucos*, resultado del sistema capitalista que se mueve en la lógica producción-consumo. La seguridad del tener y poseer riquezas representa la entera satisfacción, el éxito y la felicidad del hombre en su individualidad. Contrario a esta lógica de mercado, donde el valor económico se constituye en principio, medio y fin en sí mismo, Buenaventura propone el *oculus triplex* como un camino en progresión que “nos indica el desafío de tratar de leer la realidad en clave trinitaria” (Papa Francisco, 2015, n° 239), no para anular los valores económicos, necesarios en el mundo actual, sino para pasar del *homo aecomucos* al *homo solidarius*, como condición de posibilidad de un mundo más justo y fraterno. Buenaventura nos dice que somos buscadores de la belleza, la cual podemos hallar si logramos trascender de los valores materiales a valores espirituales haciendo una *metanoia* que va de los sentidos externos a los sentidos espirituales.

Referencias

- AA.VV. (2000). *Nueva Biblia de Jerusalem. Revisada y aumentada*. Desclée De Brouwer.
- Badius Ascensius, L. (1526). *Operum Hugonis de Sancto Victore*, 3 vol.
- Balthasar, H. (1985). *Gloria. Una estética teológica 1. La percepción de la forma*. Encuentro.
- Balthasar, H. (1986). *Gloria. Una estética teológica 2. Estilos Eclesiásticos*. Encuentro.
- Balthasar, H. (2001). *Teología y Santidad. Ensayos teológicos I*. Encuentro.
- Barrera, J. C. (2014). Indicios estéticos de la corporeidad en San Buenaventura de Bagnoregio. *Analogía filosófica. Revista de filosofía. Investigación y difusión*, 28(2), 41-56.
- Bellini, E. (2009). *Saggio introduttivo, prefazioni, parafrasi, note e indici*. En Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*. Bompiani.
- Bonnet, J. et al. (2005). 50 palabras de la Biblia. *Gloria. Cuadernos bíblicos*, n. 123. Verbo Divino.
- Buenaventura de Bagnoregio. (1945). *Opera Omnia* (10 vols). Biblioteca de Autores Cristianos. Quaracchi Editores.
- Burgos, J. M. (2013). *Antropología: una guía para la existencia*. Palabra.
- Camps, V. (1993). *Hacer reforma. Los valores de la educación*. Alauda.
- Castillo, G. (2009). Sobre el proyecto de una estética teológica en Hans Urs von Balthasar. *Teología y vida*, 50, 215-224. <http://doi.org/10.4067/S0049-34492009000100015>.
- Copleston, F. (1971). *Historia de la filosofía*. Ariel.
- Cresta, G. (2014). El acceso al Ser a través de la belleza. Notas sobre la belleza del mundo según Buenaventura. *Mirabilia*, 24(1), 39-48. <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/328520>

- Davies, R. (2020). *Bonaventure, the body, and the aesthetics of salvation*. University Press.
- De Bruyne, E. (1963). *Historia de la estética II: La Antigüedad Cristina. La Edad Media*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Hales, A., De la Rochela, J. y Considerans, F. (1924-1948). *Summa theologica*. Collegio S. Bonaventura Quaracchi.
- Downing, F. G. (2003). Environment, Beauty and Bible. *Ecotheology*, 7(2), 186-2001.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Lumen.
- Falque, E. (1963). *God, the Flesh, and the Other. From Ireneus to Duns Scotus*. Northwestern University Press.
- Falque, E. (2010). La conversión de la carne. (Buenaventura). *Sapientia*, 227-228. Edición digital. Recuperado de: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/5073>
- Forte, B. (2004). *En el umbral de la belleza. Por una estética teológica*. Edicep.
- Galeano, A. (2004). *La Universidad Franciscana. Evangelización y Posmodernidad*. Editorial Bonaventuriana.
- Gilson, É. (1948). *La filosofía de Buenaventura*. Desclée de Brouwer.
- González, Á. (1982). *Historia de la filosofía: en cuadros y esquemas*. Epesa.
- Guerra, J. A. (Ed.) (1980). *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Harries, R. (1995). *El arte y la belleza de Dios*. Promoción Popular Cristiana.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Alianza Editorial.
- Iriarte, L. (1979). *Historia franciscana*. Asís.
- Juan Pablo II. (1999). *Carta a los artistas. A los que con apasionada entrega buscan nuevas "epifanías" de la belleza para ofrecerla al mundo a través de la creación artística*. Recuperado de: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es//letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html
- Lechman, L. (2011). Francesco e la bellezza. *Selecciones de Franciscanismo*, 119 (40), 199-214.
- Léon-Dufour, X. (1977). *Diccionario del Nuevo Testamento*. Cristiandad.

- León, I. M. (2016). *El arte creador en San Buenaventura. Fundamentos para una teología de la belleza*. EUNSA.
- López, A. (2017). *Tratado de teoría de la verdad en filósofos y teólogos franciscanos del siglo XIII: Buenaventura de Bagnoregio, Juan Duns Escoto, Roger Bacon y Guillermo de Ockham*. Editorial Bonaventuriana.
- Mardones, J. M. (1999). *Síntomas de un retorno. La religión en el pensamiento actual*. Sal Terrae.
- Mardones, J. M. (2003). *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Sal Terrae.
- Martínez, F. A. (2008). Estética y Teología: una palabra sobre la belleza de Dios. *Studium: filosofía y teología*, 11(21-22), 69-101.
- Martínez, M. E. (2015). *Fecundidad. Su concepto en Gloria. Una estética teológica de Hans Urs von Balthasar*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Meins, A. (2009). El ser: plenitud atravesada por la nada, según Hans Urs von Balthar. *Teología y vida*, 50(1), 387-419. <https://doi.org/bc2t9h>
- Merino, J. A. (1982). *Humanismo Franciscano: Franciscanismo y Mundo actual*. Cristiandad.
- Merino, J. A. y Martínez, F. (Coords.) (2004). *Manual de filosofía Franciscana*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Montejo, I. (2017). *La ontología estética de la jerarquía en la teología mística del Pseudo Dionisio Areopagita*. [Tesis de doctorado, Universidad Pontificia Bolivariana]. Repositorio.
- Moreno, V. (2011). *La formación humana integral y la paideia franciscana en la educación superior- Universidad de San Buenaventura, seccional Medellín*. Memorias Simposio Internacional de Pedagogía, Cartagena.
- Ossa, W. (2008). *El hombre como semejanza expresiva de Dios. Consideraciones en torno a la propuesta antropológica de San Buenaventura en el Itinerarium mentis in Deum* (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ost, D. E. (1976). Bonaventure: The aesthetic synthesis. *Franciscan Studies*, 36, 233-247.
- Papa Francisco. (2015). *Carta Encíclica Laudato si'. Sobre el cuidado de la casa común*.

- Papacchini, Á. (1997). *Los derechos humanos un desafío a la violencia. Ensayos*. Altamir.
- Pascal, B. (1959). *Pensamientos. El hombre sin Dios y el hombre con Dios*. Aguilar.
- Pérez, V. (2018). Los tres ojos del conocimiento en San Buenaventura: De la *Reductio* Bonaventuriana al pensamiento complejo de Edgar Morin y la perspectiva cosmoteándrica de Raimon Panikkar. En Julio C. Barrera; Luis F. Benítez & Andrés F. López. (Eds.), *Perspectivas investigativas sobre el pensamiento de San Buenaventura de Bagnoregio y otros estudios* (pp. 215-248). Editorial Bonaventuriana.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*. Universidad de Deusto.
- Prades, J. M. (16-XI-2005). *Jornada sobre la figura y la obra de H.U. von Balthasar con ocasión del centenario de su nacimiento*. Facultad de Teología, San Dámaso. Madrid, España.
- Pseudo-Dionysius Areopagita. (1991). *Corpus Dionysiacum II. De coelesti hierarchia - De ecclesiastica hierarchia - De mystica theologia - Epistulae*. Walter de Gruyter.
- Rahner, K. (1963). *Para una teología del símbolo*. Taurus.
- Ramírez, J. I. (2009). Estética bíblica y estética teológica en la época de los desórdenes del gusto. Ensayo filosófico-teológico sobre la función estética en la religión contemporánea. *Cuestiones teológicas*, 36(85),13-31.
- Ratzinger, J. (2006). *La belleza. La Iglesia*. Encuentro.
- Real Academia Española. (s.f.). Símbolo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 2020, de <https://dle.rae.es/símbolo>
- Reeder, H. (1999). Laberinto: Poder, hermenéutica y lenguaje. Una analítica desde El nombre de la rosa de Umberto Eco. *Estudios de filosofía*, 19(20), 25-35.
- Reeder, H. (2011). *La praxis fenomenológica de Husserl*. Editorial de San Pablo.
- Saggau, E. (ed.) (2001). *The Franciscan Intellectual Tradition*. Washington Theological Union Symposium Papers.
- Salto, C. E. (2019). Caminantes atraídos por el deseo de Dios: La antropología relacional de San Buenaventura. En Judith Peña (Comp.), *800 años del natalicio de San Buenaventura de Bagnoregio* (pp. 47-64). Editorial Bonaventuriana.

- Scola, Á. (1997). *Hans Urs von Balthasar: un estilo teológico*. Encuentro.
- Sgreccia, E. (2009). *Manual de bioética*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Soto, G. (2007). *Filosofía Medieval*. Editorial de San Pablo.
- Valderrama, Carlos. (1974). *La filosofía ejemplarista: acercamiento al pensamiento de San Buenaventura*. Editorial Bonaventuriana.
- Vanegas, E. A. (2009). *La razón y la voluntad en Blaise Pascal. Modos complementarios para adquirir el conocimiento*. Editorial Bonaventuriana.
- Vasari, G. (1998). *The Lives of the Artists*. Oxford University Press.
- Wojtyła, K. (2011). *Persona y acción*. Ediciones Palabra.
- Zas Friz de Col, R. (1997). *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Editrice Pontificia Università Gregoriana.

Interpretación del libro de la naturaleza en Buenaventura de Bagnoregio

*Diana Alcalá Mendizábal*¹³

13. Doctora en Filosofía por la UNAM. Actualmente es profesora titular “C” definitiva en la ENP y en el posgrado en Filosofía de la UNAM; miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de la Ciencia y la Tecnología; miembro invitado del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Correo electrónico: dianaalcala@netscape.net

Este trabajo es el resultado de la Investigación *Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri*, financiada por la Universidad de san Buenaventura de Medellín, la Universidad de san Buenaventura de Bogotá y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Introducción

Desde las primeras civilizaciones el ser humano ha interactuado con la naturaleza y la interpretación que le ha dado ha variado a través del tiempo, pasando por distintas concepciones. Esta experiencia ha llevado a las sociedades antiguas a caracterizarla como sagrada. La existencia de la naturaleza y del cosmos ha causado asombro y fascinación, ha desatado especulación, reflexión, investigación y veneración. El vínculo naturaleza-cosmos-ser humano ha sido fuente de desarrollo tanto de la ciencia, como de la religión. Justamente, esta estrecha e intrincada relación ha posibilitado la creación artística, la investigación y el planteamiento de la explicación de la existencia del universo y de la mayoría de los fenómenos que giran alrededor; en pocas palabras, ha sido el motor de la acción humana.

Las primeras civilizaciones la respetaron profundamente al reconocer su gran valía y la concibieron como algo sagrado —ya que es el suelo que pisamos, el seno de la madre que nos dota y provee de vida y alimento—. Sin ella no podríamos tener existencia. La vida y renovación de las culturas es posible gracias a la tierra, a la madre naturaleza, y esta era interpretada como un espacio sacro como la matriz y fuente de vida. El ser humano no la pensaba como su propiedad, la especie humana era parte de la naturaleza, de la madre tierra. Esta conceptualización cambia a través de los tiempos y justamente se desacraliza su valía cuando el individuo se siente el propietario, ya que se deja de concebir a la naturaleza como algo sagrado con vida que hay que respetar. Se empieza a ver como un objeto sin vida que el ser humano puede usar, manipular, explotar y consumir. Precisamente es la noción que domina en nuestros días y que ha provocado toda la dificultad de la contaminación ambiental y el cambio climático. La utilización desmedida de la naturaleza y su comprensión errónea produjo la desacralización que desencadenó en la contaminación y la destrucción.

La naturaleza sagrada en Buenaventura

Los filósofos medievales admiran y sienten asombro por la naturaleza porque la interpretan como parte de Dios, como la creación en la que Dios con su divina perfección plasma su ser en el mundo. De esta manera, la sacralidad religiosa tiene que ver con el reconocimiento del carácter prístino de la vida, dotada de un aspecto mágico y divino, puesto que la creación entera, al ser un producto de Dios, manifiesta la esencia del creador.

Rudolf Otto ([Cf. Otto, 1980](#)) ve dos aspectos contrarios en el sentimiento que puede tener el ser humano ante la sacralidad religiosa o como él le denomina *mysterium fascinans*: el sentimiento de espanto ante lo sagrado o *mysterium tremendum* y el sentimiento de admiración y plenitud perfecta del Ser, que denomina ‘experiencia numinosa’.

Lo anterior muestra la complejidad del tema de lo sagrado, que puede tener dos lecturas totalmente diferentes y contrarias: puede generar en el ser humano sentimientos de belleza, unión, admiración —o sea, sentimientos positivos— y, además, puede provocar sentimientos totalmente contrarios y negativos como un miedo tremendo —terreno sumamente difícil de asir y de explicar para llegar a la comprensión, ya que no solo involucra la razón humana, sino también el sentimiento.

Para los teólogos medievales la naturaleza es la manifestación de Dios y su esencia en el mundo, por eso, en vez de sentir miedo tremendo ante ella, sienten amor y respeto, ya que lleva a la posibilidad de penetrar en el misterio divino. Buenaventura la interpreta de esta manera en el *Itinerario de la mente a Dios*, como el primer grado de ascenso en la escala que lleva al encuentro con Dios por medio de la contemplación.

A este primer grado de ascenso lo denomina: ‘vestigios de Dios en el mundo sensible’. En él, dice que se puede contemplar a Dios a través del mundo sensible que se capta por los sentidos del cuerpo.

Hay que resaltar, pues, que todo este mundo —dicho macrocosmos— penetra en nuestra alma —llamada microcosmos—, a través de las puertas de los cinco sentidos, por medio de la percepción de las cosas sensibles, por la delectación y por el juicio que conllevan. (Buenaventura, *Itinerario del alma a Dios*, 2000, p. 19)

El hombre, que es denominado microcosmos, tiene cinco sentidos como cinco puertas por las que entra en el alma el conocimiento de todas las cosas que existen en el mundo sensible, pues a través de la vista entran los cuerpos celestes y luminosos y todos los demás cuerpos coloreados; a través del tacto, los cuerpos sólidos y terrestres; por medio de los tres sentidos intermedios entran cuerpos intermedios, es decir, los líquidos a través del gusto, los aéreos a través del oído y los vapores a través del olfato —ya que participa algo de la naturaleza húmeda, de la aérea y en parte de la ígnea o cálida, como lo manifiesta el humo que sale de los aromas— (*Ibid.*, p. 20). Por los sentidos entran los cuerpos que provienen del exterior —ya sean sólidos, aéreos o líquidos— y los percibimos como luz, sonido, olor o sabor. También se perciben cualidades como grandeza, figura, reposo y movimiento. El ser humano, al percatarse de las sensaciones que le reportan los sentidos, llega al conocimiento del mundo sensible, conoce a la naturaleza mediante las semejanzas que tiene el ser humano que percibe y lo percibido. La mente humana hace una asociación de semejanzas y distingue las diferencias.¹⁴

De esta manera, el alma percibe y conoce al mundo exterior deleitándose cuando la percepción es complacida por los objetos externos al captar la belleza, la suavidad, la proporcionalidad, la armonía, etc. El deleite brota entonces cuando se capta el medio justo y proporcional de las semejanzas que surgen de la percepción de la naturaleza.

14. Precisamente podemos referirnos para entender este juego de semejanzas-diferencias, a la Hermenéutica analógica del filósofo mexicano contemporáneo Mauricio Beuchot en su obra: *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 2015. En donde plantea la mediación en la interpretación para evitar los extremos interpretativos que han surgido a través de la historia del pensamiento: el univocismo y el equivocismo y que han llevado a las interpretaciones erróneas de la realidad.

Tras la percepción y el deleite sigue el juicio, con el que no solo se juzga de un objeto que sea blanco o negro, lo que pertenece al sensible particular; ni si es saludable o nocivo, lo que pertenece al sentido interior, sino que se juzga y da razón de porqué deleita. (*Ibid.*, p. 22)

“El juicio, pues, es un acto que hace entrar en la facultad intelectual la especie sensible, recibida sensiblemente a través de los sentidos, depurándola y haciéndola abstracta” (*Ibidem*). El juicio abre la posibilidad de entender la percepción y conocer tanto al alma humana que está percibiendo, como al objeto de la percepción que es en este caso la naturaleza “y todas estas cosas son vestigios en los cuales podemos ver reflejado como en un espejo a nuestro Dios” (*Ibid.*, p.23). Esto significa, por lo tanto, que la naturaleza percibida por los sentidos es un vestigio de la esencia divina. Conociéndola es posible conocer a Dios, porque en ella se plasma su esencia. Éste es el primer grado de ascenso a la contemplación o unión divina. En este primer grado de ascenso, Buenaventura también afirma que:

Las criaturas del mundo sensible son signos de las perfecciones invisibles de Dios, en parte porque Dios es su causa, su ejemplar y su término Y ciertamente todas las criaturas son por naturaleza una cierta imagen y semejante de la Sabiduría eterna, aunque en modo particular aquellas que en el Libro de la Escritura fueron adaptadas, en el espíritu de profecía, a prefigurar algunas realidades espirituales. (*Ibid.*, p. 27)

En la naturaleza hay perfección, proporción, belleza y vida. Estas cualidades son las que Dios imprime en la creación precisamente porque son parte de su esencia, son su manifestación en el mundo; por eso Buenaventura las denomina ‘vestigios de Dios’. De esta manera, estudiando la perfección de la naturaleza, se conoce al creador.

La inteligencia perfecta divina se manifiesta en su obra, por eso Buenaventura concluye el primer grado de ascenso de esta forma:

De cuanto se ha dicho se concluye que lo invisible de Dios, desde la creación del mundo, se deja ver la inteligencia a través de las obras: su poder eterno y su divinidad, de modo que son inexcusables (Rom 1:20) quienes no quieren considerar estas cosas y reconocer a Dios en ellas para bendecirlo y amarlo, pues no quieren pasar de las tinieblas a la luz maravillosa de Dios. Pero ¡sean dadas gracias a Dios que nos da la victoria por nuestro Señor Jesucristo! (1 Cor. 15:57), porque os ha llamado de las tinieblas a su luz admirable (1 Pe 2:9), porque estas luces exteriores nos disponen a fijar ahora los ojos en el espejo de nuestra alma, en que resplandecen igualmente las perfecciones divinas. (*Ibid.*, p. 27)

Básicamente, el primer grado de ascenso del alma a Dios se caracteriza por ver en la naturaleza la esencia misma de Dios en la creación, todo lo que el ser humano puede percibir por sus sentidos en el mundo es una manifestación de la perfección divina. Admirando y deleitándose en la perfección de la naturaleza la mente humana se acerca a lo divino, así que solo basta con verla para sentir su característica sagrada. Esto bastaría para llegar a la contemplación o unión con Dios. Sin embargo, si no se logra, Buenaventura señala el siguiente grado de ascenso, el segundo grado, al que denomina 'la imagen de Dios impresa en las potencias naturales del alma'.

Este paso de grado se manifiesta a través del cambio de mirada, dejar de ver lo exterior, el mundo de la naturaleza para ver ahora lo interior, el mundo de la interioridad, el sí mismo y alcanzar el autoconocimiento. Como lo expresa el título que Buenaventura le da al segundo grado, en la interioridad humana está impresa la esencia divina a través de las potencias naturales del alma, esto significa que también la naturaleza humana está hecha con la esencia perfecta de Dios. En otras palabras, ya que Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, en nuestra interioridad yace su huella, su vestigio. le llama chispa del alma, *scintilla* divina. Podemos nombrarla también como luz interior. Cualquier denominación hace alusión a la perfección divina que se encuentra en la interioridad del ser humano como parte de su propia naturaleza. Entonces, la naturaleza humana es sagrada, pero desafortunadamente el ser hu-

mano no la ve. No la reconoce por dos razones: una, porque su mirada solo está enfocada en lo exterior y no percibe la perfección de la naturaleza del mundo y dos, porque no se conoce a sí mismo y no ve que está hecho a imagen y semejanza de Dios.

Los dos primeros grados recorridos hasta ahora, guiándonos a Dios a través de sus huellas, por las que reluce en todas sus criaturas, nos han conducido hasta el punto de volver a entrar en nosotros mismos, es decir, en nuestra alma, en la que resplandece la imagen divina ([Buenaventura, Itinerario de la mente a Dios, 2000, p. 29](#)).

En la interioridad yace la luz resplandeciente de la verdad, de la perfección divina y, por supuesto, también del perfecto amor que es Dios. Si se va hacia adentro se puede “ver a Dios a través de ti mismo” ([Ibid., p. 30](#)). El entendimiento humano puede llegar a comprender las verdades del ser y de Dios precisamente porque es semejante al del creador. Además, contiene una luz de verdad que resplandece en la interioridad, una luz que ilumina la mente para lograr la autocomprensión o la comprensión de sí, “de esto se sigue claramente que nuestro entendimiento está unido a la misma verdad eterna” ([p. 33](#)).

La sabiduría divina nos ha dotado de una naturaleza iluminada autocognoscible, basta entonces con asomarnos a nuestro interior e intentar descifrar lo profundo, lo oculto, la luz interior o chispa divina que de manera natural yace en nosotros. Esto permite ir esclareciendo lo oscuro y lo guardado, hasta que al final se reconoce la naturaleza sagrada. “De esto se sigue claramente que nuestro entendimiento está unido a la misma verdad eterna” ([Ibid., p. 33](#)). El tercer grado de ascenso se logra cuando el entendimiento, la mente humana,

puede elevarse en la consideración de sí misma a la contemplación de la luz eterna. La irradiación y la consideración de estas luces desbordan al sabio de admiración, mientras confunden a los necios —que no creen— para poder comprender, cumpliéndose así el dicho profético: Fulgurante eres tú, maravilloso; los bravos

durmiendo están su sueño, los hombres fuertes ... quedaron pasmados (Sal. 75:5-6). (*Ibid.*, p. 36)

El cuarto grado de ascenso del *Itinerario de la mente a Dios* se caracteriza por haber llegado a la contemplación del Primer Principio dentro de nosotros mismos, nuestra dificultad para alcanzar este grado de contemplación de la verdad resulta de la distracción de la mente humana; Buenaventura (*Itinerario de la mente a Dios*, 2000) nos dice al respecto:

La mente humana, tan distraída en múltiples preocupaciones, no logra entrar en ella misma a través de la memoria; ofuscada por sus imaginaciones, no se recoge en sí misma con el deseo de la suavidad interior y de la alegría espiritual. Por eso, completamente sumergida en las cosas sensibles, no entra de nuevo en sí como imagen de Dios. (*Ibid.*, p. 37)

La mente humana se pierde en las vivencias del mundo exterior, sin permitirse un lapso para estar nada más con uno mismo, espacio que puede abrir la sabiduría que yace escondida en la interioridad, que está presente en la memoria interior que no olvida su naturaleza. Cuando se logra estar ahí, nada más con uno mismo, la mente puede contemplar la perfección con la que fue creada, la naturaleza con que fue hecha y su semejanza con el creador; esto es, logra ver en sí mismo el 'vestigio de Dios' en el mundo a través de su alma.

El Hijo, Cristo, es la puerta, es el mediador, es el puente entre el ser humano y Dios; lo es precisamente porque él, en su trabajo interior espiritual, alcanzó este cuarto grado de ascenso de la mente, logró el autoconocimiento, realizó la contemplación y unión mística con el Primer Principio. Cristo penetró en las verdades eternas y comprendió la esencia de la naturaleza que es la perfección.

Por lo que, aunque sea bien iluminado por la luz de la naturaleza y de la ciencia adquirida, nadie puede entrar en sí, para tener tus delicias en el Señor (Sal 36:4), sino por medio de Cristo que dice:

Yo soy la puerta, si uno entra por mí estará salvo; entrará y saldrá y encontrará pasto (Jn 10:9). (p. 37)

Cristo es la puerta por varias razones. Él, como Hijo de Dios, fue hecho a su imagen y semejanza, dentro de él estaba el vestigio de su creador. Por otro lado, Cristo realizó los dones gratuitos: memoria, entendimiento y voluntad. Escarbó en su interioridad y vio en su memoria la verdad eterna de contener la esencia misma de Dios y tener una naturaleza divina. Además, desarrolló su entendimiento en su plena capacidad de logos de comprensión de su propia naturaleza. Esto es, se comprendió a sí mismo o al conocimiento de sí a través de su racionalidad. También, por medio del crecimiento de su voluntad, abrió su corazón y cultivó el amor. Cristo se realizó en su perfección, en su autoconocimiento y amor; esto lo llevó a la unión con Dios, porque desdibujó la diferencia entre lo humano y lo divino, logró el objetivo último de la vía catafática: alcanzó la semejanza con Dios, se hizo uno con el creador.

La realización del Ser que alcanzó pone el ejemplo de lo que el ser humano puede alcanzar cuando sigue los pasos de los diferentes grados de ascenso que plantea Buenaventura en su *Itinerario de la mente a Dios*. Acercándose a él se accede a la verdad, ya que él es la pauta, la muestra, la puerta.

Para entrar en Cristo y al mismo tiempo en la verdad, es primordial contar con un fundamento o cimiento totalmente fuerte e indestructible: fe, esperanza y caridad. Ya que para los teólogos medievales la fe no es ciega como la concebimos en la actualidad —es certeza de nuestra creencia en Dios y Cristo— Buenaventura aclara:

Pero a esta puerta no podemos acercarnos si no creemos y esperamos en él, si no lo amamos. Entonces, si queremos gozar nuevamente de la Verdad como en el Paraíso, es necesario entrar de nuevo por medio de la fe, la esperanza y la caridad del mediador de Dios entre los hombres, Jesucristo que es como el árbol en medio del jardín (Gén 2:9). (Buenaventura, *Itinerario de la mente a Dios*, 2000, p. 38)

La certeza es el resultado del acto de la autocomprensión en el que hay un conocimiento de sí mismo y hay una distinción clara entre lo que la mente se puede imaginar —que no necesariamente es de esa manera— y lo que es efectivamente. En este caso, Cristo alcanza esta iluminación a tal grado que su racionalidad y su entendimiento comprenden la naturaleza divina en la perfección de su creación, porque la ve en sí mismo, en su interior, en su alma. Además, siente el profundo amor que puede vivenciar el alma caritativa que ama a su prójimo. Memoria, entendimiento y voluntad, triada separada en la naturaleza humana se une en una sola para alcanzar a Dios, así como también se une la Trinidad, símbolo de la realización de la perfección de Dios y su creación en el despliegue de su esencia.

Símbolo del árbol

“Jesucristo es como el árbol en medio del jardín” (Gén 2:9), Buenaventura utiliza las alegorías, las metáforas y los símbolos que están presentes en las Sagradas Escrituras, mostrando en ellos los profundos y ricos sentidos y significados que pueden estar ocultos en las verdades que Dios pone en su creación. De esta manera, utiliza símbolos que conectan al ser humano con la naturaleza, en este caso, el árbol.

El árbol es uno de los símbolos más ricos y presentes en todas las culturas, “se articula alrededor de la idea del Cosmos vivo en perpetua regeneración” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 118). Es el símbolo de la vida en continua evolución, es la manifestación de la perfección divina en la creación, por eso se le considera sagrado en la mayoría de las culturas antiguas.

El árbol como manifestación de la perfección divina es el puente entre lo que está arriba en el cielo —lo divino y sagrado— y lo que está en la tierra, abajo, en la creación, en la naturaleza. Es por tanto el lazo de unión entre lo sagrado y lo profano, entre la sabiduría y la ignorancia, etc.

El árbol evoca verticalidad y ascensión al tender la posibilidad de unión entre lo separado. También simboliza la manifestación cíclica de la creación: la

muerte y regeneración, pues los árboles cumplen ciclos, crecen, se desarrollan y luego mueren. También se llenan de hojas, florecen y luego, tras el paso de las estaciones del año, se deshojan. En ellos se muestra la naturaleza perfecta con que fueron diseñados, en ellos se exhibe la mano perfecta que los hizo.

Los árboles también son contenedores de vida, ya que una variedad de animales se refugia en ellos —aves e insectos buscan refugio entre sus ramas, son naturaleza dando cobijo y protección a todo aquel que lo requiera—. Además, en los árboles se reúnen los elementos que sostienen la vida, por ellos fluye agua que absorben por medio de sus raíces, raíces que se entierran en la tierra y ramas que son tocadas por el aire. El árbol como eje del mundo, árbol axial por el que cruzan las direcciones y los seres de la naturaleza, árbol de la vida y el cosmos.

El árbol de la vida central: su savia es el rocío celeste, sus frutos dan la inmortalidad (retorno del ser, estado edénico). Así ocurre con los frutos del árbol de la vida del Edén y de aquel de la Jerusalén celeste, las manzanas de oro del jardín de las Hespérides y los melocotones de la Si-wang mu la savia del Haoma iranio, sin hablar de las diversas resinas de coníferas. El himorogi japonés, traído de la “tierra central”, parece ser igualmente un árbol de la vida. Este último es un tema de decoración muy difundido en el Irán, donde se lo figura entre dos animales enfrentados; en Java, se representa con la montaña central.

El paraíso terrestre entraña no obstante un segundo árbol central, el de “la ciencia del bien y el mal”, que opone una dualidad a la unidad del árbol de la vida, del cual se distingue imperfectamente de hecho, si no de principio. Guéron ha comparado este ternario (unidad + dualidad) a las tres columnas del “árbol sefirótico” de la Cábala. El árbol de la ciencia es precisamente el instrumento de caída de Adán. Se asegura a veces que sirve para confeccionar la cruz de Cristo frecuentemente asimilada por otra parte al árbol de la vida, si bien es al mismo tiempo el instrumento de la Redención.

El árbol de la Boddhi, bajo el cual el Buda alcanza la iluminación, es también un “árbol del mundo” y un árbol de la vida: representa en la iconografía primitiva al mismo Buda. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 119)

En todas las religiones el árbol es un símbolo cargado de significación, lo que muestra el poder evocador que tiene y su potencia divina de vida y naturaleza. De igual manera, al árbol se le ha imaginado como el árbol ancestro, que contiene gran sabiduría por su edad y su experiencia en la naturaleza. También representa el crecimiento de una familia, de una ciudad, de un pueblo, de una nación.

El árbol de la vida está plantado en el medio del Paraíso, el río de cuatro brazos lo rodea (Gén 2:9-10). Anuncia la salvación mesiánica y la sabiduría de Dios (Ez 47, 12; Prov 3:18). El árbol de la vida sólo concierne a aquellos que han lavado sus vestiduras en la sangre del Cordero (Ap 3:7;22:2). Así el árbol de la vida de la primera Alianza anuncia la Cruz de la segunda Alianza; el árbol de la vida del Génesis prefigura la cruz y la muerte de Cristo; es ya árbol-cruz. Para Filón el árbol de la vida designa también el corazón del hombre. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 125)

El símbolo del árbol ha estado presente a través de la historia, fue también fundamental tanto en el antiguo testamento como en el nuevo, por lo que es una de las figuras centrales en el cristianismo. Rescata el sentido de vida, naturaleza, sabiduría, alianza y centro o corazón del ser humano.

Los autores medievales aluden frecuentemente al árbol. Aparte de los escritos patrísticos, hallaban en la Biblia dos textos fundamentales: los Proverbios (3:18) que comparan la Sabiduría a un árbol de la vida; quien a él se ata es dichoso; luego el sueño ya referido que cuenta Daniel (4:7): el rey Nabucodonosor se ve en medio de la tierra un árbol cuya altura es inmensa.

Cristo es a la vez sol y árbol. Orígenes lo compara a un árbol. El árbol es escala y es montaña. Árbol y cruz se levantan en el centro de la tierra y sostienen el universo. (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 125)

“El árbol de Jesé ilustra el texto de Isaías (11:1-3) es una representación de la genealogía humana y divina de Cristo basada en una profecía del profeta Isaías. Expresa los misterios de la Encarnación y Nacimiento de Cristo como cumplimiento de la profecía mesiánica, de su venida en la carne y en el espíritu” (Manzarbeitia S., 2009, p. 1)

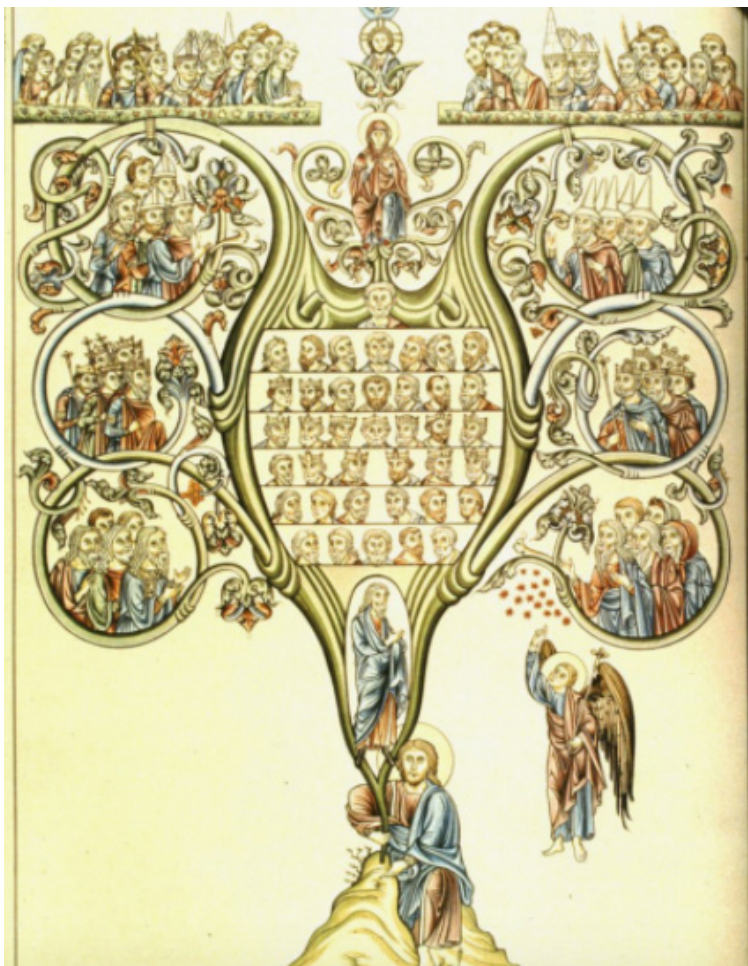
Figura 1
Árbol de Jesé

Nota

Árbol de Jesé. Vitae Sanctorum, Cîteaux (Francia), primer tercio del s. XII. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, fol. 40v. Recuperado de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20C3%81r-bol%20de%20Jes%C3%A9.pdf>
Manzarbeitia, Santiago, *El árbol de Jesé*, p. 6, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, no. 2, 2009, pp. 1-8. E-ISSN: 2254-853X



Figura 2



Nota. Árbol de Jesé. Hortus Deliciarum, h.1195. Recuperado de: <http://www.nltaylor.net/medievalia/jesse/TreeofJesseweb/HerradTree.jpg> [captura 06-06-20]

La representación del árbol de Jesé consta de tres elementos básicos: raíz, vara y flor, que se asocian respectivamente a las figuras de Jesé, María y Cristo. La representación más común consta de la figura reclinada de Jesé, padre del rey David, de cuyo cuerpo, generalmente de su vientre, nace un árbol en cuyo tronco y ramas aparecen algunos antepasados de Cristo (David, Salomón y María, entre otros) y por último la flor que es el propio Cristo. Sin embargo, no es esencial que Jesé esté reclinado, ni que el árbol tenga un carácter genealógico específico, ni siquiera la representación humana de Cristo o la Virgen. Desde finales del siglo XI y durante todo el siglo XII, se desarrollan todas estas imágenes que evolucionan de una naturaleza simple a otra más desarrollada.

Para resaltar el carácter humano de Cristo, se va a insistir en la representación de sus antecesores físicos (los reyes de Israel) que subrayan dos aspectos: su verdadera naturaleza humana y el carácter de “Pueblo elegido” transmitido por la unción de los reyes hebreos, hecho que era interpretado como forma de renovar la soberanía de Dios sobre la tierra. Paralelamente el tema desarrolla una genealogía espiritual por medio de los augurios de los profetas, precursores espirituales de Cristo.

La genealogía se cumple con la representación del propio Cristo, la de María su madre (a veces entroniza o con el Niño en su seno), y recibiendo los siete dones del Espíritu Santo; a veces incluso con la representación de Dios Padre. El tema del Árbol de Jesé combina pues varios motivos y de acuerdo a que estén o no presentes, o al énfasis o desarrollo de los mismos, pueden establecerse diversas variantes iconográficas. ([Manzarbeitia, 2009, p. 1](#))

El árbol de Jesé ha sido representado por gran variedad de artistas. En él se encuentran elementos cristianos muy significativos y profundos como lo son el florecimiento, la renovación, la sabiduría, la inteligencia, la fortaleza, la descendencia, la cadena de las generaciones, lo femenino, la Virgen, lo masculino, Cristo, la gracia, la verticalidad, la herencia o transmisión de la sabiduría, el ascenso, el descenso, la mística, etc. Todos estos elementos están presentes

en el símbolo del árbol que al mismo tiempo manifiesta la perfección de la naturaleza. Las Sagradas Escrituras y Buenaventura lo rescatan cuando utilizan alegorías para referirse a los seres vivos que forman parte de la creación y que manifiestan la perfección con la que fueron creados, justamente porque su creador manifestó su Ser en ellos.

Por eso, Buenaventura alude al pasaje bíblico citado páginas atrás: Jesucristo, que es como el árbol en medio del jardín (Gén 2:9). Cristo es el centro a partir del cual giran todas las direcciones justamente porque Él es el mediador, el puente por el que el ser humano puede ascender en el conocimiento de las verdades eternas y divinas. Cristo es quien se enraíza en la tierra, en los humanos, posibilitando la conexión con lo celeste, ya que toca lo divino y lo sagrado. El árbol-Cristo es perfecto y su perfección se manifiesta en la creación por medio de la naturaleza, verdad eterna que puede ser percibida por los sentidos en el primer grado de ascenso.

Otra manera de aproximarnos a la concepción de la naturaleza bonaventuriana es percatarnos de que es parte de la esencia humana contemplar a Dios. Él nos dotó de esa posibilidad, somos seres con racionalidad, entendimiento y autoconocimiento y, justamente, Buenaventura intenta describir los grados de ascenso del entendimiento para alcanzar la sabiduría de la unión. Esta posibilidad no solo abre la comprensión humana de su naturaleza física, además le permite penetrar poco a poco en las verdades esenciales que reinan tanto al creador como a su creación. Estudiando los símbolos universales profundos como el árbol-Cristo, la consciencia va tejiendo el sentido y la comprensión de la existencia.

También es parte de la naturaleza humana estar unido a su creador debido a que comparten la misma esencia, los mismos elementos, solo basta con conocerlos y reconocerlos. Ahora la pregunta es: ¿cómo se logra esto? ¿Cómo la persona puede llegar al conocimiento de sí mismo? ¿Cómo puede hacerse cada vez más semejante a Dios y unirse a Él? Buenaventura resalta el papel primordial para esta misiva y el desarrollo de las virtudes. Ellas purifican el alma, van acercando a la persona al perfeccionamiento de su naturaleza, a la semejanza

con su creador y a la unión alcanzada en la contemplación. Esto significa que, conocer nuestra naturaleza interna, o sea las virtudes, es conocer las propiedades de la esencia del cosmos, de la creación y del ser humano; lograr esto proporciona la alegría perfecta. Buenaventura se apoyó en san Francisco de Asís para resaltar el papel de las virtudes en el conocimiento de uno mismo y de Dios. Un fraile anónimo recopiló algunas historias de san Francisco en la obra *Floreccillas*:

Iba una vez san Francisco con el hermano León de Perusa a Santa María de los Ángeles en tiempo de invierno. Sintiéndose atormentado por la intensidad del frío, llamó al hermano León, que caminaba un poco delante, le habló así:

- ¡Oh hermano León!: aun cuando los hermanos menores dieran en todo el mundo grande ejemplo de santidad y de buena edificación, escribe y toma nota diligentemente que no está en eso la alegría perfecta.

Siguiendo más adelante, le llamó san Francisco segunda vez:

- ¡Oh hermano León!: aunque el hermano menor devuelva la vista a los ciegos, enderece a los tullidos, expulse a los demonios, haga oír a los sordos, andar a los cojos, hablar a los mudos y, lo que aún es más, resucite a un muerto de cuatro días, escribe que no está en eso la alegría perfecta.

Caminando luego un poco más, san Francisco gritó con fuerza:

- ¡Oh hermano León!: aunque el hermano menor llegara a saber todas las lenguas, y todas las ciencias, y todas las Escrituras, hasta poder profetizar y revelar no solo las cosas futuras, sino aun los secretos de las conciencias y de las almas, escribe que no es esa la alegría perfecta.

Yendo un poco más adelante, san Francisco volvió a llamarle fuerte:

- ¡Oh hermano León, ovejuela de Dios!: aunque el hermano menor hablara la lengua de los ángeles, y conociera el curso de las estrellas y las virtudes de las hierbas, y le fueran descubiertos todos los tesoros de la tierra, y conociera todas las propiedades de las aves y de los peces y de todos los ani-

males, y de los hombres, y de los árboles, y de las piedras, y de las raíces, y de las aguas, escribe que no está en eso la alegría perfecta.

Y caminando todavía otro poco, san Francisco gritó fuerte:

- ¡Oh hermano León!: aunque el hermano menor supiera predicar tan bien que llegase a convertir a todos los infieles a la fe de Jesucristo, escribe que esa no es la alegría perfecta.

Así fue continuando por espacio de dos millas. Por fin, el hermano León, lleno de asombro, le preguntó:

- Padre, te pido, de parte de Dios, que me digas en que está la alegría perfecta.

Y san Francisco le respondió:

- Si, cuando lleguemos a Santa María de los Ángeles, mojados como estamos por la lluvia y pasmados de frío, cubiertos de lodo y desfallecidos de hambre, llamamos a la puerta del lugar y llega malhumorado el portero y grita: “¿Quiénes sois vosotros?” Y nosotros le decimos: “Somos dos de vuestros hermanos”. Y él dice: “¡Mentira! Sois dos bribones que vais engañando al mundo y robando las limosnas de los pobres. ¡Fuera de aquí! Y no nos abre y nos tiene allí fuera aguantando la nieve y la lluvia, el frío y el hambre hasta la noche. Si sabemos soportar con paciencia, sin alterarnos y sin murmurar contra él, todas esas injurias, esa crueldad y ese rechazo, y si, más bien, pensamos, con humildad y caridad, que el portero nos conoce bien y que es Dios quien le hace hablar así contra nosotros, escribe, ¡oh hermano León!, que aquí hay alegría perfecta. Y si nosotros seguimos llamando, y él sale fuera furioso y nos echa, entre insultos y golpes, como a indeseables importunos, diciendo: “¡Fuera de aquí, ladronzuelos miserables; id al hospital, porque aquí no hay comida ni hospedaje para vosotros!” Si lo sobrellevamos con paciencia y alegría y en buena caridad, ¡oh hermano León!, escribe que aquí hay alegría perfecta. Y si nosotros, obligados por el hambre y el frío de la noche, volvemos todavía a llamar, gritan-

do y suplicando entre llantos por el amor de Dios, que nos abra y nos permita entrar, y él más enfurecido dice: “¡Vaya con estos pesados indeseables! Yo les voy a dar su merecido”. Y sale fuera con un palo nudoso y nos coge por el capucho, y nos tira a tierra, y nos arrastra por la nieve, y nos apalea con todos los nudos de aquel palo; si todo esto lo soportamos con paciencia y con gozo, acordándonos de los padecimientos de Cristo bendito, que nosotros hemos de sobrellevar por su amor, ¡oh hermano León!, escribe que aquí hay alegría perfecta. Y ahora escucha la conclusión, hermano León: por encima de todas las gracias y de todos los dones del Espíritu Santo que Cristo concede a sus amigos, está el de vencerse a sí mismo y de sobrellevar gustosamente, por amor de Cristo Jesús, penas, injurias, oprobios e incomodidades. Porque en todos los demás dones de Dios no podemos gloriarnos, ya que no son nuestros, sino de Dios; por eso dice el Apóstol: ¿Qué tienes que no hayas recibido de Dios? Y si lo has recibido de él. ¿por qué te glorias como si lo tuvieras de ti mismo? (1 Cor 4:7). Pero en la cruz de la tribulación y de la aflicción podemos gloriarnos, ya que esto es nuestro; por lo cual dice el Apóstol: No me quiero gloriarme sino en la cruz de Cristo (Gál 6:14). A él sea siempre loor y gloria por los siglos de los siglos. Amén. ([Anónimo, 2010, p. 353](#)).

Habría alegría perfecta cuando pensemos y actuemos verdaderamente con humildad, caridad y paciencia. Estas son virtudes que se desarrollan cuando el individuo se conoce a sí mismo, cuando explora su naturaleza que tiende al bien y se deja guiar por su sabia interioridad. Conocer la naturaleza da alegría perfecta porque une a Dios, porque esa verdad hace uno con el creador, esa verdad borra la diferencia y hace reinar la semejanza. En cambio, el desconocimiento de la naturaleza de uno mismo y de los seres da tristeza y sufrimiento, ya que hay un alejamiento del Primer Principio y una ignorancia. La separación del creador no ocasiona alegría y gozo, por lo que el ser humano muy en su in-

terior, aunque tenga muchas distracciones del mundo exterior, en algún punto tiende al bien, espera y anhela ser feliz.

Las virtudes y la naturaleza

En el pensamiento franciscano las principales virtudes son la humildad, la pobreza y la caridad. Precisamente son estas virtudes las que vacían al individuo de ego, de sentirse superior y, por lo tanto, diferente al creador. Otorgan al ser humano la correcta y adecuada apreciación de la naturaleza interior: la admiración de la simplicidad, belleza y perfección del Ser.

La construcción de las virtudes es el camino hacia la vía catafática para alcanzar la contemplación con Dios y la unión por semejanza. Estas borran la diferencia, en cambio los vicios marcan la distinción y, por ende, la separación de los individuos y del Creador. Las virtudes entonces llevan al individuo a la perfecta alegría y gozo del alma al alcanzar la verdadera naturaleza que tiene una inclinación hacia el bien. En cambio, los vicios causan sufrimiento y un estado permanente de insatisfacción.

Planteado así, de una manera teórica, suena muy fácil de llevar a cabo; sin embargo, en la vida práctica, en la interacción con los otros, es un tema sumamente complejo. Tiene una dificultad mayor debido, en primer lugar, a la fuerza de la tentación de caer en los vicios y, en segundo lugar, al desconocimiento de uno mismo. Ya Sócrates recomendaba conocerse a sí mismo y volverse virtuoso; posteriormente, Aristóteles también subrayó la importancia de las virtudes en la vida moral, por lo que el autocontrol y el conocimiento de sí han sido una urgencia recurrente a lo largo de la historia de las ideas. Buenaventura, siguiendo el pensamiento cristiano, a los neoplatónicos y a san Francisco de Asís, nuevamente recalca su importancia. En los escritos de san Francisco de Asís, en el Saludo a las virtudes, se afirma lo siguiente:

1. ¡Salve, reina sabiduría,
el Señor te salve con tu hermana la santa pura simplicidad!

2. ¡Señora santa pobreza,
el Señor te salve con tu hermana la santa humildad!
3. ¡Señora santa caridad,
el señor te salve con tu hermana la santa obediencia!
4. ¡Santísimas virtudes,
a todas os salve el Señor, de quien venís y procedéis!
5. No hay absolutamente nadie en el mundo entero
que pueda poseer una de vosotras si antes no muere a sí
mismo.
6. Quien posee una y no ofende a las otras, las posee todas.
7. Y quien ofende a una, ninguna posee y a todas ofende
(cf. Sant 2, 10)
8. Y cada una confunde a los vicios y pecados.
9. La santa sabiduría confunde a Satanás
y a todas sus malicias.
10. La pura santa simplicidad confunde a toda la sabiduría
de este mundo (cf. 1 Cor 2, 6)
y a la sabiduría del cuerpo.
11. La santa pobreza confunde a la codicia y la avaricia
y a las preocupaciones de este mundo.
12. La santa humildad confunde a la soberbia
y a todos los hombres del mundo,
y a todo lo que hay en el mundo.
13. La santa caridad confunde a todas las tentaciones
diabólicas y carnales
y a todos los temores carnales (cf. 1 Jn 4, 18).
14. La santa obediencia confunde a todos los propios
quereres corporales y carnales;
15. y mantiene mortificado su cuerpo
para obedecer al espíritu y para obedecer a su hermano,
16. y está sujeto y sometido a todos los hombres
que hay en el mundo;
17. y no solo a los hombres,
sino también a todas las bestias y fieras,

18. para que puedan hacer de él lo que quieran,
en cuanto les sea dado de lo alto por el Señor
(cf. Jn 19, 11). (Francisco de Asís, 2010, p. 49)

Francisco de Asís está resaltando en primer lugar la virtud de la sabiduría, rescatando de alguna manera una de las virtudes fundamentales que enfatiza Aristóteles en su distinción entre las virtudes intelectuales y las morales. San Francisco de Asís invoca esta virtud dándole un grado de importancia mayor al nombrarla como “la reina”, esto significa que las virtudes son realizables si se desarrolla el intelecto o el entendimiento. Nuevamente hay aquí una alusión a Cristo que representa el *logos* divino y humano, por lo que es Él la puerta.

Esta virtud de la sabiduría, cuando se desarrolla, otorga el conocimiento esencial de la naturaleza de la creación, este es, la simplicidad. Es la categoría que permite llegar a la unidad, ya que elimina todo lo que sobra, quita las complejidades para resaltar al Uno, al Ser, a Dios y su creación como una unidad simple de existencia. La sabiduría llega a la comprensión de las verdades esenciales de la naturaleza, de la creación, de uno mismo y de lo divino, que logra conectar y unir lo separado, dándole un sentido a la existencia individual y de la creación entera. Es precisamente la unión entre el *logos* humano y el divino.

En este *Saludo a las virtudes* que san Francisco escribe enseguida, se refiere a la virtud de la santa pobreza. Lleva a cabo una alabanza en donde une la pobreza con la humildad. Significa que cuando se vive en la pobreza se logra una virtud si realmente se considera valioso ser pobre, porque la mayoría de los individuos ven en la pobreza una desdicha. El común de las personas vive acumulando riquezas y piensan que la felicidad se alcanza de esa manera. La propuesta de san Francisco y de san Buenaventura es totalmente opuesta, alejarse de la riqueza externa que nada más provoca deseos insatisfechos, infelicidad y tentaciones, para centrarse en lo verdaderamente importante: la riqueza interior, que está llena de las verdades profundas del Ser y genera una alegría perfecta y completa satisfacción. La recomendación es, entonces, “ser pobres de cosas terrenas y ricos de virtudes, por las cuales se entra en posesión de las verdaderas riquezas celestiales y eternas” (Anónimo, 2010, p. 405).

Tanto la pobreza como la humildad guían al entendimiento y al alma humana a centrarse en la *scintilla* divina y en el reconocimiento de la misma esencia natural y sagrada en los otros, en el prójimo. Por eso, la virtud que sigue en el Saludo de san Francisco de Asís es la caridad: es el amor que surge desde la interioridad, desde el corazón, desde la esencia, desde la naturaleza sagrada y que ve la unión del amor en los otros corazones. Francisco de Asís lo vio en todas las criaturas, también en los animales.

En el *Saludo*, Francisco de Asís reconoce con humildad su origen y procedencia, la cual obtuvo gracias al desarrollo de las santísimas virtudes, aclarando que en realidad si se posee una de estas virtudes, se poseen todas, porque la santísima sabiduría no es parcial, cuando se abre purifica de manera total a toda la criatura. También hay una unidad entre las virtudes por provenir de la misma naturaleza divina que está en cada ser.

Mi querido compañero, vamos a San Pedro y a San Pablo a pedirles que nos enseñen y ayuden a poseer el tesoro inapreciable de la santísima pobreza, ya que es un tesoro tan noble y tan divino, que no somos dignos de poseerlo en nuestros vasos vilísimos; es esta una virtud celestial por la cual vale la pena pisotear todas las cosas terrenas y transitorias; por ella caen al suelo todos los obstáculos que se ponen delante del alma para impedirle que se una libremente con Dios eterno. Esta es aquella virtud que hace que el alma, viviendo en la tierra, converse en el cielo con los ángeles; ella acompañó a Cristo en la cruz, con Cristo fue sepultada, con Cristo resucitó, con Cristo subió al cielo; las almas que se enamoran de ella reciben, aun en esta vida, ligereza para volar al cielo, porque ella templea las armas de la amistad, de la humildad y de la caridad. Pediremos, pues, a los santísimos apóstoles de Cristo, que fueron perfectos amadores de esta perla evangélica, que nos alcancen esta gracia de nuestro Señor Jesucristo: que nos conceda, por su santa misericordia, hacernos dignos de ser verdaderos amadores, cumplidores y humildes discípulos de la preciosísima, amadísima y angélica pobreza. (Anónimo, p. 363)

La virtud de la pobreza es el resultado del vaciamiento de todo lo que no tiene relevancia en la interioridad, es el reconocimiento de que la riqueza es interior y no está en la acumulación de las cosas materiales. Así, de esta manera, si el alma se avoca a lograr las virtudes más excelsas, de pronto puede por la gracia divina poseerlas.

Los primeros compañeros de San Francisco se ingeniaban con todas sus fuerzas para ser pobres de cosas terrenas y ricos de virtudes, por las cuales se entra en posesión de las verdaderas riquezas celestiales y eternas. Sucedió un día que, estando reunidos para hablar de Dios, uno de ellos propuso este ejemplo:

Había un hombre, gran amigo de Dios, que poseía en alto grado la gracia de la vida activa y contemplativa, y juntaba a esto una humildad tan extrema y tan profunda, que creía ser un grandísimo pecador; esta humildad lo santificaba y confirmaba en gracia y le hacía crecer continuamente en la virtud y en los dones de Dios, sin dejarle nunca caer en pecado. Al oír el hermano Maseo cosas tan maravillosas de la humildad y sabiendo que es un tesoro de vida eterna, comenzó a sentirse tan inflamado del amor y del deseo de esta virtud de la humildad que, dirigiendo el rostro al cielo con gran fervor, hizo voto y propósito firmísimo de rehusar toda alegría en este mundo mientras no hubiera experimentado esta virtud perfectamente de su alma. Desde entonces se estaba encerrado en su celda todo cuanto podía, macerándose con ayunos, vigiliass, oraciones y lágrimas copiosamente delante de Dios para impetrar de él esta virtud, sin la cual él se consideraba digno del infierno, y de la cual estaba tan adornado aquel amigo de Dios de quien le había hablado. Estuvo muchos días el hermano Maseo con este deseo; un día fue al bosque, y andaba, con gran fervor de espíritu, derramando lágrimas, exhalando suspiros y lamentos, pidiendo a Dios con deseo ardiente esta virtud divina. Y, puesto que Dios escucha complacido las súplicas de los humildes y contritos, hallándose así el hermano Maseo, se oyó una voz del cielo que le llamó por dos veces, diciendo:

- ¡Hermano Maseo, hermano Maseo!
Él, conociendo en su espíritu que aquella era la voz
de Cristo, respondió:
— ¡Señor mío, Señor mío!
— ¿Qué darías tú a cambio de esta gracia que pides?
— le dijo Cristo.
— Señor, ¡los ojos de mi cara daría yo! — respondió el
hermano Maseo.
— Yo quiero — dijo Cristo — que tengas la gracia y tam
bién los ojos.

Dicho esto, calló la voz. El hermano Maseo quedó lleno de tanta gracia de la tan deseada virtud de la humildad y de tanta luz de Dios, que desde entonces aparecía siempre lleno de júbilo; y muchas veces, cuando estaba en oración, dejaba escapar un arrullo gozoso semejante al de la paloma: “uh, uh, uh”, y con el rostro alegre y el corazón rebosante de gozo permanecería así en contemplación. Así y todo, habiendo llegado a ser humildísimo, se reputaba el último de todos los hombres del mundo. (Anónimo, 2010, p. 405)

La gracia divina desciende cuando el ser humano purifica su alma a través de las virtudes, cuando se va haciendo cada vez más semejante a Dios, cuando va uniendo su corazón a Dios y al prójimo por medio del amor. Cuando logra el ascenso al sexto grado del *Itinerario de la mente a Dios*, logra la contemplación y la unión con Dios, cuando logra la comprensión de su naturaleza divina.

Noción de naturaleza en el *Cántico de las criaturas*

El *Cántico de las criaturas* de Francisco de Asís es fundamental para entender la concepción de la naturaleza que tuvo y que transmitió a san Buenaventura. Ahí le canta al sol, a los astros y todas las criaturas de la naturaleza. Dice así:

1. Altísimo, omnipotente, buen Señor,
tuyas son las alabanzas, la gloria y el honor y toda bendición

- (cf. Ap 4, 9:11).
2. A ti solo, Altísimo, te corresponden
y ningún hombre es digno de pronunciar tu nombre.
 3. Loado seas, mi Señor, con todas tus criaturas (cf. Tob 8:7),
especialmente el señor hermano sol.
Él es el día y por él nos alumbras;
 4. y es bello y radiante con gran esplendor:
de ti, Altísimo, lleva significación.
 5. Loado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas
(cf. Sal 148:3):
en el cielo las has formado claras y preciosas y bellas.
 6. Loado seas, mi Señor, por el hermano viento,
y por el aire y el nublado y el sereno y todo tiempo
(cf. Dan 3:64),
 7. Loado seas, mi Señor, por la hermana agua (cf. Sal 148, 4:5),
que es muy útil y
humilde y preciosa y casta.
 8. Loado seas, mi Señor, por el hermoso fuego (cf. Dan 3:66),
por el cual alumbras la noche (cf. Sal 77:14):
y es bello y alegre y robusto y fuerte.
 9. Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la madre
tierra (cf. Dan 3:74),
que nos sustenta y gobierna
y produce distintos frutos con flores de colores y hierbas
(cf. Sal 103:13-14).
 10. Loado seas, mi Señor, por los que perdonan por tu amor
(cf. Mt. 6: 12)
y sufren enfermedad y tribulación.
 11. Bienaventurados aquellos que las sufren en paz
(cf. Mt. 5:10)
 12. Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la muerte
corporal de la cual ningún hombre vivo puede escapar.
 13. ¡Ay de aquellos que morirán en pecado mortal!
Bienaventurados los que encontrará en tu santísima

- Voluntad,
Pues la muerte segunda no les hará mal (cf. Ap 2, 11: 20-6).
14. Load y bendecid a mi Señor (cf. Dan 3:85),
y dadle gracias y servidlo con gran humildad. (Francisco
de Asís, 2010, p. 55)

El *Cántico de las criaturas* es la expresión de las emociones y sentimientos que surgieron del corazón de san Francisco, en él manifiesta el respeto y amor que le tenía a todas las criaturas, precisamente porque reconoce en ellas la esencia divina, por lo que siente plena fraternidad y compasión. En el *Cántico* se refiere a las criaturas utilizando la palabra “loado”, esta significa apreciado, bienaventurado, ensalzado, alabado, aclamado. Todos estos adjetivos describen y expresan la humildad que tuvo Francisco y el profundo reconocimiento de Dios en todas las criaturas que habitan este mundo y el cosmos. Cuando las ve, siente y observa a Dios en cada una de ellas. De aquí que Buenaventura reconozca en el primer grado de ascenso, que se puede percibir a Dios simple y sencillamente observando el mundo.

Así mismo, el que se refiera al sol como “hermano” nuevamente expresa el vínculo entre él y el astro, ambos son hijos de Dios y están hechos a su imagen y semejanza. Sin distinción de tamaño, forma, figura, consciencia, tanto el sol como san Francisco comparten la esencia divina y ambos gozan del ser, con mayúscula y con minúscula. Ambos tienen existencia y esencia divina.

San Francisco reconoce que el ‘hermano sol’ tiene una función muy especial e importante, nos da el día y nos alumbra literal y simbólicamente. Esto significa que nos da luz en nuestro día a día y por él Dios nos alumbra, o sea, nos dota de la sabiduría divina. El tema de la luz es muy significativo en la Edad Media, los neoplatónicos lo rescatan de la antigüedad y tanto el Pseudo Dionisio Areopagita, como Juan Escoto Eurígena, lo llevaron a la Edad Media, en donde el Abad Suger lo retoma para la remodelación y construcción de la Catedral de Saint Denys. Aparentemente en el arte gótico prevalece la oscuridad; sin embargo, más bien se resalta la luz como la manifestación plena de Dios y su sabiduría

en el mundo. Así que, para san Francisco, la luz¹⁵ es símbolo divino, por eso alaba con mayor detalle al hermano sol.

En la línea 5 del *Cántico a las criaturas*, san Francisco alaba a la hermana luna y a las estrellas, algunas interpretaciones del *Cántico* subrayan el equilibrio que hace entre lo masculino, es decir el sol, y lo femenino, es decir la luna y las estrellas y precisamente aprecia la belleza que estas últimas tienen, característica que emana de la esencia divina. En la línea 6 alaba también al viento y al aire que nos da sustento, luego al agua por su utilidad, al fuego en donde nuevamente hace una alusión a la luz que este da porque nos alumbra y nos conecta con lo divino, con la chispa divina que todos llevamos dentro.

En la línea 9 aprecia a la tierra que nos sustenta, gobierna y produce frutos, es decir, nos alimenta. Enseguida reconoce a los seres humanos que están cerca de Dios y perdonan por su amor, y también a los seres humanos que están alejados de Dios y sufren. Posteriormente en la línea 12 se refiere a la hermana muerte y reconoce la imposibilidad de escapar de ella. Como una condición de la existencia del cosmos, nada más Dios es eterno, la materialidad de este mundo es efímera. En la línea 14 recomienda seguir, alabar y agradecer a Dios con gran humildad para acercarse más a Él, para hacerse cada vez más semejante a Él. Y justamente san Francisco llega al final del *Itinerario de la mente a Dios* de Buenaventura, llega a la unión mística con Dios por medio de la humildad.

15. Filón de Alejandría como Plotino aluden en sus textos a las figuras del sol, los rayos etc. Esto es, utilizan estas figuras como metáforas y alegorías que les permiten señalar situaciones de iluminación que, narrando de manera literal, no se entendería su sentido profundo; en cambio, utilizando estos tropos lingüísticos es posible mostrar significaciones complejas. Sin embargo, la significación que ellos quieren enseñar no se queda ahí en los meros tropos lingüísticos, si no que van más allá tratando de penetrar en el sentido oculto del símbolo de la luz, que apunta hasta el entramado ontológico. Esto es, utilizan metáforas y alegorías para hacerse más fácil la expresión de sus ideas cuando intentan llevar a cabo una hermenéutica simbólica de las determinaciones de Ser.

Buenaventura en su último grado de ascenso se refiere a esta unión, pero esta es alcanzada por el amor. Humildad y amor son las dos virtudes que coronan el pensamiento de san Francisco de Asís y Buenaventura. Y este último peldaño lo caracteriza de la siguiente manera:

Tras haber recorrido las seis consideraciones dichas como otros tantos peldaños del trono del verdadero Salomón, por las que se llega a la paz en que el auténtico hombre pacífico reposa en su mente pacificada como en una Jerusalén interior; o como las seis alas del querubín con las que la mente del auténtico contemplativo, iluminada plenamente por la verdadera sabiduría, puede elevarse hacia lo alto; o como los seis primeros días de la creación, durante los que la mente está en plena actividad, hasta que llega el sábado del reposo; después, en suma, que la mente ha construido a Dios fuera de sí por medio de los vestigios y en los vestigios, dentro de sí por medio de la imagen y en la imagen, y por encima de sí por medio de la imagen y en la imagen, y por encima de sí (no sólo por medio del reflejo de la luz divina que resplandece sobre nosotros, sino en esa misma luz, en cuanto es accesible a nuestra condición de peregrinos y a la capacidad de nuestra mente), y después que, por último, en el sexto grado, hemos llegado a especular a través del principio primero y sumo, mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús (1 Tim 2, 5), aquellas cosas que no pueden encontrarse entre las criaturas y que superan toda capacidad del entendimiento humano; después de todas estas consideraciones, sólo le queda a nuestra mente trascender especulativamente y pasar no sólo más allá de este mundo sensible, sino por encima de sí misma; y en este tránsito Cristo es camino y puerta (Jn 14:6; 10:7), Cristo es escala y vehículo, como el propiciatorio colocado sobre el arca de Dios (Éx 25:20) y el misterio escondido por los siglos en Dios (Ef 3:9). (Francisco de Asís, 2010, p. 55)

En este sexto grado de ascenso el *logos* humano llega a la comprensión de las verdades del Ser a través de Cristo, en la contemplación de la luz divina que

yace en el corazón y en el amor; “contemplándolo suspendido en la cruz con fe, esperanza y caridad, con devoción, admiración, exultación, veneración, alabanza y júbilo” (Francisco de Asís, 2010, p. 56).

En su obra *Incendio de amor* (2000), Buenaventura expone detenidamente cómo el alma se va purificando hasta fundirse en el amor y en la contemplación con Dios. Explica los tres actos jerárquicos en los que el alma, por medio de la purificación, alcanza la paz si se ejercita en la lectura y la meditación. Por medio de la iluminación se alcanza la verdad si se ejercita en la oración y, por medio de la perfección, se alcanza la caridad si se ejercita en la contemplación; la cual es la virtud que se caracteriza por el desborde del amor.

Buenaventura distingue seis grados del amor a Dios: El primer grado es la suavidad, en este grado “el hombre aprende aquí a gustar y ver qué bueno es el Señor” (Sal 33:9). Según Buenaventura (2010), esto se logra “descansando y dedicándose a él en santas meditaciones” (p. 75). El segundo grado es la avidez, que se refiere al apetito que brota ante tales dulzuras, se desea la posesión perfecta de que amas. “El tercer grado es la saciedad que nace de la misma avidez” (p. 75) en este grado desea ardientemente a Dios. “El cuarto grado es la embriaguez que nace de la misma saciedad” (p. 75). En este punto, el alma ama tanto a Dios que rehúsa los placeres. “El quinto grado es la seguridad, que nace de la embriaguez” (p. 75). En este grado no hay temor, hay completa y plena confianza en Dios y por Él se soporta cualquier cosa. “El sexto grado es la tranquilidad verdadera y plena” (p. 75), en este grado, el alma encuentra paz, descanso y reposo, nada la altera ni preocupa.

Estos seis grados del amor van purificando al alma para, finalmente, penetrar en el profundo e inmenso amor que es el divino. Es el amor que de manera natural yace en el interior del ser humano, es el fuego interior que está en la chispa divina y que se enciende por medio de la contemplación.

Conclusiones

Las civilizaciones antiguas consideraron a la naturaleza como algo sagrado, ya que es un ente vivo que ha causado asombro, respeto y veneración. La concepción de la naturaleza ha permitido el desarrollo de las ciencias, las artes y las humanidades; también desde el ámbito religioso se le ha adorado y respetado precisamente porque se ha visto como perfecta.

Esta concepción ha variado a través del tiempo. En la época medieval los filósofos teólogos la conciben como manifestación de la perfección divina. De hecho, algunos elementos de la naturaleza —como los árboles— son la expresión viva de los símbolos religiosos. Es hasta la modernidad cuando se empieza a desacralizar a la naturaleza y se le concibe como un objeto.

Buenaventura fue un filósofo-teólogo que, siguiendo las enseñanzas de san Francisco de Asís, vio en la naturaleza la vida que solo puede dar el creador; por lo que le otorgó un carácter sacro; en ella, observó los vestigios de Dios en el mundo. El ser humano puede deleitarse y entrar en el gozo de la contemplación de Dios cuando mira la creación, ya que en esta se encuentra la esencia divina. Estudiando y comprendiendo a la naturaleza se puede conocer a Dios, la inteligencia perfecta divina se manifiesta en su obra.

Buenaventura considera que fijar la mirada en la naturaleza de la creación eleva en el primer grado de ascenso a la contemplación divina. Lograr esta realización llevaría al individuo al segundo grado: en donde el objeto de la observación ya no es externo, sino interno, o sea, la imagen de Dios impresa en las potencias naturales del alma. Este segundo grado de ascenso implica la autoobservación y el autoconocimiento o comprensión de sí mismo, ya que, precisamente porque los seres humanos somos hijos de Dios, estamos hechos, al igual que la naturaleza, a su imagen y semejanza. En nuestra interioridad yace la luz de la sabiduría divina que ilumina nuestro ser, que nos guía y que nos acerca a nuestra fuente. Los restantes grados de ascenso se realizan cuando el entendimiento humano profundiza cada vez más en su sabiduría interior: cuando penetra en el símbolo de Cristo.

La realización de la perfecta sabiduría se logra cuando el corazón se enciende también con el fuego del amor; así, la luz interior o *scintilla* del alma enciende con su sabiduría al entendimiento y prende al amor activándolo, lo que resulta en el amor hacia el prójimo. Esto nos lleva a afirmar que la naturaleza humana está tejida del bien y del amor, todo lo que no es lo anterior separa al sujeto de su raíz: lo desvía, lo aleja de la verdad y lo lleva al sufrimiento.

Uno de los símbolos fundamentales de la mayoría de las religiones es el árbol, este está presente en la Sagradas Escrituras y en el cristianismo. En este símbolo se puede ver el respeto por la naturaleza como manifestación sagrada de Dios en la creación. Estudiando los símbolos universales profundos como el árbol —en representación de Cristo— la consciencia va tejiendo el sentido y la comprensión de la existencia.

Otra manera de purificar el alma y ascender a la unión mística y realización de la perfecta sabiduría es a través de las virtudes, siendo la pobreza y la claridad las principales que propone san Francisco. Estas implican un vaciamiento de los vicios, de todas aquellas negatividades o males que nos separan y alejan de lo divino, de lo natural. Las virtudes llevan al individuo a hacerse cada vez más semejante a Dios, posibilitan borrar la diferencia. El desarrollo de las virtudes lleva a la perfecta alegría y gozo, esto implica autocontrol y autoconocimiento.

El amor es finalmente la luz que brota del corazón y que lleva al ser humano a sentir un profundo respeto por el prójimo y todos los animales, este logro posibilita la realización de las virtudes y la purificación del alma. El tema de la luz y su significado simbólico fue plasmado en la Edad Media en los vitrales y catedrales góticas, por medio de las cuales se mostró la gran belleza y misterio oculto que yace en el símbolo.

Referencias

- Anónimo. (2010). *Floreceillas*. BAC.
- Árbol de Jesé. *Vitae Sanctorum*, Cîteaux (Francia), primer tercio del s. XII. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 641, fol. 40v. Recuperado de: http://www.culture.gouv.fr/Wave/savimage/enlumine/irht6/IRHT_094810-p.jpg
- Árbol de Jesé. *Hortus Deliciarum*, h.1195. Recuperado de: <http://www.nltaylor.net/medievalia/jesse/TreeofJesseweb/HerradTree.jpg>
- Buenaventura de Bagnoregio. (2000). *Itinerario del alma a Dios*. En Experiencia y teología del misterio. BAC.
- Buenaventura de Bagnoregio. (2000). *Incendio de amor o la triple vía*. En Experiencia y teología del misterio. BAC.
- Buenaventura de Bagnoregio. (2010). *Leyenda Mayor*. BAC. Selecciones.
- Beuchot, M. (2012). *La hermenéutica en la Edad Media*. UNAM.
- Carpenter, C. (2002). *San Buenaventura. La teología como camino de santidad*. Herder.
- Chávez, P. (2012). Conocer a Dios a partir de sus vestigios en la creación. San Agustín y San Buenaventura. *Cuadernos de Teología*, 4(1), 35-48.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Francisco de Asís. (2010). *Escritos*. BAC.
- Gilson, E. (1946). *La filosofía en la edad media*. Pegaso.
- Guy Bougerol, J. (1984). *Introducción a San Buenaventura*. BAC.
- Illanes, J. L. y Saranyana, J. I. (1996). *Historia de la teología*, colección Sapientia Fidei. BAC.
- Maestro Eckhart. (1983). *Tratados y sermones*. Edhasa.
- Manzarbeitia Valle, S. (2009). El árbol de Jesé. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1(2), 1-8.
- Mardones, J. M. (2003). *La vida del símbolo*. Sal Terrae.
- Otto, R. (1980). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza.
- Zas, F. C. R. (1997). *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Editrice Pontificia Università Gregoriana.

San Buenaventura: precursor de una estética de la corporalidad

*Julio César Barrera Vélez*¹⁶

16. Magíster en Teología con Especialización en Hermenéutica, Instituto Católico de París, Francia. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de México. Licenciado en Teología por la Universidad de San Buenaventura, Bogotá. Profesor de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de San Buenaventura de Bogotá. Miembro del Grupo de Investigación *Devenir*. Correo electrónico: jubarrera@usbog.edu.co

La primera versión de este artículo corresponde a la ponencia presentada en el *International Medieval Meeting Lleida* celebrado en la Universidad de Lérida-España entre el 25 al 28 de junio del 2019. Este trabajo es resultado de la investigación *Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri*, financiada por la Universidad de san Buenaventura de Medellín, la Universidad de san Buenaventura de Bogotá y la Universidad Nacional Autónoma de México.

I. Introducción

Ante la concepción abstracta de la belleza en el Medioevo, enraizada en la perceptiva del orden, la simetría y la forma, Buenaventura nos presenta una original mirada de lo *pulchrum* [bello] cuyo *telos* es la experiencia concreta y material de la corporalidad humana, exponiendo una nueva mirada sobre la belleza corporal en tanto *vestigium, imago et similitudo* de la *Summa Pulchritudinis* [Suma belleza]. En este horizonte, el presente capítulo tiene como objeto explicitar, a partir de la relectura en clave *fenomenológico-hermenéutica* de algunos pasajes de la *Opera omnia* bonaaventuriana, los *vestigium* [vestigios] de una *estética de la corporalidad* que nos faculen a considerar el pensamiento estético del Seráfico Doctor sobre la corporalidad como un pensar primigenio. El *corpus* del texto lo conforman los siguientes acápites: I. Introducción, II. Rasgos de estética medieval, III. De la estética bonaaventuriana, IV. *Vestigios* estéticos de la corporalidad..., y V. Perspectivas.

Al realizar una mirada a la *Opera omnia* de san Buenaventura —que consta de 10 volúmenes— encontramos que el Seráfico Doctor no tiene ningún opúsculo en el que conceptualice de manera exclusiva el fenómeno de lo *pulchrum* [bello]. Empero, muchos de los estudiosos de su pensamiento —como Laure Solignac, Manuel Lázaro Pulido e Ilia de Delio— subrayan que la obra de Buenaventura está permeada por una lectura estética del mundo, del hombre y de la divinidad (Solignac, 2010). En esta línea, recordemos que Hans Urs Von Balthasar (1986) en *Gloria. Una estética teológica. Estilos Eclesiásticos. Ireneo, Agustín, Dionisio, Anselmo, Buenaventura* fue uno de los primeros estudiosos del pensamiento bonaaventuriano en resaltar que entre los grandes escolásticos quien había dado más atención al tema de la estética era Buenaventura de Bagnoregio.

En esta misma perspectiva, la filósofa española Isabel María León Sanz (2016) en la excelsa investigación intitulada *El Arte Creador en San Buenaventura. Fundamentos para una Teología de la Belleza*, que le otorgó el Premio Marco Arosio en el 2017, presenta una relectura de la estética bonaventuriana sobre la acción de Dios como un acontecimiento estético *sui generis*. También Mariateresa Fumagalli y Beonio Brocchieri en *La estética medieval* (2012) subrayan la singularidad de la estética bonaventuriana. En este marco encontramos que en la llamada ontología del significado que caracteriza el filosofar bonaventuriano, el cuerpo humano es percibido estéticamente como algo *pulchrum* [bello] y *bonum* [bueno]. En esta misma línea Fray Carlos Salto Solá OFM (2017) en *Contemplare La Summa Pulchritudo. La sfida di leggere la realtà in chiave estetica secondo Bonaventura da Bagnoregio* nos recuerda que:

El pensamiento estético bonaventuriano se basa particularmente en la influencia de Agustín, Pseudo Dionisio el Aeropagita y Alejandro de Hales. Cada uno de estos autores ofrece a Bonaventura un marco teórico de referencia con el cual enfrentar y profundizar la figura de la belleza, tanto en relación con Dios como en relación con los seres contingentes. Es igualmente importante considerar las resonancias, que se pueden encontrar en sus escritos, de la experiencia estética de un amante de la belleza como era Francisco de Asís. (Salto Solá, 2017, pp. 62-63)

Resonancias que, a nuestro juicio, le posibilitan al Seráfico Doctor experimentar una nueva mirada a *la corporalidad humana* en donde el cuerpo del *homo viator* es rehabilitado como *locus* estético singular.

II. Rasgos de estética medieval

Si bien en el Medioevo no encontramos un “tratado” sobre “estética”, investigadores del pensamiento medieval como Umberto Eco (1987) sostienen que en este período existió (*sui generis*) un sentido de la belleza. Al respecto, recordemos que la concepción estética medieval surge a partir de la reflexión de naturaleza filosófico-teológica que, en el marco de la conceptualización so-

bre Dios, el mundo, el hombre y Cristo, elaboraron los filósofos y teólogos en torno a la manifestación de lo *pulchrum* [bello] (Bruyne, 1947). *Grosso modo*, las conceptualizaciones sobre lo *pulchrum* [bello] se pueden agrupar en “tres modelos estéticos”, a saber:

- **Estética Ontológica** que considera la obra de arte o la misma belleza como valores intrínsecos en sí mismos sin relación al sujeto que lo contempla.
- **Estética Psicológica** en donde el arte y lo *pulchrum* [bello] se interpretan como experiencia anímica; su estudio y valoración están en relación a la propia vivencia y al aspecto psicológico de la misma.
- **Estética Axiológica-Cultural** en donde la reflexión sobre lo bello se acerca a una especie de “filosofía del arte” interrelacionada con el contexto cultural de donde emerge. (O’Callaghan, 1960, p. 20)

Las dos primeras “perspectivas estéticas” se inscriben en la corriente neoplatónica-agustiniana, en la que precisamente se ubica gran parte de la teorización de Buenaventura, mientras que la tercera se inscribe en la tradición aristotélico-tomista, contexto en el que encontramos la tematización tomista de lo *pulchrum* [bello] (O’Callaghan, 1960). Por otra parte, la reflexión medieval sobre lo *pulchrum* [bello] tiene como sustrato la recepción creativa de las categorías proporción o *proportio* [armonía], *luz/claritas* [luz o claridad], *ordine* [orden] y plenitud del ser provenientes de la filosofía griega y que son reinterpretadas por los medievales desde el paradigma del *ens creatum*. En este ámbito encontramos, en el alba de la reflexión sobre la “estética medieval”, los aportes de Dionisio el Aeropagita, quien, en el contexto de su teología mística, “concebía el universo como una cascada de resplandeciente belleza en donde todo remite a la belleza suprema” (Barrera, 2014, p. 43).

Más adelante Agustín de Hipona en *De Musica* “infiere que la música es movimiento y orden”, subrayando rasgos de naturaleza eminentemente

estética (Coomaraswamy, 1987). Hacia el siglo XII y XIII, Roberto Grosseteste subraya que “la luz tiene primacía ontológica en la acción de Dios, puesto que es fuente de orden, proporción y conocimiento” (Eco, 1987, p. 71). En el siglo XIII, en su reflexión sobre los trascendentales del ser —*unum, verum, bonum*—, Buenaventura incluye el *pulchrum* [bello] como una nota esencial de la realidad (Barrera, 2014). En términos generales podemos decir que el pensamiento estético medieval se fundamenta en la relación ontológico-metafísica del *ordine* [orden], la *proportio* [proporción], el *numerus* [número] y la *luz/lumen* [luz] y esto desde una perspectiva simbólica de la realidad (Tatarkiewicz, 2007) que tanto influenciaría a Dante posteriormente.

Por otra parte, el horizonte estético del hombre medieval alude —según Abelardo Lobato (1999)— a la totalidad de relaciones del *homo viator* con las diversas manifestaciones de lo *pulchrum* [bello], ya sea “contemplada en el mundo, en el hombre o representada en las obras de arte” (Lobato, 1999, p. 59).

En este ámbito la conceptualización sobre lo *pulchrum ad intra* del mundo medieval puede agruparse —desde la perspectiva tomista— en tres grandes niveles:

- ***Objectum o la belleza natural***, que aflora en las creaturas y que causa en el *homo viator* estupor y asombro que culmina en la *contemplatio* (Lobato, 1999, p. 64).
- ***Subjectum o belleza espiritual***, que hace referencia al descubrimiento y conquista de la *belleza del alma* mediante la práctica del ascetismo, la mística y la acción de la gracia santificante que le posibilita al *homo viator* alcanzar la *proportio* de las pasiones (Lobato, 1999, p. 65).
- ***Projectum o la belleza de las artes***, aquí el *homo viator* re-crea el mundo proyectando ad extra su capacidad creativa, dándole forma a la materia en diversos lenguajes. En suma, el hombre medieval

experimentó un genuino y singular deleite ante las diferentes manifestaciones de lo *pulchrum* [bello] (Lobato, 1999, p. 67).

III. De la estética bonaventuriana

Ante la pregunta ¿qué es lo bello para Buenaventura?, rastreadremos en sus obras la tematización respectiva apoyándonos en las palabras de Zas Friz de Col (1997) en su texto *La teología del símbolo de San Buenaventura*. El estudioso afirma que “... la estética hace referencia a la belleza y nuestro autor sí habló de ésta [porque] ... el punto de vista estético es el punto que unifica la ontología, la epistemología y metafísica del santo autor” (p. 258). Al respecto nos dice Zas Friz de Col (1997) lo siguiente:

En un manuscrito atribuido a san Buenaventura y que fue encontrado por F. M. Henriquet en la biblioteca pública de Asís, se afirma explícitamente la belleza como cuarto trascendental. Se trataría de un escrito de juventud, a modo de anotación personal, referida sobre todo a la enseñanza de su maestro Alejandro de Hales. (p. 262)

En este sentido, para el franciscano Alejandro de Hales: “*Pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem*” [Lo bello se define como la cualidad del bien que complace a la percepción, mientras que el bien se refiere a la cualidad en la que se deleita el alma] (*Summa fratris, I, 162*). Tanto Alejandro de Hales como Escoto Erígena influyeron de manera determinante en la perspectiva estética de Buenaventura. Erígena propone que “*theophanias autem dico uisibilium et inuisibilium species, quarum ordine et pulchritudine cognoscitur Deus esse...*” [la teofanía es la forma visible e invisible, por cuyo orden y belleza Dios es conocido] (*Periphyseon, V, 919*). No obstante, estos filósofos parten del pensamiento estético de Hugo de San Víctor que nos dice:

Universus enim mundus iste sensibilis quasi quídam liber est scriptus digito Dei, hoc est virtute divina creatus, et singulae creaturae quiasi

figurae quaedam sunt non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilium Dei sapientiam.

[Para todos, el mundo como un libro sensible fue escrito por el dedo de Dios, y se trata de un poder divino creado, porque todos y cada uno de la creación es una determinada figura, que no se encuentra en la voluntad humana, sino en la voluntad divina y está construido para demostrar la sabiduría invisible de Dios]. (*Erud. did.*, c. IV, 814)

A partir de lo mencionado, Buenaventura ofrece claramente en sus obras varias aproximaciones al concepto de la belleza y, de esta manera, el Doctor Seráfico nos presenta que lo bello tiene la capacidad de trascender:

Ubi enim est speculum et imago et candor, necessario est repraesentatio et pulchritudo. "Pulchritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa", ibi autem sunt ratione numerosae ad unum reductae. Et quia est speciosissima, ideo attingit ubique propter suam munditiam.

[Porque donde hay espejo e imagen y resplandor, necesariamente hay representación y belleza. "La belleza no es otra cosa que la igualdad en el número"; y allí existen numerosas razones reducidas a unidad. Y porque es hermosísima, por eso llega a todas partes por su pureza]. (*In Hex.*, coll. 6, n.7)

En otros escritos como el *Comentario a las Sentencias de Pedro Lombardo* Buenaventura define a lo bello en cuanto *orden*. Por consiguiente, para el Doctor Seráfico "*pulchritudo consistit in ordine*" [la belleza consiste en el orden] (*II Sent.*, d. 9, a. un., q. 6, ad. 3). Recuérdese, con relación al *orden*, que la lectura de la realidad, del mundo y del universo creado por Dios es interpretada por el santo franciscano en clave ontológica. Según Merino (2003), para el Doctor Seráfico:

El concepto ... de belleza se enmarca y se comprende dentro del cuadro de una metafísica del amor y de una ontología de la

expresión, donde el lenguaje debe ser la perfecta mediación entre el pensamiento y la esencia eidética de los seres reales. (p. 487)

Es en esta perspectiva que el pensamiento filosófico-teológico del franciscano integra en su pensamiento el *pulchrum* [lo bello] evidenciando de este modo una forma de acercarse a la interpretación de la tríada de los trascendentales, *unum*, *verum* y *bonum*, que caracterizan al ser que tiene el poder de crear. ¿Pero, qué papel cumple la belleza, el *pulchrum*, como cuarto en la lectura de la realidad, del mundo y del universo creado para san Buenaventura? Al parecer, el papel que desempeña el *pulchrum* en los tres trascendentales es dar cuenta de cómo estos atributos del ente se relacionan entre sí. De esta manera, el Doctor Seráfico asevera que:

Intrat igitur quantum ad tria rerum genera in animam humanam per apprehensionem totus iste sensibilis mundus. Haec autem sensibilia exteriora sunt quae primo ingrediuntur in animam per portas quinque sensuum ... per similitudines suas primo generatas in medio et de medio in organo et de organo exterior in interiori et de hoc in potentiam apprehensivam.

[Por la aprehensión, en efecto, entra en el alma todo el mundo sensible en cuanto a los tres géneros de cosas. Y estas cosas sensibles y exteriores son las que primero entran en el alma por los cinco sentidos ... por sus semejanzas, formadas primeramente en el medio, y del medio en el órgano exterior, y del órgano exterior en el órgano interior, y de éste en la potencia aprehensiva]. (*Itin.*, II. n. 4)

En suma, lo bello para Buenaventura alude al orden, a la armonía, que hace visible la belleza divina en las creaturas. En *La Leyenda Mayor* dice:

Sed creaturae divinus amor promptam gaudium meum in singulis operibus manuum Domini laetum spectaculum rerum omnium causa exortus vitae rationem. Hanc namque contemplantes quae maxime

pulchra et formosa per vestigia sua quaesivit undique creaturae Carissimi, omnem hominem in quantum est ascendere in somnis scalam stantem super omne quod visu, qui est unus.

[Mas para que todas las criaturas le impulsaran al amor divino, exultaba de gozo en cada una de las obras de las manos del Señor y por el alegre espectáculo de la creación se elevaba hasta la razón y causa vivificante de todos los seres. En las cosas bellas contemplaba al que es sumamente hermoso y mediante las huellas impresas en las criaturas buscaba por doquier a su Amado, sirviéndose de todos los seres como de una escala para subir hasta Aquel que es todo deseable]. (*Leg. Mai.*, c. XI, n. 1)

Entre los aspectos que caracterizan la estética de Buenaventura encontramos los conceptos de la luz, la forma, la proporción, el orden y la jerarquía; veamos de manera sucinta los elementos esenciales de los mismos:

- ***Lux [Luz]***

Para que la luz ilumine la mente en su *itinerarium ad Deu* [camino a Dios] la belleza aparece con el fin de permitirle al alma aprehender la sabiduría del ser divino. Tener una mayor claridad es el papel de la luz en su estética óntico-simbólica de la realidad. Por ende, la luz debe tener una capacidad de iluminar el camino a la mente. La autora Emma Jane Marie Spargo (1953) en su texto *The category of the aesthetic in the philosophy of Saint Bonaventure* dice que la luz en Buenaventura debe entenderse teniendo en cuenta lo siguiente:

But in the clarity of his spiritual insight he could understand that, beautiful though one finds the visible world, it must be looked at, not as consisting of so many things in themselves, but as visible signs of an invisible God who made them.

[Pero en la claridad de su discernimiento espiritual pudo entender que, aunque uno encuentra el mundo visible, debe ser visto, no

como algo que consiste en tantas cosas en sí mismas, sino como signos visibles de un Dios invisible que las creó]. (p. 67)

Por tanto, una de las características principales para comprender la estética bonaventuriana es la luz,

Porque es cierto, que la luz, que es la forma de la más noble entre las cosas corporales, como dicen los filósofos y los santos, de acuerdo con la mayor o menor participación del bienestar en los cuerpos grandes y pequeños, es la forma substancial (*II Sent.*, d. 13, a. 2, q. 2, concl.).

• *Formae [Forma]*

El Doctor Seráfico evidencia otra de las características de lo bello en cuanto la forma. Nos dice que *“omne quod est ens, habet aliquam formam; omne autem, quod habet aliquam formam, habet pulchritudinem”* [todo aquello que es ente, tiene una cierta forma, porque todo aquello que tiene una cierta forma, tiene belleza] (*II Sent.*, d. 34, a. 2, q. 3, fund. 6) y, adicionalmente, la forma permite comprender la creación de Dios. Por ende, Zas Friz de Col dice que la belleza está en la forma y en el ser, la forma o *species*, de la Buenaventura dice, también *“qui fecit pulchra et pulchriora est ipsa pulchritudo sive species, et hoc est speciosissimum”* [el que es hermoso y más bello es por la esencia de la belleza o especie, y esta es su parte más hermosa] (*I Sent.*, d. 3, p. 1, a. un., dub. 1). En esta perspectiva, según León Sanz (2016),

Se puede considerar la importancia del concepto forma como noción integradora de sus ideas estéticas, pues S. Buenaventura piensa que algo es bello en cuanto tiene forma; a su vez, con ella guardan relación la proporción, la luz, la semejanza y la imagen, etc. (Sanz, 2016, p. 108)

Por consiguiente, dice Zas Friz de Col (1997), para el Doctor Seráfico “la *specie*, belleza, se entiende que es expresión del Padre, su semejanza perfecta y

principio del conocimiento, emanado de él por naturaleza y en esa medida, lo expresa perfectamente; es su imagen y, por tanto, es bello” (p. 261). Según León Sanz (2016), por el lado platónico de la cuestión, la *species* subraya que la forma de cada ser es una imagen semejante a la idea-arquetipo según la cual ha sido hecho; y por referencia a nosotros, es la fuente de la semejanza expresiva que causa nuestro conocimiento de ese ser. (p. 110)

• *Proportio* [Proporción]

Según León Sanz (2016), “lo bello se vincula a través de la forma con las nociones de número, proporción, armonía, conveniencia, orden, semejanza, imagen, luz manifestativa, verdad. Todas ellas conectan la belleza de modo específico con la sabiduría y la ejemplaridad” (Sanz, 2016, p. 110). A partir de lo anterior, inferimos, de acuerdo con Zas Friz de Col (1997), que lo bello, en la perspectiva estética bonaventuriana,

Se distingue entre una belleza interior y otra exterior: la exterior corporal, por un lado, y la interior que abarca a todos los seres y consiste en la armonía de las partes esenciales. En Dios se encuentra la suprema belleza por encontrarse en Él la suprema armonía interior entre las personas de la Trinidad. (p. 263)

En esta medida, hay proporción porque, según León Sanz (2016), “de la forma depende que las partes de una realidad compleja guarden proporción entre sí y contribuyan a la unidad del conjunto” (p. 110). En este sentido, entendemos que para el Doctor Seráfico la proporción es un elemento estético fundamental para comprender la creación divina. Al respecto, dice Buenaventura (1945):

Cum igitur omnia sint pulcra et quodam modo delectabilia; el pulcritudo et delectatio non sint absque proportionem; et proportio primo sit in numeris: necesse est, omnia esse numerosa; ac per hoc “numerus est praecipuum in animo Conditoris exemplar” et in rebus praecipuum vestigium ducens in Sapientiam ... Deum ... cognosci in cunctis corpo-

ralibus et sensibilibus, dum numerosa apprehendimus, in numerosis proportionibus delectamur et per numerosarum proportionum leges irrefragabiliter iudicamus.

[Como sean, pues, bellas todas las cosas y, en cierta manera deleitables, y como no exista delectación ni hermosura sin la proporción, que consiste primariamente en los números, es necesario que todas las cosas sean numerosas; y, por lo mismo, el número es el ejemplar príncipe en la mente del Creador; y en las cosas el principal vestigio que nos lleva a la Sabiduría ... a Dios ... al aprehender las cosas numerosas, deleitarnos en las proporciones numerosas y juzgar irrefragablemente por las leyes de proporciones numerosas, hace que le conozcamos en los seres corporales, sujetos a los sentidos].
(*Itin.*, II. n. 10)

Por tanto, en concordancia con León Sanz (2016), la lectura en clave óntico-simbólica de la realidad por parte del santo permite “observar en el mismo seno de las cosas una proporción entre sus elementos integrantes, es decir, un fundamento de cohesión que unifica armónicamente su pluralidad constitutiva” (p. 111). De este modo, para Buenaventura, la proporción es un elemento constitutivo de la creación de Dios porque, según el franciscano, ilumina la relación entre el Creador y las cosas creadas.

• *Ordine [Orden]*

En el pensamiento bonaventuriano, de acuerdo con Zas Friz de Col (1997), “la creación es el orden de lo patente, en el que se encuentra el símbolo y el hombre como imagen de Dios” (p. 280). En este sentido, para el Doctor Seráfico, el orden cumple la función de identificar la razón por la cual el hombre fue creado. Siguiendo esta línea, León Sanz (2016) escribió:

San Buenaventura refiere la belleza al orden también fuera del contexto del estudio sistemático de las tríadas sapienciales, y entonces se amplía a la consideración de un conjunto de individuos referidos

entre sí. Ordenar implica relacionar varios términos en función de un mismo principio que los reúne. (p. 111)

Por ende, para el Doctor Seráfico, de acuerdo con León Sanz (2016), “desde esta perspectiva, se contempla la belleza del orden no sólo en las cosas singulares como realidades en sí mismas organizadas, sino también en cuanto constituyen gradaciones ordenadas” (p. 112):

Así que todo el orden del mundo, en la Escritura se describe en el transcurso de esta el proceder desde el principio hasta el final, en la forma de una hermosa canción, también, en esta se puede especular sobre el paso de la variación del tiempo, la complejidad y el orden justo, la rectitud y la belleza de muchos juicios, en vista de la sabiduría del gobierno de Dios en el mundo. Por lo tanto, ya que nadie puede ver la belleza del orden y el régimen del universo, sino que todo eso se observa. Y puesto que ningún hombre es tan viejo que no puede ver con su propia carne, y no puede prever el futuro por sí solo; nos proporcionó al Espíritu Santo en el libro de la Sagrada Escritura, cuya longitud se mide junto con la duración de la del gobierno del universo. (*Brevil.*, prol. 2)

En suma, según el filósofo español, Chavero Blanco (1988):

San Buenaventura ve el mundo como un gran *sacramentum*, como un símbolo radiante. La consideración del ser creado se establece desde una categoría, que puede ser considerada central en su pensamiento: la relación. Todo está visto desde el prisma de la referencia, que es un constitutivo de la creatura. Subyacen aquí unas categorías filosóficas de la participación, que son el elemento central de esta visión de los seres finitos. Esta visión comporta un orden, que es el derivado del esquema platónico ya aludido: prototipo, emanación, reducción, que incluye toda metafísica. Esta se convierte en un sistema de valores, en una axiología en la que todos los valores se subordinan al valor supremo: Dios. (p. 57)

• *Hierachia* [Jerarquía]

Acerca de la característica de jerarquía en la estética bonaventuriana, dice León Sanz (2016) que “los diversos elementos de una gradación se ordenan conforme a un mismo principio que los conecta entre sí según la excelencia, o el origen, o la autoridad, etc.” (p. 112). Al respecto, Zas Friz de Col (1997) subraya que en la estética de Buenaventura las jerarquías juegan el rol de mediaciones que ayudan al proceso ascendente del *homo viator* hacia la *summa pulchritudinis*.

San Buenaventura lo hereda de Dionisio y lo desarrolla ampliamente. En Dionisio las jerarquías iluminan al hombre y éste asciende por ellas gracias a los símbolos litúrgicos y escriturísticos. En san Agustín la iluminación del hombre se da en la medida en que participa del mundo de las ideas, y se eleva a Dios mediante el orden de la redención. San Buenaventura une el descenso divino mediante la iluminación jerárquica dionisiana con el retorno agustiniano por los grados del *Itinerarium*, que podríamos considerar, a modo ilustrativo, como una jerarquía (Sanz, 2016, p. 126), Buenaventura asume la *traditio* agustiniana de la *aequalitas numerosa*. Acerca de este rasgo estético Zas Friz de Col (1997) nos dice que:

Para san Buenaventura la belleza es, tomando la definición de san Agustín, una *aequalitas numerosa* [igualdad numerosa] o también “cierta acomodación de las partes acompañada de la suavidad del color”. La igualdad numerosa, o proporción numérica, se refiere al orden, por eso dice también nuestro autor que la belleza consiste en el orden. La belleza, en cuanto suavidad de color se aplica sólo a la belleza sensible, pero en cuanto igualdad numerosa se aplica a todo lo bello, sea material o espiritual. (Zas Friz de Col, 2016, p. 265)

En consecuencia, se comprende que *pulchrum* [lo bello] en Buenaventura, cumple la función de reunir a los tres trascendentales —*unum, verum, bonum*—, en relación con sus respectivas causas —*exemplaris, efficientis, finales*— que co-

rresponden con las tres personas de Trinidad —*Patris, Filius, Spiritus Sanctus*—. Al respecto, León Sanz (2016) explica que “la clave a partir de la que S. Buenaventura unificaba sus ideas estéticas era la definición agustiniana de lo bello como ‘*aequalitas numerosa*’ (p. 107). Por ende, en la estética bonaventuriana, “se relaciona el ornato de la creación no sólo con la sabiduría ejemplante sino con el amor benevolente de la Trinidad” (p. 115). Para concluir este apartado, san Buenaventura nos dice: “*Omne bonum et pulcrum est a Deo bono; sed omnia visibilia bona sunt et pulcra*” [Todo esto es el bien y la belleza del buen Dios; porque todas las cosas son buenas y justas] (*II Sent., d. 1, p. 1, a. 2, q. 1, fund. 4*). Una vez culminado esta breve presentación de algunos conceptos fundamentales de la estética bonaventuriana, adentrémonos en la relectura estética de la corporalidad que, a nuestro juicio, se puede inferior del *corpus* conceptual del Seráfico Doctor.

IV. Vestigios estéticos de la corporalidad en san Buenaventura de Bagnoregio

Desde las excelsas investigaciones de Hans Urs Von Balthasar (1985, 1986) en *Gloria. Una estética teológica*, hasta el reciente estudio de la filósofa española Isabel María León Sanz (2016) *El Arte Creador en Buenaventura. Fundamentos para una Teología de la Belleza*, observamos que, si bien la reflexión sobre la dimensión estética del pensamiento de Buenaventura constituye un *locus communis* entre los estudiosos contemporáneos de su pensamiento, son muy pocos los estudios sobre la perspectiva estética de la corporalidad en el filósofo franciscano.

En este horizonte, la hipótesis que orienta la presente relectura de los textos bonaventurianos, propende por la explicitación de los *vestigium* estéticos sobre la corporalidad a partir de un análisis eidético de las ‘estructuras de sentido-vivido’ (Reeder, 2011; Falque, 2013) sedimentadas en el lenguaje de sus textos (Barrera, 2014, p. 41). Por tanto, en *prima face* abordaremos la doctrina de la conversión de los sentidos que presenta Buenaventura y, en *secundum tempus*, mostraremos las ‘estructuras de sentido-vivido’, que a modo de “invariantes”, afloran en algunos textos de la *Opera omnia* bonaventuriana.

a) Los sentidos espirituales como “giro de la mirada”

Buenaventura en *Breviloquium* acota que “*Sensus vero spirituales dicunt perceptiones mentales circa veritatem contemplandam*” [las sensaciones o sentidos espirituales son ciertas ‘percepciones mentales’ en torno a la verdad que se contempla] (*Brevil. V. n. 6*). Obsérvese que esta “conversión de los sentidos” corporales en espirituales exige en el filosofar-teologizar de Buenaventura, intuir y comprender lo que nos presentan dichos sentidos a partir de “la experiencia primaria de los sentidos corporales” (*Falque, 2012, p. 378*), pues para Buenaventura “aquello que es recibido espiritualmente es a la vez recibido carnalmente” (*Falque, 2012, p. 378*). En *Itinerarium mentis in Deum*, en un contexto místico, Buenaventura explicita la interdependencia entre sentidos corporales y sentidos espirituales al decirnos:

*Repartis sensibus interioribus ad sentiendum summe pulchrum,
audiendum summe harmonicum, odorandum summe odoriferum,
degustandum summe suave, apprehendendum summe delectabile,
disponitur anima ad mentales excessus.*

[Reparados ya los sentidos interiores —léase espirituales— para *ver* lo sumamente hermoso, oír lo sumamente armonioso, oler al sumamente odorífero, gustar al sumamente suave, asir al sumamente deleitoso, queda el alma dispuesta para los excesos mentales]. (*Itin., IV. n. 3*)

Obsérvese cómo Buenaventura articula de manera armónica los *quinque sensus corporales* [los cinco sentidos corporales] con su respectivo *transitus* o “transformación” que se materializa en los *sensus spiritualis* [sentidos espirituales], inaugurando así un modo de sentir singular. Por otra parte, véase que dicha “transformación” exige *de facto* que la relación analógica y su respectiva *conformitas* [conformidad] entre lo espiritual y lo corporal, se realice en el marco de un proceso ascendente de búsqueda de unión con la divinidad (*Delio, 2015*). En palabras de Buenaventura:

Omnis enim sensus suum sensibile conveniens quaerit cum desiderio, invenit cum gaudio, repetit sine fastidio, quia non satiatur oculus visu, nec auris auditu impletur. Per hunc etiam modum sensus cordis nostri sive pulcrum, sive consonum, sive odoriferum, sive dulce, sive mulcebre debet desideranter quaerere, quadenter inveniri, incessanter repetere. Ecce, quomodo in cognitione sensitiva continetur occulte divina sapientia, et quam mira est contemplatio quinque sensuum spiritualium secundum conformitatem ad sensus corporales.

[Todo sentido busca, llevado de un deseo natural, el objeto sensible que le es conveniente. Goza al hallarlo, y reitera su posesión sin fastidio, porque no se sacia el ojo de ver ni el oído de oír. Del mismo modo el sentido de nuestro corazón debe buscar con anhelo, hallar con gozo, reiterar sin cansancio lo bello, lo constante, lo fragante, lo dulce y lo suave. He aquí como en el conocimiento sensitivo se encierra, aunque oculta, la sabiduría divina, y cuán admirable es la contemplación de los cinco sentidos espirituales siguiendo la conformidad que guardan con los sentidos corporales]. (*Red.art.*, n. 10)

He aquí como *per analogia* el “*ordo vivendi* de los sentidos corporales sirve de principio regulador y de norma para el *ordo vivendi* de los sentidos espirituales” (Falque, 2012, p. 379). Buenaventura nos invita a actualizar y reflexionar sobre la vivencia y/o experiencia de nuestros sentidos corporales como *conditio sine qua non* de todo *transitus*¹⁷, a la vivencia-experiencia de los sentidos espirituales. Dicho *transitus* o *metanoia* modifica radicalmente la manera de experimentar la vivencia con el mundo que *de facto* realizamos me-

17. El término *Transitus* en el léxico de Buenaventura comprende tres acepciones: a) En sentido lógico alude a la modificación que implica el uso en una preposición (cfr. *I Sent.*, d. 4.). b) En sentido teológico el término remite al paso que implica la vivencia de la pascua. c) En la teología espiritual o mística el término comprende tres sentidos dentro de la relectura bonaventuriana del acontecimiento pascual, a saber: 1. El *Transitus* alude al acto de contrición del hombre. 2. Alude al paso de la vida activa esclavitud a la vida contemplativa libertad en Dios. 3. Al paso de la miseria del pecado a la gloria. [Cfr. Bougero, J (1969). *Lexique saint Bonaventure*. Paris. Éditions Franciscaines [Traducción del autor]].

diante los sentidos corporales, asemejándose *mutatis muntandis* a lo que he denominado una especie de “epojé espiritual”, en la que el sujeto experimenta y vivencia de manera radical en la correlación noesis-noema la tensión que se manifiesta entre lo trascendente *ad intra* de lo inmanente, materializada en la percepción estética bonaventuriana. Allí, el *Sumo Pulchrum* se materializa en la mirada primigenia que la conversión de los sentidos otorga en la percepción de los *vestigium Dei*.

En Buenaventura este “giro de la mirada” se puede asemejar —*mutatis mutandis*— a la indicación de E. Fink (1966) en la que “cambiar de actitud es una modificación universal de toda la vida de experiencia” (p. 21), pues, husserlianamente, el “giro de la mirada” se asemeja a una suerte de “conversión espiritual”. Este giro orienta y regula la percepción bonaventuriana de todos los ámbitos de la realidad, puesto que “el *cogitatum divinum* impreso en la *cogitatio humana* transforma el sentido de todo pensamiento intencionalidad” (Falque, 2012, p. 189). Transformación que acaece en el interior cobijando al hombre entero, y que se visibiliza en la metamorfosis de la corporalidad carnal a corporalidad espiritual. En palabras del Seráfico Doctor:

Anima igitur credens, sperans et amans Iesum Christum, qui est Verbum incarnatum, increatum et inspiratum ... deum per fidem credit in Christum tanquam in Verbum increatum, quod est Verbum et splendor Patris, recuperate spiritualem auditum et visum, auditum ad suscipiendum Christi sermones, visum ad considerandum illius lucis splendor. Dum autem spe suspirat ad suscipiendum Verbum inspiratum, per desiderium et affectum recuperate spiritualem olfactum. Dum caritate complectitur Verbum incarnatum, ut suscipiens ab ipso delectationem et ut transiens in illud per exstaticum amorem, recuperat gustum et tactum spiritualem.

[El alma, pues que cree, espera y ama a Jesucristo, que es el verbo encarnado, increado e inspirado ... al creer por la fe en Cristo, en cuando es Verbo increado, palabra y esplendor del Padre, recupera el oído y la vista espiritual; el oído para recibir la palabra de

Cristo; la vista, para mirar con atención los esplendores de su luz. Y al suspirar por la esperanza para recibir al Verbo inspirado recupera, mediante el deseo y el afecto, el olfato espiritual. Cuando por la caridad abraza al Verbo encarnado, recibiendo de Él delectación y pasando a Él por el amor extático, recupera el gusto y el tacto espiritual]. (*Itin.*, IV. n. 3)

b) Hacia la explicitación de los *vestigium* estéticos de la corporalidad en Buenaventura

Hablar de “actualización” del pensamiento estético bonaventuriano exige asumir en nuestro viviente presente la indicación que, en el prólogo del Comentario a las Sentencias, el Doctor Seráfico nos presenta al citar una perícopa del Libro de Job que reza: “*profunda fluviorum scrutatus est, et abscondita produxit in lucem*” [Él ha escrutado la profundidad de los ríos y ha sacado a la luz lo que estaba oculto] (Job 28, 11).

He aquí la labor que Buenaventura le asigna al “filósofo *perscrutator*”, quien debe “escrutar la profundidad” *scrutare profuda* y “sacar a la luz” lo que aún no se ha develado, *producere in lucem*, para “hacer ver” aquello que estando ahí —léase la cosa misma— aún no ha aflorado (Falque, 2012, p. 35), es decir, ubicar a Buenaventura en su *Sitz im Leben* para mirarlo o releerlo desde nuestro contexto.

Por otra parte, hablamos de “corporalidad” y no de “cuerpo” adscrito a la *distinctio* que nos presenta Edmund Husserl entre *Körper* y *Leib*. Recuérdese que, acorde al filósofo alemán, *Körper* hace referencia al cuerpo extenso que cobija las propiedades de color, forma y masa mensurables, etc. —cuerpo susceptible de identificarse con la *res extensa* cartesiana—; mientras que *Leib* es el cuerpo vivido, sintiente, que hace referencia a una subjetividad singular: es el cuerpo que se trueca en carne (Husserl, II, §. 35 al §. 41). Esta carnalidad será asumida con toda su densidad en el marco de una “fenomenalización de la carne”, que la escuela franciscana en general, y Buenaventura en particular, interpreta como “lenguaje de la carne o corporalidad”. Por ende, a partir del horizonte desplegado por la

“corporalidad”, explicitemos las “estructuras de sentido-vividos” (Reeder, 2011; Falque, 2013) o “invariancias” que afloran en algunos textos del Seráfico Doctor.

• Interdependencia entre corporalidad y sentidos

En *Itinerarium mentis in Deum* Buenaventura nos dice que: “*Sensus enim carnis aut deservit intellectui rationabiliter investiganti, aut fideliter credenti, aut intellectualiter contemplanti*” [el sentido de la carne sirve al entendimiento que investiga, o al que cree firmemente, o al que contempla intelectualmente] (*Itin.*, I. n. 10). Véase cómo *ad intra* de “la textura semántica del texto”¹⁸ aflora la ‘huella’ de una vivencia de naturaleza pre-categorial experimentada por Buenaventura en un contexto místico cuasi inefable, en donde el *transitus* de la *contemplatio intellectualis* a la *contemplatio sapientialis* implica y exige necesariamente asumir la corporalidad desde la perspectiva del ‘lenguaje de la carne’ que, para Buenaventura, es *locus epifánico* del Sumo Bien. En otro pasaje del *Itinerarium mentis in Deum*, Buenaventura subraya el rol gnoseológico de la corporalidad en la aprehensión de lo real, al decirnos:

Notandum igitur, quod iste mundus, qui dicitur macrocosmus, intrat ad animam nostram, quae dicitur minor mundus, per portas quinque sensum, secundum ipsorum sensibilibus apprehensionem, obectationem et diiudicationem

[Se ha de observar, pues, que este mundo, que se dice microcosmos, entra en nuestra alma, que se dice mundo menor, por las puertas de los cinco sentidos, a modo de aprehensión, delectación y juicio]. (*Itin.*, II. n. 2)

18. Esta expresión, “textura semántica”, hace referencia en el análisis fenomenológico del lenguaje “a los *sentidos vividos* que aparecen en los actos intencionales del ego” (Reeder y Vargas, 2003, p. 98) que se materializan en el lenguaje del texto. Así, en la “textura semántica” de un texto se “entretrejen formas epistemológicas, ontológicas, hermenéuticas y trascendentales que se relacionan en la vivencia concreta del sentido” (p. 98). Grosso modo el término en cuestión hace referencia a “... un entretrejo indisoluble de diversos rasgos identificables del uso vivo del lenguaje, tales como concepto, lengua lexicalizada, espacio semántico e intención comunicativa” (p. 98).

• Plenitud de la corporalidad

En la percepción bonaventuriana del cuerpo encontramos que se materializa una auténtica plenitud de la corporalidad, dado que los *sensus corporales* [sentidos corporales] son para Buenaventura el suelo o substrato que posibilita, mediante la “conversión” de los mismos, la ‘nueva vivencia’ que amplía la mirada en y desde los llamados *sensus spiritualis* [sentidos espirituales], en donde el polo de la percepción cambia y pareciera que “fuéramos mirados por las cosas”, mirada que nos incita a la agudización de los sentidos corporales y espirituales en la experiencia con el Sumo Bien.

Experiencia en la que Buenaventura integra de manera armónica la corporalidad con la vivencia estética de la manifestación del *pulchrum* [lo bello] en las creaturas. Recordemos al respecto la pertinente indicación de la filósofa francesa Laure Solignac (2010), quien subraya que el realismo metafísico que posee la significatividad de lo sensible en el filosofar-teologizar de Buenaventura evidencia la superación del carácter ‘abstracto’ que caracterizaba la teología simbólica ante la cual el Seráfico Doctor propondrá la inédita tesis del “buen uso de lo sensible”. En palabras de Buenaventura:

Qui igitur tantis rerum creaturum splendoribus non illustratur caecus est; qui tantis clamoribus non evigilat surdus est; qui ex ómnibus his effectibus Deum non laudat mutus est; qui ex tantis indiciis primum principium non advertit stultus est. Aperi igitur oculos, aures spirituals admove, labia tua solve et cor tuum appone, ut in omibus creaturis Deum tuum videas, audias, laudes, diligas et colas, magnifices et honores.

[El que con tantos esplendores de las cosas creadas no se ilustra, está ciego; el que con tantos clamores no se despierta, está sordo; el que por todos los efectos no alaba a Dios, ese está mudo; el que con tantos indicios no advierte el primer Principio, ese tal es necio. Abre, pues, los ojos, acerca los oídos espirituales, despliega los

labios y aplica tu corazón para en todas las cosas ver, oír, alabar, amar y reverenciar, ensalzar y honrar a tu Dios]. (*Itin.*, I. n. 15)

He aquí una esencial interpelación al hombre de ayer y al de hoy para asumir la ‘metamorfosis estética de la corporalidad’ en y desde una nueva vivencia respecto a la forma de “habitar” el mundo, es decir, a mi juicio, Buenaventura nos invita a habitar estéticamente la realidad inmediata al asumir integralmente nuestra corporalidad.

• Rehabilitación de la corporalidad¹⁹

Según Buenaventura:

Ut vero ibídem manifestaretur Dei sapientia, fecitale corpus, ut proportionem suo modo haberet ad animam Ut autem conformaretur moventi per multiformitatem pontentiarum, habuit multiformitatem organorum cum suam venustate et artificiositate et ductibilitate; sicut patet in facie et in manu, quae est “organum organorum”. Ut autem conformaretur anima sursum tendenti ad caelum, habuit rectitudinem staturae et caput sursum erectum; ut sic corporalis rectitude mentalis rectitudini attestaretur.

[Para que en el mismo hombre se manifestara la sabiduría de Dios hizo tal al cuerpo que a su modo tuviese proporción con el alma Para conformarse al alma como motora por la variedad de potencias tuvo diversidad de órganos con suma belleza, artificio y ductilidad; como se manifiesta en la cara y en la mano, que es “el órgano por

19. La expresión “rehabilitación de la corporalidad” en el *corpus* del pensamiento filosófico-teológico bonaventuriano subraya expresamente la singularidad en la tematización integral sobre el cuerpo humano, caracterizada por una armonía entre la dimensión carnal y la dimensión espiritual desde la que el Doctor Seráfico rompe con la clásica dicotomía medieval entre cuerpo –concebido en un sentido negativo– y el alma como potencia excelsa de origen divino, anclada en la tradición neoplatónica que caracterizó a gran parte de concepción antropológica medieval (Cfr. De Libera, A. (1989). *La philosophie médiévale*. Puf).

excelencia". Para que se conformara al alma con tendencia hacia arriba, al cielo, tuvo derecho de posición y la cabeza levantada hacia arriba, para que así la derecha corporal atestiguara la rectitud mental]. (*Brevil. II. X, n. 4*)

Véase cómo para Buenaventura el cuerpo y su corporalidad se constituyen en un *locus de sapientiae* [sabiduría de la corporalidad] y en el espacio para la manifestación de lo *pulchrum* [bello] de la corporalidad que, a modo de *speculum* [espejo], participa de la Suma Belleza. Al respecto, el filósofo español José Antonio Merino nos dice que en este apartado de *Breviloquium*, Buenaventura expone un sublime himno al cuerpo humano de un gran valor metafísico y de una densidad óntico-hermenéutica *sui generis*, en donde los *Vestigia Dei* aparecen simbólicamente en todo su esplendor (*Merino, 2003*).

Por último, veamos los tres tipos de placer estético que Buenaventura nos expone desde el trasfondo de su concepción sacral de la corporalidad. En esta rehabilitación de la corporalidad es muy significativo que Buenaventura, en un contexto místico, relacione la intrínseca articulación existente entre la *via pulchritudinis* [via de la belleza] y la doctrina mística del *oculus triplex* [triple ojo]. En ella el Seráfico Doctor nos invita a viajar a través de la *via pulchritudinis* [via de la belleza] mediante la ejercitación del *oculus triplex*. El *oculus carnis* [ojo de la carne] nos permite contemplar la belleza divina en las creaturas *ad extra*, mientras que por el *oculus rationes* [ojo de la razón] observamos la belleza interna del alma humana *ad intra* y por el *oculus contemplationis* [ojo de la contemplación] vemos a Dios y a las realidades celestes. En *Breviloquium*, el Seráfico Doctor nos dice:

Proter quam triplicem visionem triplicem homo accepti oculum, sicut dicit Hugo de sancto Victore, scilicet carnis, rationis et contemplationis; oculum carnis, quo videret mundum et ea quae sunt in mundo; oculum rationis, que videret animum et ea quae sunt in animo; oculum contemplationis, quo videret Deum et ea quae sunt in Deo; et sic oculo carnis videret homo ea quae sunt extra se, oculo rationis ea quae sunt intra se, et oculo contemplationis ea quae sunt supra se.

[Por esta triple visión el hombre recibió tres ojos, como dice Hugo de San Víctor, a saber: el ojo de la carne, el de la razón y el de la contemplación; el ojo de la carne para ver el mundo y lo que hay en él, el ojo de la razón para ver el alma y lo que hay en ella y el ojo de la contemplación para ver a Dios y lo que hay en Dios; de modo que con el ojo de la carne el hombre viera lo que hay fuera de él; con el ojo de la razón, lo que hay dentro de él, y con el de la contemplación, lo que hay encima de él]. (*Brevil. II. XII, n. 5*)

Para san Buenaventura la realidad no se agota en la facticidad, sino que posee un plus en cuanto es expresión de, y posee de suyo una plusvalía óntica que demanda para su plena aprensión trascender la simple racionalidad (*Barrera, 2014, p. 46*). En este ámbito, al auscultar por las “estructuras de sentido vividas” (*Reeder, 2011, p. 20*) que han constituido la experiencia que contempla estéticamente la corporalidad encontramos que el Seráfico Doctor las revela en la pléyade de símbolos, que en *Itinerarium mentis in Deum* visibilizan la *delectación*²⁰ de la divinidad, a partir de acciones corporales como el contemplar, degustar o ver. En palabras de san Buenaventura:

Omnes creatura istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii potentissimi, sapientissimi et optimi, illius originis, lucis et plenitudinis, illius, inquam, artis efficientis, explemplatis et ordinantis sunt umbrae, resonantiae et picturae, sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum.

[Que todas las creaturas de este mundo sensible llevan al Dios Eterno el espíritu del que contempla y degusta, por cuanto son sombras,

20. En el léxico bonaventuriano el término *delectatio* hace referencia al placer entre dos seres que se reconocen de manera armónica. Por otra parte, Buenaventura concibe el placer en el ámbito metafísico y así hablará de placer espiritual alcanzo por la contemplación. Por último, para Buenaventura la fuente del placer y belleza verdaderas es Dios (*Bougerol, 1969* [Traducción del autor]).

resonancias y pinturas del aquel primer Principio, poderosísimo, sapientísimo y óptimo, de aquel origen, luz y plenitud eterna y de aquellas artes eficientes, ejemplar y ordenante; son no solamente vestigios, simulacros y espectáculos puestos ante nosotros para *cointuir* a Dios]. (*Itin.*, II. n. 11)

La mirada estética sobre la corporalidad se manifiesta en san Buenaventura en uso del símbolo que convoca “lo sensible-corporal con lo inteligible-espiritual” (Barrera, 2014, p. 47) mediante una ‘conversión de los sentidos’ que cobija la metamorfosis de los cinco sentidos externos a los sentidos internos, en donde el “oído y la vista espiritual” aprehenden (Barrera, 2014, p. 48) la belleza trascendental que habita los cuerpos y que aflora como *vestigium* de la suma belleza. Empero, véase cómo para san Buenaventura los sentidos externos o corporales son *conditio sine qua non* para realizar el *transitus* a la experiencia de la vivencia de los sentidos espirituales, que llevan a su plenitud las potencialidades incoadas en la corporalidad, facultando al *homo viator* para contemplar la suma belleza en y a través de los “sentidos espirituales”, los cuales, analógicamente, remiten a los “sentidos corporales”. Al respecto el Seráfico Doctor nos dice:

Repartis sensibus interioribus ad sentiendum summe pulchrum, audiendum summe harmonicum, odorandum summe odoriferum, degustandum summe suave, apprehendendum summe delectabile, disponitur anima ad mentales excessus.

[Reparados ya los sentidos interiores para ver lo sumamente hermoso, oír lo sumamente armonioso, oler al sumamente odorífero, gustar al sumamente suave, asir al sumamente deleitoso, queda el alma dispuesta para los excesos mentales]. (*Itin.*, IV. n.3)

Otro aspecto de la mirada estética sobre la corporalidad que el Doctor Seráfico nos presenta en *Itinerarium mentis in Deum* alude a la revelación de lo *pulchrum* en la transparencia *teofánica* de Dios en las creaturas en y a partir del buen uso de los sentidos corporales. En palabras de san Buenaventura:

Qui igitur tantis rerum creaturarum splendoribus non illustratur caecus est; qui tantis clamoribus non evigilat surdus est; qui ex omnibus his effectibus Deum non Laudat mutus est; qui ex tantis indiciis primum principium non advertit stultus est.

[El que con tantos esplendores de las cosas creadas no se ilustra, está ciego; el que con tantos clamores no se despierta, está sordo; el que con tantos efectos no alaba a Dios, éste está mudo; el que con tantos indicios no advierte el primer Principio, ese tal es necio].
(*Itin.*, I. n. 15)

En *Breviloquium* el Doctor Seráfico nos expone un excelso himno a la corporalidad en donde la estructura corpórea del *homo viator*, refleja la belleza de la *sapientiae* divina que armoniza en perfecta *proportio* las interrelaciones del espíritu con la carnalidad enmarcadas en la luminosidad de lo *pulchrum*. En palabras de san Buenaventura:

Ut vero ibidem manifestaretur Dei sapientia, fecit tale corpus, ut proportionem suo modo haberet ad animam Ut autem conformaretur moventi per multiformitatem potentia nustate et artificiositate et ductibilitate; sicut patet in facie et in manu, quae est "organum organorum". Ut autem conformaretur anima sursum tendenti ad caelum, habuit rectitudinem staturae et captu sursum erectum; ut sic corporalis rectitudo mentali rectitudini attestaretur.

[Para que en el mismo hombre se manifestara la sabiduría de Dios, hizo tal al cuerpo que a su modo tuviese proporción con el alma Para conformarse al alma como motora por la variedad de potencias tuvo diversidad de órganos con suma belleza, artificio y ductilidad; como se manifiesta en la cara y en la mano, que es ¡el órgano por excelencia! Para que se conformara el alma tendencia hacia arriba, para que así la derecha de posición y la cabeza le-

vantada hacia arriba, para que así la derecha corporal atestiguara la rectitud mental]. (*Brevil. II. X, n. 4*)

Buenaventura según el filósofo francés Emmanuel Falque (2012) instauro el ‘primado del tocar’ al concebir la corporalidad ‘como *locus* privilegiado’ del encuentro amoroso con la divinidad en y a partir de la transposición corpórea de funciones realizadas por ‘los sentidos corporales’ a los ‘sentidos espirituales’. Dado que para Falque (2012) “Buenaventura realiza una ‘reducción’ o *epoje* de lo sensible al desenclavar la sensación del puro goce ciego, y reconocer, en el seno de su mismo bienestar, el verdadero goce de aquel que nos lo procura” (p. 387). Al respecto el Seráfico Doctor nos dice:

Odoratur summa fragrantia sub ratione Verbi inspirati in corde; astringitur summa suavitas sub ratione Verbi incarnati, inter nos habitans corporaliter et reddentis se nobis palpabile, osculabile, amplexabile per ardentissimam caritatem, quae mentem nostram per extasim et raptum transire facit ex hoc mundo ad Patrem.

[Se huele y aspira la suma fragancia del mismo bajo de Verbo inspirado en el corazón; se estrecha y abraza su divina suavidad bajo la razón de Verbo encarnado, que habita corporalmente entre nosotros y se nos ofrece de tal modo que podemos tocarlo, besarlo y abrazarlo por virtud de esa encendidísima caridad que por éxtasis y raptos hace salir nuestra mente *de este mundo al Padre*]. (*Brevil. V. n. 6*)

• El placer estético

Para Buenaventura la “percepción” del placer estético aflora *ad intra* de la vivencia total de la corporalidad, y se constituye una fuente de placer estético porque existe una *proportio* [proporción] entre el objeto que proyecta una imagen, y el sujeto cuyos sentidos re-crean lo recibido (Le Mehaute, 2017, p. 31). En palabras de Buenaventura:

Delectatur autem sensus in objecto per similitudinem abstractam percepto vel ratione speciositatis, sicut in visu, vel ratione suavitatis, sicut in odoratu et auditu, vel ratione salubritatis, sicut in gustu et tactu.

[Deléitese, en efecto, el sentido con el objeto, percibido mediante su semejanza abstracta, o por razón de hermosura, como en la vista, o por razón de suavidad. como en el olfato y oído, o por razón de salubridad, como en el gusto y el tacto]. (*Itin.*, II. n. 5)

Para Buenaventura, este encuentro entre la *species* y el órgano sensible produce una *Oblectatio* [alegría sensible] que se puede clasificar en tres grados:

1. Según la figura del objeto mismo.
2. Según la *Irtus* [fuerza] del objeto.
3. Según la *operatio*, *eficacia*, *impressio* [acción] del objeto sobre la sensibilidad (*Le Mehaute*, 2017, p. 31).

En otras palabras, para Buenaventura el placer que causa *pulchrum* [lo bello] aflora en una triple relación de proporción: (1) la imagen proporcionada a nuestra sensibilidad; (2) la imagen proporcionada a su modelo; (3) la imagen proporcionada en sí misma (p. 31). A partir de aquí el pensador franciscano distingue tres tipos de placer estético:

- a) El placer de la *Speciositas*, de la *Belleza-Pulchrum* en sentido restringido, es decir, el objeto tomado desde el punto de vista de su aspecto y de su forma. Este placer está relacionado con la forma del objeto y, por lo tanto, se funda en la distinción de la imagen y el objeto. Aquí el órgano del cuerpo asociado a este tipo de placer es la vista (p. 32).
- b) El placer de la *Suavitas*, tomado desde el punto de vista de la eficacia y de la fuerza de la impresión. Este placer se funda en la armonía entre el sujeto y el objeto, la acción del objeto se adapta a

los órganos receptivos. Acá los sentidos corporales asociados a este tipo de placer son el olfato y el oído (p. 32).

c) El placer de la *Salubritas*, tomado en vista del poder y de la intensidad. Este placer se funda, por el contrario, en la unión del objeto y el sujeto, la sensación corresponde a las necesidades del órgano receptivo. Los sentidos asociados a este tipo de placer son el gusto y el tacto (p. 32).

La relación de los sentidos corporales con la ‘delectación’ de la belleza, Buenaventura la presenta en el *Itinerarium mentis in Deum* en el marco de una perspectiva estética signada por la *proportio*. En palabras del Seráfico Doctor:

Ad hanc apprehensionem, si sit rei convenientis, sequitur oblectatio. Delectatur autem sensus in objeto per similitudinem abstractam percepto vel ratione speciositatis, sicut in visu, vel ratione suavitatis, sicut in odoratu et auditu, vel ratione salubritatis, sicut in gustu et tactum, —appropriata loquendo—. Omnis autem delectation est ratione proportionalitatis.

[A esta aprehensión si lo es de alguna cosa conveniente, sigue la delectación. Deléitese, en efecto, el sentido en el objeto, percibido mediante su semejanza abstracta, o por razón de hermosura, como en la vista, o por razón de suavidad como en el olfato y oído, o por razón de salubridad, como en el gusto y el tacto, —hablando apropiadamente—. Y aun así la delectación existe, existe a causa de la proporción]. (*Itin.*, II. n. 5).

V. Perspectivas

De todas estas consideraciones sobre la perspectiva estética bonaventuriana se observa que ninguno de los cinco sentidos corporales es capaz de dar cuenta de la realidad total del mundo, y que es el conjunto de los mismos —léase totalidad e integralidad armónica entre los *sensus corporales* [sentidos corporales] y los *sensus spiritualis* [sentidos espirituales]— lo que nos ofrece la plenitud de

la vivencia de la experiencia gnoseológica y estética de lo real en el pensar del Seráfico Doctor. Actitud que distingue hasta nuestros días al acto estético. Por otra parte, para san Buenaventura el *homo aestheticus* no solo es *capax pulchri* en cuanto devela en las creaturas la belleza teofánica que las constituye y les otorga *splendor*, sino en cuanto es por naturaleza creadora de belleza en el ordenamiento del mundo según la *proportio* divina.

En esta línea, según J. Plazaola (2007), la singularidad de la perspectiva estética de san Buenaventura estriba en la rehabilitación del rol que cumple la experiencia sensible, en la apreciación de lo *pulchrum*, mediante la síntesis armónica entre sensaciones y sentimientos que culminan en la *fruición estético-mística* que abarca al hombre en su integralidad corpóreo-espiritual. Por último, cabe subrayar que la contemplación estético-mística de la corporalidad que nos presenta san Buenaventura, revela una significativa ruptura con la concepción dualista y peyorativa que sobre la corporalidad tenían ciertas corrientes espirituales del medioevo, que propendían por una mutilación de las sensaciones corpóreas en pro de alcanzar la plenitud del espíritu.

Ante este reduccionismo san Buenaventura nos propone la rehabilitación de las sensaciones corpóreas como la vía natural de acceso a la plenitud espiritual. Así, entroncado profundamente en la tradición agustiniana y franciscana, Buenaventura nos presenta un desplazamiento de la belleza como atributo moral al reconocimiento de la belleza en la experiencia objetiva de la corporalidad. Frente a la clásica concepción medieval de la belleza abstracta —enmarcada en la perceptiva de la proporcionalidad, el orden y la forma— san Buenaventura nos exhorta a cambiar la mirada hacia lo *pulchrum* [lo bello] y ver en la carne y en la totalidad de la corporalidad humana una manifestación *sui generis* de lo *pulchrum* en el hombre —en cuanto es: *vestigium, imago et similitudo* de la *summa pulchritudo*—. En suma, a mi juicio, el Seráfico Doctor rehabilita místico-estéticamente la corporalidad al instaurar la *contemplatio* sobre el cuerpo como parte esencial de la *via pulchritudinis* hacia la unión con el *Totus Pulcherrimum*.

Referencias

- Balthasar, H. (1985). *Gloria. Una estética teológica 1. La percepción de la forma*. Encuentro.
- Balthasar, H. (1986). *Gloria. Una estética teológica 2. Estilos Eclesiásticos*. Encuentro.
- Balthasar, H. (2001). *Teología y Santidad. Ensayos teológicos I*. Encuentro.
- Barrera Vélez, J. (2014). Indicios Estéticos de la Corporalidad en San Buenaventura de Bagnoregio. *Analogía Filosófica*, (2), 41-56.
- Bougerol, J. (1969). *Lexique Saint Bonaventure*. Éditions Franciscaines.
- Bruyne, E. (1947). *Études d Esthétique médiévale*. Éditions Aubier.
- Buenaventura de Bagnoregio. (1945). *Opera Omnia* (10 vols). Biblioteca de Autores Cristianos. Quaracchi Editores. De Hales, A., De la Rochela, J. y Considerans, F. (1924-1948). *Summa theologica*. Collegio S. Bonaventura Quaracchi.
- Coomaraswamy, A. (1987). *Teoría medieval de la belleza*. Tradición Unánime.
- Chavero Blanco, F. (1988). Ser y significado. Aproximación al simbolismo bonaventuriano. *Themata*, (5), 51-71.
- De Hales, A., De la Rochela, J. y Considerans, F. (1924-1948). *Summa theologica*. Collegio S. Bonaventura Quaracchi.
- De Libera, A. (1989). *La philosophie médiévale*. Éditions PUF.
- Delio, I. (2015). *Cheminer avec Saint Bonaventure. Une introduction a sa vie, sa pensée et ses écrits*. Éditions Franciscaines.
- Eco, U. (1987). *Arte y belleza en la estética medieval*. Lumen.
- Eriúgena, J. S. (1987). *Periphyseon* (Trad. I. P. Sheldon-Williams). Bellarmin Editores.
- Falque, E. (2012). *Dios la carne y el otro. De Ireneo a Duns Escoto: reflexiones fenomenológicas* (Trad. J. A. Días y M. Días). Universidad Católica de Colombia – Siglo del Hombre.
- Falque, E. (2013). *Passer le Rubicon. Philosophie et théologie: Essai sur les frontieres*. Éditions Lessius.

- Fink, E. (1966). *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*. Nijhoff.
- Fumagalli, M. y Brocchieri, B. (2012). *La estética medieval*. Antonio Machado Libros.
- Hugues de Saint-Victor. (1991). *Didascalicon, L'art de lire*. Du Cerf.
- Husserl, E. (2014). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución* (Trad. Antonio Ziri6n). FCE.
- Le Mehaute, F. (2017). *Introduction au r6le de la Beauté dans la pens6e de Bonaventure*. Éditions Franciscaines.
- Le6n Sanz, I. (2016). *El Arte Creador en Buenaventura. Fundamentos para una Teología de la Belleza*. Eunsa.
- Lobato, A. (1999). El horizonte estético del hombre medieval la perspectiva tomista. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 6, 57-68. DOI: <https://doi.org/10.21071/refime.v6i.9661>
- Marie Spargo, E. J. (1953). *The category of the aesthetic in the philosophy of Saint Bonaventure*. Franciscan Institute.
- Merino, J. (2003). Estética. En Martínez Fresneda et al. *Manual de Teología Franciscana*. (pp. 473-503).
- O'Callaghan, J. (1960). *Las tres categorías estéticas de la cultura clásica*. C.S.I.C.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Universidad de Deusto.
- Reeder, H y Vargas, G. (2003). *Ser y sentido. Hacia una fenomenología trascendental-hermenéutica*. San Pablo.
- Reeder, H. (2011). *La praxis fenomenológica de Husserl* (Trad. G. Vargas). San Pablo.
- Salto Solá, C. (2017). Contemplare la Summa Pulchritudo. La sfida di leggere la realtà in chiave estetica secondo Bonaventura da Bagnoregio. *Miscellanea Francescana*, (177), 61-77.
- San Martín, J. (1986). *La estructura del método fenomenológico*. UNED.
- Solignac, L. (2010). *La théologie symbolique de Saint Bonaventure*. Parole et Silence.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de la estética*. Akal.
- Zas Friz de Col, R. (1997). *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Editrice Pontificia Università Gregoriana.

Segunda Parte:
il Sommo Poeta

La amistad de los poetas: Dante se laurea con Virgilio

*Ezequiel Quintero Gallego*²¹

21. Estudiante del Máster en Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Literatura Comparada de la Universidad de Antioquia. Profesional en Estudios Literarios con énfasis en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Pontificia Bolivariana. Correo electrónico: ezequielquinterog@gmail.com

Al compadrazgo de los *Búhos*

1

La imaginación es la proyección del espíritu sobre lo inexistente. En ese campo ontológico toda imagen custodia un espejo. El hombre, asistido por los dioses, busca rutas de acceso a lo imposible. Dante Alighieri lo sabía; y tenía claro que dicha batalla contra la realidad no podía ser librada en soledad. Solos estamos en el *pienso* cartesiano si no damos el salto obligado a la intersubjetividad. Esto es claro en la fenomenología de Edmund Husserl y en el concepto de *alteridad* de Emmanuel Lévinas. No se puede omitir la existencia de los otros. La madre es la primera evidencia de la tríada: yo, tú y nosotros. Tanto es así, que podemos elegir y ser elegidos. En la *Commedia*, Dante es elegido por Virgilio, que conoce de antemano la negación de lo estelar. La amistad de los poetas está más cerca al universal, pues su participación de la esencia es radical. Quisiera — en unas pocas páginas— enunciar mi posición sobre la amistad, apoyado en ese poema luminoso que nos acompaña desde el siglo XIV y en donde Dante eleva la *imago* a pan ácimo de la eternidad.

2

“A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura, /con la senda derecha ya perdida”²² (Dante, 1982, *Inferno* I [1-3]). Estas palabras —con las que inicia el poema— son pronunciadas por un hombre que ha extraviado el sentido de las cosas. Un enjambre de bestias zumba en los oídos, huele a perdición y Dante llora como un niño desconsolado. ¿No es acaso esta la vivencia de la soledad y la destrucción? Sí, en gran medida, pero es en la selva oscura donde aparece lo que salva.

22. Me acojo a la traducción del poeta Ángel Crespo.

Luego de ser atacado por un leopardo, un león y una loba atisba la figura de un fantasma. Dante no lo distingue muy bien y cruza con él algunas palabras para luego darse cuenta de que es Virgilio, el poeta mantuano, escritor de la *Eneida* y heredero de la tradición homérica. “Eres tú mi maestro, tú mi autor: / eres tú solo aquel del que he tomado / el bello estilo que me diera honor” (1982, *Inferno* I [87]). Anegado en llanto, el discípulo reconoce al maestro. Historiador del imperio romano, escritor encargado por Octavio para hacer de Roma un castillo de mármol en la imaginación, profeta exiliado que intentó quemar sus manuscritos, mago acusado de incendiar el hogar de sus enemigos con el pensamiento²³. Todo esto y tanto más envuelve a la imagen del guía y compañero del poeta florentino.

La importancia de la figura que encarna este personaje da continuidad en la *Commedia* a la *imitatio* latina o —si tiramos un poco más atrás— a la *mimesis* aristotélica. El mundo de lo griego y lo romano se junta en un baile de matrimonio con lo judío y lo cristiano, como en aquella bella imagen del poema *East Coker* de T.S. Eliot (2018, p. 101). El beso de Occidente entre Cristo Jesús y Zeús Crónida es ejemplar en los versos dantescos. Dante imita a su maestro para reinventarlo, toma algunas de sus imágenes y las magnifica, habla sobre sus personajes, vuelve sobre su estilo; en definitiva, se siente un deudor —que no un copista— y homenajea a Virgilio para permitir la confluencia de las culturas. Esto se evidencia, por ejemplo, en el hecho de fundar parte de la estructura moral de las dos primeras secciones en una teología cristiana y en referentes a la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles —como bien lo señala el profesor Ángel García Galiano (2020)—. Filosofía y mitología se entrecruzan con facilidad en un viaje donde Dante atravesará cada uno de los nueve círculos para verse cara a cara con Dite, el ángel terrible.

23. Recordemos que Virgilio fue tenido por profeta gracias a la *Égloga* IV de las *Bucólicas* (1990), donde anticipa el nacimiento del niño Jesús.

3

El mismo viaje que hicieron Orfeo y Ulises al Hades lo repitió Cristo hacia el Infierno y Eneas hacia el Averno (1992). El motivo del *descensus ad inferos* es ya clásico en nuestra literatura y la *Commedia* lo ha hecho paso obligado en la imaginación occidental. El mensaje es claro en el viaje del héroe: para ascender primero hay que descender. Se debe conocer la ignominia para luego aprender la bondad. En ese trance están los amigos, que aparecen con la luz y la palabra para ayudarnos a ablandar el duro sentido de las cosas.

Beatriz Portinari, el amor platónico en *sensu stricto*, envía a Virgilio en busca de Dante, quien lleva un tiempo perdido en la oscura vía. Ella se encuentra en el *Paradiso* en concilio de mujeres santas: la Virgen María, Santa Lucía y Raquel forman una línea causal que remite el mensaje de salvación al poeta. No obstante, para lograr dicho cometido un mensajero debe presentarse. ¿Por qué enviar a un pagano como Virgilio que no llegará jamás a poseer la dignidad del cielo y no enviar, por ejemplo, a un santo como Francisco de Asís? La pregunta es válida para quien no ha trasegado las páginas de la *Eneida* y la *Commedia*, pues lo que hay en dicha elección es un mensaje de humildad. “Mi maestro, mi señor y guía” (1982, *Inferno* II [140]), dice el discípulo con lealtad. En la figura de Virgilio no está solo el modelo artístico y el cumplimiento de la *mímesis*, sino también la imagen del amigo poeta. No hay mejor modelo que aquel que ha entregado su vida a la revelación del misterio a través de la poesía para guiar al heredero del canto. ¿Quién, que haya estado en desesperación, no encuentra en las palabras de un amigo el símbolo más noble del destino?

Figura 1

*The simoniac pope,
Inferno XIX*

Nota.

Reproducido de "The Simoniac Pope", por W. Blake, 1824-7
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-simoniac-pope-n03357>). CC-BY-NC-ND.



4

El viaje comienza por el camino retorcido que conduce al vestíbulo del *Inferno*:

Por mí se va a la ciudad doliente,
por mí se va al eternal dolor,
por mí se va con la perdida gente.
Fue la justicia quien movió a mi autor.
El divino poder se unió al crearme

con el sumo saber y el primo amor,
en edad sólo puede aventajarme
lo eterno, mas eternamente duro.
Perded toda esperanza al traspasarme.
(1982, *Inferno* III [1-9])

En el dintel de la puerta está escrita esta consigna y Dante siente temor. Su maestro lo envalentona, le dice que debe dejar el miedo y lo toma de la mano mirándolo a los ojos. Es bien conocido lo que continúa. Un viaje por círculos y bolsas donde ambos se enfrentan a los peores estados de la condición humana. La aventura del *Inferno* será de aprendizaje. En este primer tramo del poema Virgilio desarrolla el papel de consejero. Escucha las quejas de Dante, le explica cuál es la lógica divina y actúa, en muchos casos, como salvador.

Hay infinidad de momentos que pueden ser comentados, pero me interesa hablar de las imágenes más memorables que crea la *imago* del florentino. Luego de atravesar el Aqueronte en la barca del viejo Caronte —que es un personaje citado en la *Eneida* (1992, VI [298])— ambos héroes van a arribar al limbo, donde moran los no-bautizados y aquellos que nacieron antes de la venida del Cristo. Allí, en el Castillo de los Justos, una corte de poetas los ve llegar. Homero, Ovidio, Horacio y Lucano sonríen por el retorno de Virgilio y la figura de un vivo que lo acompaña. En este pasaje Dante es acogido por los poetas paganos de los que su pluma es deudora (1982, *Inferno* IV [100]). Todos se destacan, pero es su maestro el único digno de conducirlo.

Generalmente se piensa que la amistad solo puede ser creada con los vivos, pero si lo afirmásemos estaríamos en deuda con tantos compañeros, amigos y maestros que yacen reclinados entre las palabras de los libros, esperando a un lector que justifique tanta pasión volcada. Aquel es el gesto de Dante. *Los respeto y estimo amigos míos, pues sus páginas me han arrancado sonrisas, han hecho de la imagen poética una tabla de salvación y es gracias a sus palabras que me mantengo en pie para rendirles homenaje en el más grande poema.* Dichas ideas pudieron haber sido contempladas en su mente. No se equivocó al rendir tributo a la amistad en estas páginas iniciales. Deben sentir dicha aquellos que

cuentan con amigos capaces de perseguir los mismos sueños. Y ni hablar de esos que dedican su vida a la lectura y a la escritura, pues son doblemente dichosos al encontrar con quien compartir aventuras literarias, filosóficas y científicas. Como Dante y Virgilio, se ha de navegar por las aguas del Aqueronte, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Se necesitan guías, tanto arriba como abajo, para seguir adelante. Este es el mensaje.

Luego vienen círculos de lujuriosos, glotones, avaros, iracundos y toda una fauna de seres descompuestos. Allí, Dante se ve cara a cara con las Erinnias, que lo aterrorizan amenazándolo con convertirlo en piedra, pero Virgilio lo salva cubriendo sus ojos para que estos adefesios no puedan invocar a Medusa (Dante, 1982, *Inferno* IX [57]). Continúan por bosques de suicidas y lagos de gente hirviendo hasta llegar al momento del vuelo. Gerión, una bestia con cara de hombre, cuerpo de serpiente y aguijón de escorpión, los lleva en su lomo del séptimo al octavo círculo. El gesto de Virgilio es abrazarlo para que no caiga. La amistad de nuevo permite el vuelo sobre los monstruos y los domestica. A medida que descienden las cosas empeoran y con más fuerza se deben proteger mutuamente de los seres que los acosan. Una bolsa de diablos Malasgarras los pone en desesperación y deben huir de los traidores (1982, *Inferno* XXIII [37; 51]). Más adelante en el valle de los gigantes, Anteo realiza un movimiento parecido al de Gerión, pero esta vez lo hace para depositarlos en el Cocito, que es la última estancia infernal, donde mora Dite con sus tres cabezas mascando a los traidores.

La imagen de Virgilio y Dante escalando al murciélago gigante es una de las más memorables de toda la *Commedia*, la inmensidad de la figura, el cambio de punto en la gravedad y la escalada invertida, como en el poema sobre los mineros de César Vallejo (1979) —“saben, a cielo intermitente de escalera, / bajar mirando para arriba, / saben subir mirando para abajo” (p. 134)—, son prodigios hasta ahora imposibles de superar. Nadie ha imaginado tanto como Dante Alighieri. La imaginación en sus palabras parece una tertulia de búhos lectores. Mantuano y florentino alcanzan la cima. Juntos, aliados, han llegado al mar que rodea al *Purgatorio* (1982, *Inferno* XXXIV [90 y ss.]) para poder al fin divisar un cielo poblado de estrellas.

Figura 2
El diablo negro,
Inferno XXI

Nota.

Reproducido de “The Black Devil”, por S. Dalí, c. 1960. (<https://collections.dma.org/art-work/3079550/>). Todos los derechos reservados [2017] por Dallas Museum of Art. Reproducido con uso justo.



5

La enseñanza del *Inferno* es evidente: precisamos en mayor medida de nuestros amigos cuando estamos solos y perdidos. En el camino aparecerán bestias y hombres indeseables, muchos enemigos rodearán nuestra vida. Sin embargo, es posible subir por los pelos del más malo acompañados de aquellos que extienden su mano como el brazo de un gigante para llevarnos al hombro

y atravesar lo peor. La amistad es imprescindible en medio de la perdición. Los verdaderos retos están allí, pero en el ascenso al Bien también habremos de estar acompañados.

Los siguientes momentos protagónicos del autor de la *Eneida* están relatados en el *Purgatorio*. En este lugar ambos poetas están en disposición de aprendizaje. En el *Inferno* Virgilio lo conocía todo, pues además de haber hecho de guía para la hechicera Ericto (1982, *Inferno* IX [27]), llevaba muchos años habitando los aposentos del eterno dolor. En esta segunda parte ambos son aprendices. Nada se sabe sobre las almas que están en el *Purgatorio* y se desconoce la naturaleza de esos seres alados que portan espadas sin filo.

Estamos ahora al borde de una playa y se aproxima un ángel barquero. Va cargado de almas que cruzan el mar hacia el monte donde deben purificarse para ascender al cielo. La aventura que continúa no comparte el viento helado y el paisaje agreste del inframundo. Aquí se escucha la espuma de las olas, se pueden ver flores y remansos de agua fría. No estamos todavía en el *Paradiso*, pero se anticipa su llegada y el cuerpo puede descansar. Nuestros dos protagonistas encomiendan esta etapa al símbolo de la humildad. Virgilio ciñe la cintura de Dante con un junco que recuerda el atuendo franciscano. Esta planta hace las veces de *rama dorada*, solo que, en la *Eneida*, la Sibila encarga a Eneas su adquisición para adentrarse en el Averno (1992, VI [137 y ss.]), mientras que aquí el significado es alegórico. Dicha imagen se amplifica en el *Purgatorio*, pues trae de suyo uno de los pilares de la amistad. Cuando nos preparamos para vivir una vida con sentido, estar acompañados por guías es una decisión sensata. Es allí donde debemos pronunciar la palabra humildad. La humildad de entender que nuestro conocimiento es insuficiente si no se discute con otros, de escuchar el consejo —aunque no siempre sea acertado—, de reconocer que estamos ante iguales y que por ello nuestro amor no disminuye. La purificación de la soberbia solo la enseñan los verdaderos amados.

En este punto del poema, la narración de los hechos a través de la imagen poética disminuye. La conversación en torno a ideas filosóficas y teológicas se combina con eventos apoteósicos como los sueños de Dante con

águilas luminosas y el encuentro con ángeles guardianes. Uno de ellos, que custodia la puerta de entrada a las cornisas del *Purgatorio*, graba con la punta de su espada en la frente del poeta siete pes (2004a, *Purgatorio* IX [109-114]). Estas inscripciones representan los siete pecados capitales que irán apareciendo a medida que avancen en el camino de ascensión al *Paradiso*. Vendrán luego las cornisas donde envidiosos, orgullosos, iracundos, indolentes y tantos más tendrán que pagar durante siglos por su errado proceder. La díada de héroes contempla cómo en cada recinto hay alegorías sobre lo bueno y lo malo: paredes talladas con esculturas, escenas dibujadas en el suelo, ángeles y almas que los conducen de un lugar a otro.

En este *itinerario de la imaginación a Dios*, Virgilio, que ha estado un poco a la saga, reprende a Dante por no expresar su pensamiento. Recordemos que el mago mantuano tiene la capacidad de ver lo que el otro piensa: “Cubierta con cien máscaras vería / tú faz, y para mí no se escondiera / tu menor pensamiento” (2004a, *Purgatorio* XV [129]). Esta facultad podría parecer un don otorgado por la divinidad, pero ¿no es acaso esto lo que ocurre cuando vemos a un amigo afligido que no quiere hablar? *A través de la máscara puedo leer tu pensamiento; conozco tus hechos y las mil formas de tu rostro. Así intentes ocultar el dolor o la duda puedo verte. Un amigo es como otro yo*. El motivo recurrente de la lectura a través del silencio de Dante continuará hipostasiado en la figura de Beatriz en las regiones cósmicas, sin embargo, son diferentes las réplicas y la actitud entre Virgilio y esta. Cuando el primero reprende con amor, la otra lo hace con altivez; cuando este sonríe al percibir la contemplación, ella lo sacude para que despierte del arrobamiento; cuando el amigo dice en medio de un temblor: “No dudes que por mí eres conducido” (2004a, *Purgatorio* XX [135]), la amada espeta en la apoteosis de su caravana: “¡Mírame bien, que yo soy Beatriz! / ¿Cómo has subido tan osadamente? / ¿No sabes tú que el hombre aquí es feliz?” (2004a, *Purgatorio* XXX [73-75]). La disparidad de ambos personajes no puede hacernos perder la ruta, su estudio comparado sería una tarea de otra naturaleza. Lo importante consiste en entender la dimensión ontológica en donde se revela la amistad. Decir que un amigo es otro yo, como lo hizo en su momento Aristóteles, seguramente pensando en su maestro Platón, implica la confirmación de la intersubjetividad como piedra de apoyo para la

vuelta a lo Uno indual. La amistad entre discípulo y maestro es retorno a la naturaleza original a través de las sustancias de lo inexistente: imaginación y fe.

6

“Ha llegado la hora de retirarse / Estoy agradecido de todos / Tanto de los amigos complacientes / Como de los enemigos frenéticos / ¡Inolvidables personajes sagrados!” (Parra, 2017, p. 139). Dante y Virgilio han llegado hasta el punto donde se debe continuar por cuenta propia. La despedida es inminente. Desde el inicio ambos comprendían el adiós. En cada aventura por el *Inferno* y el *Purgatorio* un sabor agrio se escondía. Ya estaba anunciado en el círculo infernal de los lujuriosos: “No hay dolor mayor / que recordar el tiempo de la dicha / en desgracia” (1982, *Inferno* V [121-123]). En el canto XXVII del *Purgatorio* Virgilio le entrega un mensaje a Dante. No es un sermón, ni una palmada en el hombro:

El temporal, y el fuego eterno
has visto; y has llegado hasta esta parte
en la que por mí mismo no discierno.
Te he conducido con ingenio y arte;
desde aquí, tu deseo te conduce:
de escarpas y estrechez logré sacarte.
Contempla al sol que frente a ti reluce,
de hierba, flor y arbustos los destellos
ve, que la tierra de por sí produce.
Mientras llegan los ledos ojos bellos
que junto a ti lleváronme, llorando,
puedes sentarte, o bien andar entre ellos.
Ya mi tutela no andarás buscando:
libre es tu arbitrio, y sana tu persona,
y harás mal no plegándote a su mando,
y por eso te doy mitra y corona. (2004a, [127-142])

En el Infierno, donde están los peores, te he mostrado lo que es injusto y cómo aquellos que continúan por la selva oscura han de vivir los suplicios del fuego y el hielo. Ahora, en este paraíso florecido, no precisas de mi ayuda, pues tu tarea es otra. Solo de una forma habré de acompañarte. Dante está ahora en presencia de la ninfa Matelda, y una procesión simbólica puebla el paisaje. Animales dorados, muchachas danzarinas, ancianos vestidos de blanco (2004a, *Purgatorio* XXIX). En el centro está Beatriz y todos contemplan estupefactos. Luego vendrá la contraimagen con la ramera falaz en su carruaje y las palabras de Virgilio quedarán en suspenso algunos versos hasta diluirse. El lector, perplejo, pregunta por la respuesta al maestro, pero solo está la adoración y el asombro ante la imagen de Beatriz. Dante, en un vuelco de alegría, gira para hablarle con fulgor a su maestro amado, pero este ha desaparecido y solo queda el desconsuelo: “Virgilio habíamos privado / de sí mismo, Virgilio, el padre amante, / Virgilio, a quien me había yo entregado” (2004a, *Purgatorio* XXX [51]).

En el *Quijote*, Sancho Panza llora desconsolado en el lecho del caballero andante que lo hizo su escudero. “No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, ... vámonos al campo vestidos de pastores” (Cervantes, 2004, p. 1102). De igual modo, en la *Commedia*, el poeta le dice al maestro sus últimas palabras. Sin embargo, este no es el final de una larga amistad. Aunque en el *Paradiso* no se mencione, la imagen con que inicia esta parte tiene que ver con la continuidad de Virgilio a través del símbolo. No ya el junco, pero sí la mitra. “*Por eso te doy, mitra y corona*”, recuerda Dante. Invocando al dios Apolo en el primer canto del *Paradiso* pide merecer la corona de laureles, símbolo total del poeta consagrado, en donde Virgilio, tal como Dafne en el mito griego, se hace hojas para cubrir la frente de su amado:

Oh divina virtud [Apolo], si a mí te alias
para mostrar la sombra que he guardado
del santo reino en las memorias mías,
ir me verás hacia tu leño amado
y con las hojas coronar mi frente
que por ti y la materia habré ganado.
(2004b, *Paradiso* I [22-27])

La gracia del poeta es la imaginación. Sobre la testa de Dante reposan las enseñanzas de Virgilio en forma de corona. Más que maestro y guía, poeta amigo.

Figura 3
*Dante e Virgilio
all’Inferno*

Nota.

Reproducido de
“Rutilio Manetti –
Dante e Virgilio all’Inferno –
1618-20 ca. – olio su
tavola – Firenze, Galleria
degli Uffizi”, por R.
Manetti, c. 1618 ([https://
www.tribune.com/attual-
ita/2011/10/tutto-su-vir-
gilio/attachment/6-148/](https://www.tribune.com/attualita/2011/10/tutto-su-virgilio/attachment/6-148/)).
Obra de dominio público.



Referencias

- Blake, W. (1824-7). *The simoniac pope* [Ink and watercolour on paper]. Tate Museum.
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. RAE. Obra original publicada en 1605.
- Dante Alighieri. (1982). *Commedia. Inferno* (Trad. Ángel Crespo). Seix Barral. Obra original publicada en 1472.
- Dante Alighieri. (2004a). *Commedia. Purgatorio* (Trad. Ángel Crespo). Seix Barral. Obra original publicada en 1472.
- Dante Alighieri. (2004b). *Commedia. Paradiso* (Trad. Ángel Crespo). Seix Barral. Obra original publicada en 1472.
- Dalí, S. (c. 1960). *Infierno: El diablo negro. Canto XXI* [Color Relief Engravings]. DMA.
- Eliot, T. (2018). *Cuatro cuartetos* (Trad. Esteban Pujals Gesalí). Cátedra. Obra original publicada en 1941.
- García Galiano, Á. [Universidad Pontificia Bolivariana – UPB] (2020, marzo 4). *Dante Alighieri: La estructura moral de la Divina Comedia* [Video]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=icw-C9SsVog>
- Manetti, R. (c.1618). *Dante e Virgilio all'Inferno* [Oil on canvas]. Firenze: Galleria degli Uffizi.
- Parra, N. (2017). *El último apaga la luz. Obra selecta*. Lumen.
- Vallejo, C. (1979). *Obra poética completa*. Biblioteca de Ayacucho.
- Virgilio. (1990). *Bucólicas*. Trad. Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Gredos.
- Virgilio. (1992). *Eneida*. Trad. Javier de Echave-Sustaeta. Gredos.

De estética y mística en Dante Alighieri y la *Divina Comedia*

Andrés Felipe López López, Ph.D.²⁴

24. Doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Realizó sus estudios de Postdoctorado de Investigación en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, con el Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud de la Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano (CINDE), la Universidad de Manizales, la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), El Colegio de la Frontera Norte de México, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y la Red de Posgrados del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Profesor titular del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de san Buenaventura de Medellín e investigador del Centro Interdisciplinario de Estudios Humanísticos (CIDEH) de la misma universidad. Catedrático invitado en la Universidad Pontificia Bolivariana y en el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, de la misma ciudad. Correo electrónico: andres.lopez@usbmed.edu.co

Este trabajo es resultado de la investigación *Estudios de Estética en Filosofía y Literatura de la baja Edad Media: los casos Buenaventura de Bagnoregio y Dante Alighieri*, financiada por la Universidad de san Buenaventura de Medellín, la Universidad de san Buenaventura de Bogotá y la Universidad Nacional Autónoma de México.

§ 1

Es posible, dice Harold Bloom (2005) en *Genios*, que “un contemporáneo de Dante haya tenido exactamente la misma relación con la tradición y la misma educación y haya sentido un amor similar por otra Beatriz”, es muy posible, “pero sólo Dante escribió la *Comedia*” (p. 19). En “los laboratorios de la literatura” afirma Germán Espinosa (2002b) en *El amor que vence el olvido*, Dante Alighieri “idealiza a Beatrice, que ha fallecido de sobrepeso a los veinticuatro años: la transfigura así en la *Vita Nuova*, la ilumina en el *Convivio* y, en la *Commedia*, la eleva a idéntica estatura que la madre de Dios” (p. 107). En 1274 un niño flaco, desgarrado, de nueve años y en posesión de unos ojos intensos, encuentra por las calles de su amada Florencia natal a una niña unos cuantos años menor que él; una niña cuya belleza le hace pensar en una *angiolina giovanissima* —como refiere también Espinosa en el mismo ensayo— y la niña no es ni mínimamente consciente de “la mirada sobrenatural de que ha sido objeto. Nueve años más tarde, los dos vuelven a encontrarse. Beatrice Portinari, casada ya con Simone Geri dei Bardi, vuelve los ojos hacia Dante, que está pálido de amor”, pero Beatrice lo saluda con virtuosa y helada cortesía. Un tercer encuentro convirtió en infierno las dulzuras del amor del muchacho. Se topan de nuevo en las calles pero esta vez ella ni siquiera da un saludo, al menos hubiera podido darlo con la cortesía virtuosa pero gélida de la ocasión anterior. “Si esa mujer supiese mi condición —aulla la conciencia de Dante—, no creo que se burlase así de mi persona...” recuerda Espinosa (2002b, p. 107). Pero la verdadera burla se dará unos días después en una fiesta de esponsales: Beatrice y sus amigas se ríen de él con esa crueldad tan característica del orgullo de una mujer que se sabe amada y reconoce a un hombre que daría su vida por un instante con ella, se ríen de él con la impiedad del que ve al enamorado con un desprecio producto de una supuesta superioridad. “Pero cae la hora de la venganza, y te amo” canta Pablo Neruda (2003, p. 12) en el primero de los *Veinte poemas de*

amor y una canción desesperada. “Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso! / Oscuros cauces donde la sed eterna sigue, / y la fatiga sigue, y el dolor infinito”. Dante tuvo su hora de la venganza, hizo justicia al hecho ser despreciado, hizo justicia a su ansia sin límite: escribió la *Divina Comedia*.

Es posible, repito de Harold Bloom, que experiencias hermanas y formación muy semejante a las de Dante hayan sido vividas por sus contemporáneos, pero es seguro, agrego yo, que solo unos cuantos nombres en toda la historia comparten con Dante Alighieri la paternidad sobre una imaginación literaria tan extendida que desborda incluso lo que pensábamos se puede llegar a imaginar, me refiero, por ejemplo, a Miguel de Cervantes, a William Shakespeare y a William Blake.

La *Divina Comedia* es inabarcable, “[c]omo el lenguaje de Shakespeare, como el álgebra o como nuestro propio pasado, la *Divina Comedia* es una ciudad que nunca habremos explorado del todo; el más gastado y repetido de los tercetos puede, una tarde, revelarme quién soy o qué cosa es el universo” (Borges, 2003, p. 74). Cualquiera que haya sentido su llamado así como el ser nos llama desde la oscuridad elemental; cualquiera que haya sentido la necesidad de investigarla, de reflexionar sobre ella o la haya tenido como maestra, más temprano que tarde llega al punto de arrodillarse ante su magnificencia y sus enseñanzas. Llega al punto de venerarla como un milagro o llega al punto de no saber a qué relación, a qué aspecto, a qué escorzo o a qué parte de la obra va a referir un posible ensayo filosófico o literario. En suma, nunca acabamos de vivirla y pensarla. De una sola línea de la *Comedia* podría derivar una investigación de tres mil páginas y todavía tres mil páginas no serían tanto. Junto al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, por poner otro caso, es una obra que tiene cien miles de estudios o más, autoría de verdaderos amantes o, incluso, de autores para los que la *Comedia* es una cosa aburrida. En *Borges, maestro de la crítica* Germán Espinosa dice que hubo un académico español, del que no recuerda el nombre, que:

pasó toda su vida escribiendo tratados y más tratados sobre la *Commedia* de Dante. *In articulo mortis*, confesó a sus hijos que

la *Commedia* soberanamente lo aburría desde sus tiempos universitarios. A ese hombre, pues, Dante lo condenó a un infierno más sutil que el de su poema: el desesperado infierno del hastío. Sin duda, aquél académico era un individuo de gustos torpes, sumados a una hipocresía vanidosa. A Borges ninguna universidad le impuso la lectura de la *Commedia*. La leyó a bordo del tranvía en que acudía a su trabajo en una biblioteca de barrio. La leyó cotejando la traducción española con el original italiano. Quedó seducido desde el mismísimo comienzo. Siempre he creído que Dante —para mí el poeta más alto de todos los tiempos— solo seduce a las almas distinguidas. Al mediocre lo aburre. Borges, enemigo como era de las declaraciones ampulosas, llegó a decir, no obstante, que la *Commedia* era “el libro más justificable y más firme de todas las literaturas”. (2002b, p. 113)

Jorge Luis Borges —agrego a las palabras de Espinosa— confesó en alguna ocasión que la leyó en más de una docena de ediciones diferentes.

La *Comedia* —a la que se agregó el adjetivo *Divina* por obra de Giovanni Boccaccio en su *Trattatello in laude di Dante*— a la par de tener tantos estudios, ha sido objeto de múltiples representaciones pictóricas o plásticas, como lo ha sido también su autor. Menciono las siguientes:

- El trabajo de Giovanni di Paolo, y con este un artista sienés anónimo que pudo ser Lorenzo di Pietro, Priamo della Quercia, Nicola di Ulisse da Siena u otros, sobresale entre los más de 50 manuscritos iluminados afortunadamente conservados de los siglos XIV y XV. Para ver este trabajo el Códice Yates Thompson Ms. 36 de la British Library.
- Guglielmo Giralaldi, Códice Urb. Lat. 365 de la Biblioteca Vaticana.
- Sandro Boticelli realizó varios dibujos que estaban destinados a un ejemplar lujoso no acabado para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Dentro de estos está incluido uno muy famoso: El embudo del Infierno. Están conservados en el Gabinete de estampas de Berlín y en la Biblioteca Vaticana.

- Baccio Baldini que debió ser parte de la edición del poema dantesco del año 1481 en Florencia con grabados basados en bocetos de Sandro Boticcelli. El proyecto de una edición ilustrada quedó inconcluso pero marcó un punto de partida importante para futuras ediciones ilustradas, desde las xilografías de Giovanni Britto, en el siglo XVI, hasta los grabados en madera de Gustave Doré en el siglo XIX.
- En la catedral florentina hay un retrato de Dante Alighieri en el que se expone al poeta en el exilio, el autor fue Domenico di Michelino; esta obra se ha convertido en parte de la identidad cultural de Florencia.
- El famoso fresco de Nardo di Cione llamado Infierno ubicado en la Cappella Strozzi de Santa Maria Novella, también los frescos de Luca Signorelli para la Cappella Nuova de la catedral de Orvieto.
- Miguel Ángel “Il divino” fue un apasionado estudioso de la Divina Comedia y tomó de ella material creativo para el Juicio Final de la Capilla Sixtina, por ejemplo la aparición de Carón, el barquero de almas, y de Minos, el guardián del infierno.
- En el Parnaso Rafael ubica a Dante Alighieri junto a los poetas antiguos, entre Quinto Ennio y Homero, mientras Virgilio lo observa y señala a Apolo. De la invocación de Dante a Apolo, Rafael adoptó para su fresco la antigua idea de las dos cumbres del Parnaso y la coronación de los poetas con laureles aludida en el Canto I del Paraíso:

¡Oh, Apolo! en mi postrer labor te imploro;
que tu alta inspiración colme mi vaso,
y acuérdame el laurel que más valoro
¡Oh, divina virtud! por ti ayudado,
la sombra de aquel reino bendecido,
diré, cómo en mi mente se ha estampado.
Caiga ¡oh, Padre! de tu árbol tan querido,
sobre mi frente una hoja soberana,
que haya por ti mi canto merecido.
Tan rara vez con ella se engalana
el César o el poeta triunfalmente,
(¡culpa y baldón de voluntad humana!)

que debiera gozarse alegremente
la délfica deidad, cuando la rama
de Penea, despierta sed ardiente. (Dante, 1922, *Paraíso I*
[13-15; 22-33])

Como en la *Comedia*, Rafael también evoca al poeta Estacio en el *Parnaso*, pero lo hace con cierta libertad de creación pues lo ubica más cerca de Apolo con respecto a los mismos Dante Alighieri, Virgilio y Homero. Estacio es un poeta que en el canto XXII del Purgatorio es presentado como un hombre convertido al cristianismo en virtud de su lectura de la Égloga IV de Virgilio, la misma para la que no han faltado comprensiones según las cuales hay en sus líneas un oráculo del cristianismo:

La edad postrera
ya llegó del oráculo de Cumas:
nace entero el gran orden de los siglos;
vuelve la Virgen ya, vuelve el reinado
primero de Saturno, y al fin baja
estirpe nueva desde el alto cielo. (Virgilio, 1960, p. 23)

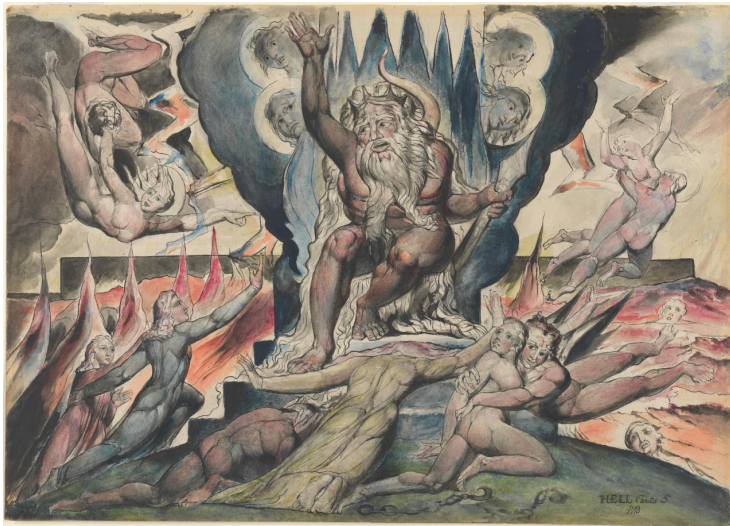
- En la *Disputa*, merece anotarse por otra parte, Rafael pone a Dante entre los teólogos Sixto IV, Buenaventura de Bagnoregio y Girolamo Savonarolla.
- Federico Zuccari entre 1585 y 1588 también representó a la *Divina Comedia*; los trabajos de Zuccari se conservan en la Galleria degli Uffizi de Florencia.
- *La barca de Dante* de Eugène Delacroix del año 1822 y *Las puertas del infierno* de Aguste Rodin de 1880 a 1917, son paradigmáticas como referencia a Dante Alighieri y su poema, así como a su intérprete Miguel Ángel.
- El genio visionario William Blake y sus 102 dibujos, siete de los cuales grabados a buril. No todos los dibujos fueron concluidos. Blake trabajó en la *Divina Comedia* al final de su vida, entre 1824 y 1827.

- Las labores de John Flaxman y Gustave Doré, hasta donde se ha podido medir, son las más reproducidas hasta ahora; las de Doré sobretodo, que datan de 1861 a 1868; los dibujos de Flaxman son de 1793, encargados por Thomas Hope. Sobre la base de los dibujos de Flaxman hay grabados de Tommaso Piroli.
- Salvador Dalí aceptó el encargo de representar a la *Divina Comedia* con ocasión del 700 aniversario del nacimiento de Dante Alighieri, aunque el proyecto fue abortado por controversias relacionadas con el delicado temperamento de muchos italianos que no vieron con buenos ojos el hecho de que el artista elegido para la tarea no fuera italiano. Empero, Dalí alcanzó a realizar más de 100 acuarelas.
- Fiona Hall, en la segunda mitad de la década de los ochenta, representó algunas escenas de la *Comedia* haciendo uso de una cámara Polaroid buscando expresar detalles exquisitos y colores sutiles. Sobre fondos que ella misma pintó, instaló formas de los protagonistas de la escena elaboradas por medio del corte y moldeado de latas de aluminio.
- En el año 2013 Miquel Barceló terminó sus ilustraciones al mismo libro, aunque con la desafortunada confesión de que su trabajo no tuvo al poema dantesco como materia prima sino otras representaciones anteriores a Barceló.

Por sus valores simbólico y alegórico, que son justamente valores estéticos de la *Comedia*, muestro algunas de las ilustraciones de William Blake: *Minos*, que se refiere a *Inferno* V, 1-24; *The Stygian Lake, with the Ireful Sinners fighting*, sobre *Inferno* VII, 106-26; *Vanni Fucci "making Figs" against God*, acerca de *Inferno* XXV, 1-15; *The Six-Footed Serpent attacking Agnello Brunelleschi*, sobre *Inferno* XXV, 49-78; *The Schismatics and Sowers of Discord: Mohammed*, de *Inferno* XXVIII, 19-42; y *St Peter and St James with Dante and Beatrice*, referencia de *Paradiso* XXV, 13-24:

Figura 1

Minos, Inferno V [1-24]



Nota. Reproducido de *Minos* (Blake, 1824-7, *Inferno V* [1-24])

Recuperado de “Minos”, por W. Blake, 1824-7 (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/26904/>). Obra disponible en la galería online de NGV con el patrocinio de Joe White Bequest. Reproducida con uso justo.

Dante y Virgilio han llegado al segundo círculo del Infierno, reservado a los lujuriosos. La entrada está presidida por Minos, el juez del Infierno que escucha a las almas condenadas confesar sus pecados y luego las condena al círculo que corresponde a cada una en función de la gravedad de sus faltas. Minos advierte a Dante que no entre, pero de nuevo Virgilio lo hace callar aludiendo a la resolución divina. En el centro aparece dominante la figura del juez, mientras Dante y Virgilio se acercan por la izquierda, y dos almas desesperadas se postran ante el trono para confesar sus pecados. La pareja desnuda que se abraza a la derecha y las cadenas en el suelo remiten al pecado de la lujuria “desatada”. En el texto se describen

gráficamente las almas empujadas por la tempestad y se las compara con bandadas de estorninos y grullas. Las parejas desnudas que levitan en el cuadro a un lado y a otro de Minos aluden a ese pasaje. (Schütze y Terzoli, 2014, p. 101)

Figura 2

The Stygian Lake, with the Ireful Sinners fighting, Inferno VII [106-26]



Nota. (Blake, 1824-7, *Inferno VII* [106-26])

Reproducido de "The Stygian Lake, with the Ireful Sinners fighting", por W. Blake, 1824-7 (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/26918/>). Obra disponible en la galería online de NGV con el patrocinio de Joe White Bequest. Reproducida con uso justo.

Dante y Virgilio siguen descendiendo y llegan al quinto círculo del Infierno, donde está la laguna Estigia. Las almas de los iracundos están medio hundidas en las sucias aguas pantanosas y se pelean entre sí, golpeándose con el puño, la cabeza, el pecho, y los pies, y despedazándose a mordiscos. Virgilio explica a su acompañante que debajo de la superficie del agua están enfangados los perezosos, como revelan las burbujas de aire que ascienden. Los dos grupos de pecadores están superpuestos: en la parte superior del cuadro se ven dos bandos enfrentados de tres iracundos cada uno que se disponen a pelear a puñetazos. Las dos filas cerradas de contrincantes, la proximidad física de los mismos y el gesto resaltado de los brazos destacan la violencia del enfrentamiento. En la parte inferior yacen tres almas de perezosos, aparentemente dormidas, en el fondo de la laguna. La disposición del espacio es irreal y resulta difícil de identificar a primera vista. Solo unas finas líneas onduladas indican que los perezosos se encuentran debajo del agua, mientras que los iracundos sobresalen de medio cuerpo de la superficie. El cuadro lleva en la parte superior una inscripción adicional escrita con lápiz que dice “The Stygian Lake” (La laguna Estigia). ([Schütze y Terzoli, 2014, p. 125](#))

Figura 3
*Vanni Fucci “making
Figs” against God,
Inferno XXV [1-15]*

Nota.

Reproducido de “Vanni Fucci
“making Figs” against God”,
por W. Blake, 1824-7 ([https://
www.ngv.vic.gov.au/explore/
collection/work/26923/](https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/26923/)).
Obra disponible en la galería
online de NGV con el patro-
cinio de Joe White Bequest.
Reproducida con uso justo.

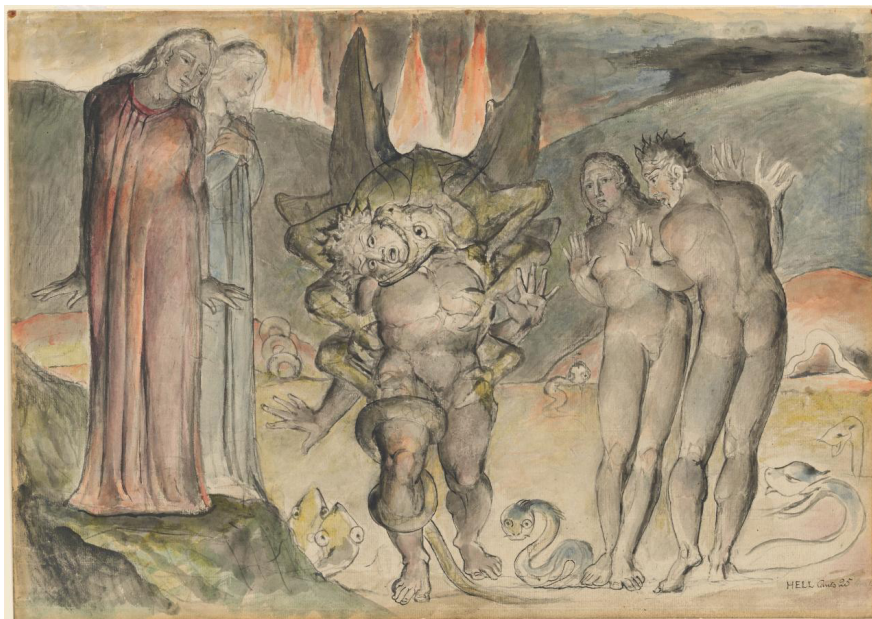


Después de contar su historia a los dos viajeros, Vanni Fucci profetiza a Dante con oscuras palabras su destierro de Florencia. Después se burla de Dios con el gesto obscuro de la higa, metiendo el pulgar entre el índice y el dedo medio. Acto seguido, las serpientes se abalanzan sobre él. Una se enrosca con fuerza alrededor de su cuello para impedirle hablar y otra le rodea los brazos de manera que no pueda moverse. Dante reconoce que a lo largo de todo su periplo por el Infierno no se ha encontrado con ningún personaje

tan blasfemo como este. La figura atlética del ladrón de Pistoia, dibujada de forma muy plástica, levanta los brazos hacia el cielo y desaira a Dios con su gesto impúdico. Las serpientes ya lo han agarrado por el cuello y los brazos para poner fin a esta actitud. Los negros nubarrones, y los rayos y llamas que emanan de ellos, ilustran la ira y el castigo divinos. Dante y Virgilio contemplan consternados, con las manos levantadas, al nuevo Laocoonte aparentemente petrificado. (Schütze y Terzoli, 2014, p. 255)

Figura 4

The Six-Footed Serpent attacking Agnello Brunelleschi, Inferno XXV [49-78]



Nota. Reproducido de “The Six-Footed Serpent attacking Agnello Brunelleschi”, por W. Blake, 1824-7 (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/26914/>). Obra disponible en la galería digital de NGV con el patrocinio de Joe White Bequest. Reproducida con uso justo.

Figura 5

Misma ilustración pero en grabado: *The Circle of the Thieves. Agnello dei Brunelleschi attacked by a Six-Footed Serpent, Inferno XXV [49-78]*



Nota. Reproducido de “The Circle of the Thieves. Agnello dei Brunelleschi attacked by a Six-Footed Serpent”, por W. Blake, 1826-7 (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/22774/>). Obra disponible en la galería digital de NGV con el patrocinio de Joe White Bequest. Reproducida con uso justo.

Poco después, los dos viajeros ven llegar a otras tres almas. Son los notorios ladrones florentinos Agnolo Brunelleschi, Buoso Donati y Puccio Sciancato. El primero es atacado por una serpiente de seis pies, que lo agarra con tanta fuerza que ambos parecen fundirse. Dante y Virgilio se encuentran en un saliente un poco elevado junto al margen izquierdo del cuadro. La figura de Brunelleschi, que se ve de frente, está a punto de doblarse ante el ataque de la

enorme serpiente, parecida a un dragón, que se le ha subido a la espalda. A la derecha se ven los otros dos ladrones que contemplan despavoridos la escena. La representación del grupo central se ajusta casi literalmente a la descripción plástica del texto e ilustra bien la conjunción de los dos cuerpos. (Schütze y Terzoli, 2014, p. 263)

Figura 6

The Schismatics and Sowers of Discord: Mosca de' Lamberti and Bertrand de Born, Inferno XXVIII [103-142]



Nota. Reproducido de “The Schismatics and Sowers of Discord: Mosca de' Lamberti and Bertrand de Born”, por W. Blake, 1824-7 (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/26913/>). Obra disponible en la galería digital de NGV con el patrocinio de Joe White Bequest. Reproducida con uso justo.

Entre los condenados de la novena bolsa, los viajeros descubren también a Mosca de' Lamberti, quien había sembrado cizaña en Florencia entre los güelfos y los gibelinos, y Bertran de Born, un poeta provenzal que había enemistado a su propio hijo con el rey Enrique II de Inglaterra. De Born explica a Dante cómo funciona

el castigo infernal, por el que las almas han de sufrir eternamente en su propia carne las cosas terribles que han provocado en la vida. Este cuadro también reproduce el texto literalmente y con gran plasticidad. Dante y Virgilio miran a Bertran de Born, que se encuentra en la parte izquierda y que, con el cuerpo chorreando sangre, les muestra la cabeza cortada que lleva en la mano como si fuera la de Medusa; además, parece estar iluminada como un faro-lillo. Detrás de los dos poetas, Mosca de' Lamberti eleva los brazos amputados mientras ya se dispone a alejarse. En la otra orilla se ve, ahora de espaldas, al diablo con la espada levantada y la procesión de las almas. El color rojo de su piel refleja la crueldad de las heridas que inflige una y otra vez a sus víctimas. (Schütze y Terzoli, 2014, p. 287)

Figura 7

St Peter and Santiago with Dante and Beatrice, Paradiso XXV [13-24]



Nota. Reproducido de “St Peter and Santiago with Dante and Beatrice”, por W. Blake, 1824-7 (<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/26917/>). Obra disponible en la galería digital de NGV con el patrocinio de Joe White Bequest. Reproducida con uso justo.

Después de que Dante hubiera superado el examen de san Pedro, acude volando Santiago para preguntarle sobre la segunda virtud teologal, la esperanza. Los dos poderosos apóstoles están rodeados de llamas vivas y vuelan a su encuentro como para saludarse. Dante y Beatriz levitan en direcciones contrarias y prácticamente parecen fundirse. Con ello tal vez se aluda al hecho de que Beatriz se adelantará a su compañero en la respuesta a la primera pregunta. Los colores son de nuevo más intensos y transmiten de forma muy efectiva la naturaleza fogosa de los apóstoles así como la clara luminosidad. (Schütze y Terzoli, 2014, p. 417)

Por otra parte, ¿en cuántos literatos universales la *Divina Comedia* ha funcionado como una madre de maravilla, como un fondo o como un fundamento y Dante Alighieri como un maestro o un guía! En R. W. Emerson o en mayor medida en Jorge Luis Borges —como se ha advertido ya—, solo por poner unos casos. Dante es para muchos lo que fue Virgilio para Dante. “Hay una primera lectura de la Comedia” dice Borges, “no hay una última, ya que el poema, una vez descubierto, sigue acompañándonos hasta el fin” (2003, p. 74). Creo, como el mismo Jorge Luis Borges, que la literatura lleva felicidad a los hombres y creo que ningún ser humano debería morir sin haber leído la *Divina Comedia*, lo profeso también con respecto a otras obras, por ejemplo, el mencionado *Don Quijote*, la obra de Gilbert Keith Chesterton, la de Marguerite Yourcenar, la del mismo Borges. Pienso que debería declararse Derecho Universal que los hombres puedan leerlas, releerlas y crecer con ellas, las que he mencionado y tantas otras que han llegado a los umbrales del pensamiento y de la creatividad y además han desplazado la frontera.

Si la *Divina Comedia* es inabarcable y además tan estudiada ¿cuáles son las posibilidades efectivas del presente ensayo? Solo estoy pronunciándome acerca de algunos elementos estéticos y místicos que fundan el trabajo de Dante Alighieri en su poema narrativo. Quiero decir, elementos de estética y mística en la intencionalidad de autor que dan arquitectura al poema. Meditar sobre estos es la consigna.

§ 2

Los términos “estética” y “mística” son extraños a la *Comedia*, no aparecen —a no ser que no los haya visto—, por ejemplo, en las ediciones y traducciones a español que he estudiado, la de Bartolomé Mitre en verso, la de Ángel Crespo, también en verso y bilingüe, y la traducción literal en prosa lírica de Nicolás González Ruíz con interpretación literal de Giovanni M. Bertinni, también bilingüe. Pero la ausencia de ambas palabras no significa que en Dante no sean manifiestas las realidades estética y mística. Sería caer en facilismo y hasta en estupidez juzgar que la ausencia de ambos términos es igual al exilio del autor de la estética y la mística. Para mí el nombre Dante Alighieri abraza automáticamente esas realidades. Hay sensibilidad humana y sensibilidad artística —que es la misma humana pero intensificada—, entonces está presente la estética; hay interrogación, comprensión e iluminación de misterios, entonces está presente la mística. En Dante y su *Comedia* está dada la “percepción poética” —como la nombra Octavio Paz en *El arco y la lira*—, entonces hay estética; está dada la intuición inteligible, entonces hay mística. Huelga decir, no se habla aquí de estética en el sentido insípido en el que se usa el concepto para referirse al gusto en la decoración de un restaurante vegetariano, ni de mística como lo que corresponde a lo absolutamente oculto, ni mucho menos a esa noción tan pobre de la mística que la relacione con el quietismo o con la anulación del sujeto. Muy por el contrario, hablo de estética como modo sensible y sentimental de vivir la realidad que hace posible la intuición imaginativa o artística constituyente de imágenes, formas y diseños, constituyente de ideas de imágenes, de ideas de formas y de diseños, así como de los recíprocos que son imágenes de ideas, imágenes de formas y diseños. A la mística me refiero como experiencia que *puede dirigirse a todas partes, que puede abrir todos los caminos y ganar el reino*, usando palabras de Rabindranath Tagore.

Las intuiciones intelectuales y las imaginativas —conjuntadas en las primeras— de Dante Alighieri en la *Comedia* son síntesis, mónadas, unidades de relación entre entidades, así como síntesis de síntesis, unidades de unidades, relaciones no ya solamente entre entidades sino relaciones

entre unidades de relaciones. Esta estructura de construcción es la que permitió a Dante fundir el espesor filosófico, la densidad teológica y la materia prima mítica en un solo poema narrativo, en una sola composición lírica. Racionalismo filosófico, mito, mística poética, mística teológica, simbolismo y alegoría formando un solo organismo viviente, ese organismo se llama *Divina Comedia*. A este respecto de la fundición de elementos, el mismo Dante fue de la posición según la cual el poeta debe armonizar esfuerzos de ingenio, asiduidad en el arte y conocimiento filosófico y científico. No puede ser inferior, ni menos compleja, ni menos ingente la configuración de un poema o de una historia poetizada que narra la travesía de ultratumba por el Infierno, por el Purgatorio y *ad Astra* al Paraíso. Tenía que ser la unidad poética de filosofía, teología, mística, mito, símbolo y alegoría la necesaria para una navegación en lo subhumano, lo humano y lo sobrehumano. La *Comedia* es la historia de la humanidad, es una obra de filosofía de la historia porque es un poema sobre el sentido del hombre, las tensiones más profundas del alma y el destino de la vida humana. El viaje no es de Dante para Dante, es del autor para mostrarnos la significación de la vida humana con respecto al viaje, al camino, a la travesía, a la aventura, a la navegación. La vida humana es en sí misma una odisea, es en sí misma un poema épico. Todos los hombres tenemos nuestros propios infiernos, purgatorios y paraísos y todos los hombres podríamos, como Dante, no solo tenerlos sino atravesarlos, conocerlos, iluminarlos; al hacerlo somos nosotros mismos los que nos convertimos de vivos a redivivos porque, como dice Marguerite Yourcenar, el conocimiento que se conquista por explorar, por ir a lejanas regiones —que pueden estar dentro de nosotros— “da por resultado destruir la estrechez de espíritu” (2019, p. 722). La ganancia y la aventura o la ganancia y el peligro del viaje de Dante tiene un móvil que es ya un gran símbolo para todos nosotros: la búsqueda del conocimiento. Como *Moby Dick* de Herman Melville, la *Divina Comedia* es una escala hacia el misterio, una escala hacia el abismo, hacia el vientre del mal y sus enigmas; una vez tan sumergidos el mundo da la vuelta y la escala se convierte en ascenso. Así en Dante y Virgilio cuando bajando-subiendo por la mismísima forma de Lucifer atraviesan la frontera del helado Cocito donde se encuentra el gigante caído y viven como un cambio en la fuerza de gravedad:

Como él deseaba, le abracé al cuello [Dante se refiere a Virgilio]; y él escogió el momento y el lugar oportunos, y, cuando las alas estuvieron bastante abiertas, agarróse a los velludos flancos y, de mechón en mechón, descendió entre la espesa pelambre y la helada corteza. Cuando estuvimos allí donde el muslo se dobla en el grueso de la cadera, mi guía, con fatiga y con angustia, volvió la cabeza hacia donde aquél tenía las zancas y agarróse al pelo como hombre que sube, de modo que creí que volvíamos al infierno de nuevo. “Sostente bien, que por esta escalera —me dijo el maestro, jadeando como hombre cansado— debemos alejarnos de tanto mal”. Después salió por el agujero de una roca, me sentó sobre el borde y colocó junto a mí sus diestros pies. Yo levanté los ojos creyendo ver a Lucifer como lo había dejado, y lo vi con las piernas hacia arriba. Si me sentí entonces pasmado, piénselo la gente ignorante, que no advierte cuál es el punto por el que yo he pasado.

“Ponte en pie —dijo el maestro—, que la ruta es larga y el camino malo y ya el sol vuelve a la mitad del tercio”. No era una avenida del palacio el lugar donde estábamos, sino caverna natural con mal suelo y escasa luz. “Antes de salir de este abismo, maestro mío —le dije cuando estuve en pie—, háblame un poco para sacarme de mi error. ¿Dónde está el hielo? Y aquél, ¿cómo está cabeza abajo? Y ¿cómo en tan poco tiempo ha hecho el sol su recorrido de la noche a la mañana?”. Y me contestó: “Tú imaginas aún estar al otro lado del centro, donde yo me cogí al pelo del vil gusano que horada al mundo. Del lado de allá estuviste cuando bajamos; cuando me volví, pasaste el punto hacia el que converge la gravedad de todas partes, y estás ahora bajo el hemisferio opuesto a aquél que la vasta tierra cubre, bajo cuyo punto culminante fue muerto el hombre que nació y vivió sin pecado [Jesucristo]. Tú apoyas los pies sobre una pequeña plataforma que por la otra faz forma la Judea. Aquí es por la mañana cuando allí es por la noche, y aquel cuyo vello nos sirvió de escalera permanece como antes. Por esta parte cayó abajo desde el cielo, y la tierra, que antes se extendía por aquí, de miedo de él se

cubrió con el mar y vino hacia nuestro hemisferio, y quizá por huir de él dejó aquí el lugar vacío aquella que allí se alza como montaña". Hay allá abajo un lugar que está tan lejos de Belcebú cuanta es la extensión de su tumba. No por la vista se le conoce, sino por el rumor de un arroyuelo que por aquí desciende a través del agujero de un peñasco que él mismo ha taladrado con su curso sinuoso y poco pendiente. Mi guía y yo, por aquel camino, oculto, entramos para volver al mundo luminoso, y, sin cuidarnos de reposo alguno, subimos, él primero y yo detrás, hasta que pude ver las bellezas del cielo por un agujero redondo, por donde salimos para ver de nuevo las estrellas. (Dante, 2015, *Infierno* XXXIV [70-139])

De la noche a la luz, de la luz a la noche, de lo mejor a lo peor, de lo mostrenco a lo bello, flujo y reflujo, así es la vida humana. Romano el Meloda (2012; 2013) dice en uno de sus Himnos de Navidad que la Virgen da a luz al Trascendente, da a luz a la luz, y en otro Himno, ya para el Viernes de la Pasión, la Virgen María recuerda las palmas del camino que manifestaban el entusiasmo con que aclamaban a su Hijo, pero, al verlo atravesado por el metal y apuntalado a la cruz se pregunta: *¿por qué, cómo ha sucedido este cambio?, ¿cómo puede suceder que claven en una Cruz a mi Hijo y a mi Dios?, ¿cómo es posible que la luz se apague?, ¿cómo es posible que el Trascendente sea matado?* Justamente uno de los símbolos elementales en la *Comedia* y uno de los símbolos elementales con cierta naturaleza cifrada en *Moby Dick*, es la luz, más aún, los contrarios luz y oscuridad. En el ensayo-biografía *William Blake y otros temperamentos*, Gilbert Keith Chesterton enseña que el místico verdadero no es el que prefiere la oscuridad y en segundo lugar tiene a la luz, ningún místico verdadero ama el misterio como si practicara una suerte de ocultismo histérico; el místico verdadero ama el misterio porque lo quiere iluminar. El místico no es el que inventa misterios, no es el que nos envuelve en un caos de nubes negras o noches ciegas, sino el que descubre los misterios y los descifra internándose en ellos. Y uno de los que Dante Alighieri ha discernido es este: el espíritu humano puede ir de lo peor a lo mejor, de la noche ciega a los resplandores, de la nada a la no-nada, de los círculos de la angustia y el sufrimiento que se cierran sobre su alma y la hacen estrecha —de estos círculos, insisto— al paraíso donde su alma

se expande infinitamente, de “la muerte contra la que está luchando sobre la laguna más impetuosa que el mar” cualquier hombre, de ahí a los resplandores eternos; estos pasos, metamorfosis o movimientos, digo, puede alcanzarlos el espíritu humano si se acompaña de la poesía o el arte, de la razón, la inteligencia, el ingenio, la vida contemplativa y la contemplación sagrada. El ritual poético de Dante fue, precisamente, la teología, la mística o la contemplación sagrada simbolizadas en su Beatriz; la vida de contemplación simbolizada en Bernardo de Claraval y en Raquel la esposa de Jacob; la razón, la inteligencia, el ingenio y la amistad simbolizados en Virgilio, “fuente perenne”, “luminar y gloria de poetas”, “gran maestro”, “buen maestro”, “maestro amado”, “amigo”, “guía”, “señor”, “dulce padre”... todos nombres que Dante usa para referirse a Virgilio. Dice R. W. Emerson en *El poeta* que “[e]l arte es el camino del creador a su trabajo” (2015, p. 48), el trabajo de Dante fue todo ese movimiento de lo mostrenco a lo bello y su arte o su camino fue la poesía y la filosofía concertadas.

Dice Dante Alighieri al terminar la travesía por el Infierno, en el fragmento citado:

Y me contestó: “Tú imaginas aún estar al otro lado del centro, donde yo me cogí al pelo del vil gusano que horada al mundo. Del lado de allá estuviste cuando bajamos; cuando me volví, pasaste el punto hacia el que converge la gravedad de todas partes, y estás ahora bajo el hemisferio opuesto a aquél que la vasta tierra cubre, bajo cuyo punto culminante fue muerto el hombre que nació y vivió sin pecado [Jesucristo]. Tú apoyas los pies sobre una pequeña plataforma que por la otra faz forma la Judea. Aquí es por la mañana cuando allí es por la noche, y aquel cuyo vello nos sirvió de escalera permanece como antes”. Hay allá abajo un lugar Mi guía y yo, por aquel camino, oculto, entramos para volver al mundo luminoso, y, sin cuidarnos de reposo alguno, subimos, él primero y yo detrás, hasta que pude ver las bellezas del cielo por un agujero redondo, por donde salimos para ver de nuevo las estrellas.

Análogamente, el *Pequod* —barco ballenero— de *Moby Dick*; su arrojado capitán Ahab; Ismael, el narrador de la historia en *Moby Dick*; los arponeros; los oficiales y todos los demás tripulantes viajan al abismo azuleado del mar buscando matar al leviatán, pero Ahab los lleva a perseguir no a una entre innumerables ballenas, sino a la Ballena Blanca, una más grande y mortal que todas las vistas por los balleneros: el “leviatán platónico”. La misma que amputó una pierna al capitán Ahab. Un cachalote mítico capaz de hundir barcos más de lo que otros cachalotes pudieran hacerlo, un cachalote simbólico. El cachalote era cazado, principalmente, en el marco de la novela de Melville, por un tesoro que el animal guarda en su región cefálica: el esperma, empleado como materia prima en la industria cosmética, en trabajos con cuero o como lubricante, pero, más importante, como sustancia prima para fabricar velas y como combustible de lámparas de aceite, como sustancia prima de la luz de las poblaciones humanas. Es a este último aspecto al que quiero referirme aunque sé que la comprensión que quiero dar no necesariamente es ortodoxa o puede estar lejos de lo que se ha dicho de la intencionalidad de Herman Melville en su obra. La Ballena Blanca es un arquetipo, o varios arquetipos formando un arquetipo más complejo. Es el arquetipo del mal cuyo hábitat es la tiniebla simbólica oceánica, el siempre inescrutable mar. Como Dante y su descenso a los círculos infernales, el *Pequod* y sus balleneros se dirigen a los círculos del océano, flotan en el abismo, “y nos hundimos ciegamente, como el destino, en el Atlántico solitario” (Melville, 2019, p. 175). Mar adentro cazan cachalotes y extraen el esperma, pero buscan al monstruo de entre los leviatanes. Después de varios augurios, avatares y hasta encuentros con otros barcos lo encuentran, se dan a la caza. El monstruo los mata a todos excepto a Ismael *que escapa, solo él, para contar la historia* evocando una línea del Libro de Job. “Pueden ustedes llamarme Ismael”, así empieza el relato. Pueden ustedes llamarme Ismael el que sobrevivió. *Pueden ustedes llamarme Herman Melville*, el que, como Dante Alighieri, ha escrutado al mal; el que, como Dante, Miguel de Cervantes, William Shakespeare, William Blake, y toda una lista de genios literarios, ha construido símbolos y metáforas universales de la vida humana, de los dolores y alegrías del corazón y del alma. Sobre Melville escribió Jorge Luis Borges (1989, p. 136) este poema en el que son manifiestos algunos de los elementos que tematizo:

Siempre lo cercó el mar de sus mayores,
Los sajones, que al mar dieron el nombre
Ruta de la ballena, en que se aúnan
Las dos enormes cosas, la ballena
Y los mares que largamente surca.
Siempre fue suyo el mar. Cuando sus ojos
Vieron en alta mar las grandes aguas
Ya lo había anhelado y poseído
En aquel otro mar, que es la Escritura,
O en el dintorno de los arquetipos.
Hombre, se dio a los mares del planeta
Y a las agotadoras singladuras
Y conoció el arpón enrojecido
Por Leviathán y la rayada arena
Y el olor de las noches y del alba
Y el horizonte en que el azar acecha
Y la felicidad de ser valiente
Y el gusto, al fin, de divisar a Ítaca.
Debelador del mar, pisó la tierra
Firme que es la raíz de las montañas
Y en la que marca un vago derrotero,
Quieta en el tiempo, una dormida brújula.
A la heredada sombra de los huertos,
Melville cruza las tardes New England
Pero lo habita el mar. Es el oprobio
Del mutilado capitán del *Pequod*,
El mar indescifrable y las borrascas
Y la abominación de la blancura.
Es el gran libro. Es el azul Proteo.

Todo en *Moby Dick* es una metáfora, o como mínimo casi todo; solamente me estoy dirigiendo a la luz y a la oscuridad y a algunas relaciones que se derivan. La sed de venganza de Ahab es nuestra sed de venganza contra el mal o es su impulso nuestra necesidad de justicia, que pueden, como con Ahab,

convertirse en delirio y monomanía. La empatía mayor o menor en unos y otros tripulantes con la monomanía de Ahab es la resistencia humana a la muerte mezclada con el terror a la muerte: “Yo, Ismael, formé parte de esta tripulación; mis gritos se elevaron con los demás; mi juramento se mezcló al de ellos; y grité más fuerte, y sellé con más fuerza mi juramento, a causa del terror que sentía en mi alma. En mí había un sentimiento de simpatía místico y vehemente; el odio inextinguible de Ahab parecía el mío” (Melville, 2019, p. 258). Los balleneros coloridos del *Pequod* y sus personalidades, todos provenientes de mundos abiertos y distintos, somos todos los hombres. Ismael es como Dante que ha sobrevivido a las fauces de la muerte. Herman Melville es como Dante que ha compuesto un monumento literario, una imagen universal de la vida.

La Ballena Blanca es un “dios demoníaco” (Melville, 2019, p. 247) y Ahab contra ese dios “acumulaba la suma de todo el furor y el odio sentidos por su raza desde Adán; y como si su pecho hubiera sido un mortero, en él hacía estallar la bomba de su ardiente corazón” (Melville, 2019, p. 265). Un dios demoníaco como el Lucifer de Dante, una imitación, pero perversa, de la Trinidad. Tan hermoso antes de su caída como ahora es feo. Se encuentra a medias soterrado en el centro helado del embudo infernal. Tiene tres rostros y una sola cabeza: rojo el rostro de delante, el de la derecha entre blanco y amarillo y el de la izquierda negro. Tiene tres pares de alas gigantes de murciélago: alas tan grandes que no ha existido vela de barco parecida; cuando las agita nacen tres vientos que hielan el Cocito. Lloro por los seis ojos, devora por las tres bocas y a un mismo tiempo a los tres traidores de los benefactores, los desuella con las garras cuando tiene que acomodárselos en las bocas. Es tan grande, según la descripción de Dante en el Canto XXXIV del *Infierno*, que más proporción guarda Dante con un gigante que un gigante con los brazos de ese monstruo, descomunal como la Ballena Blanca. Así como la morfología de Lucifer es una imitación perversa de la Trinidad, también es una parodia perversa de la experiencia de Francisco de Asís en la que divisó en el cielo a un enorme ser alado como un serafín en forma de cruz: una potestad que llenaba todo el firmamento y cuyo dolor de crucificado eran tan grande como su mismo conjunto que abarcaba todo el cielo sobre la testa de Francisco. Ese dolor atravesó el alma de Francisco como una espada, lo atravesó con pena y compasión; un éxtasis múltiple. No

considero exagerada la posición según la cual, es fuente de Dante Alighieri la biografía de Buenaventura de Bagnoregio sobre Francisco de Asís —idea que no ha sufrido de poca difusión—. Dante pone a Buenaventura en el Cuarto Cielo del Paraíso, el de los espíritus sabios, en círculos o coronas solares que se reflejan, compartiendo júbilo y regocijo con Tomás de Aquino, Alberto Magno, Pedro Lombardo, el rey Salomón, Paulo Orosio, Boecio, Isidoro de Sevilla, Beda el Venerable, Ricardo de San Víctor, Siger de Brabant, Domingo, Francisco de Asís, Anselmo de Canterbury, y más.

Figura 8

The Church, Paradiso XI



Nota. Reproducido de “The Church”, por J. Flaxman, 1807

(<https://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery04.html>). CC-BY-NC-ND.

Si Dante Alighieri conoció el *Itinerario de la mente a Dios* de Buenaventura, relato místico de ascenso a la gloria, dicha obra tuvo que haberlo impulsado en la construcción del viaje trascendental, de la navegación de revelación que

es su *Divina Comedia*. El Seráfico Buenaventura viajó o peregrinó por las seis alas del serafín hasta el pleno Aleluya, las seis alas que significan iluminaciones escalonadas o graduadas; análogamente, Dante navegó por los estados quintaesenciales del hombre: el infierno, el purgatorio y el paraíso; y el premio de esa navegación también es la gloria. Las dos obras son Aleluyas de revelación y Aleluyas de la literatura.

“Surgiendo de las profundidades sin fondo”, describe Herman Melville al Leviatán (2019, p. 482), y nótese la semejanza estética con el Lucifer de Dante:

la cola gigantesca parece precipitarse espasmódicamente para aferrar algo en el cielo más alto. Así, he visto en sueños al majestuoso Satanás extender su garra atormentada y colosal desde la llama báltica del infierno. Pero al contemplar esas escenas, lo único que importa es el estado de ánimo en que nos encontramos; si estamos con un ánimo dantesco, pensamos en los diablos; si estamos con un ánimo como el de Isaías, pensamos en los arcángeles. (2019, p. 482)

Dante Alighieri y Herman Melville, “viajeros mentales”, si se usan palabras de William Blake, escrutaron la oscuridad, el mal, la muerte, la contradicción universal; en lugar de huir del monstruo fueron hacia el monstruo. Hay una suerte de paradoja que ha hecho resentir cualquier cantidad de mentes que aman u odian la *Comedia*: ¿por qué Dante condena a Ulises al abismo en el Canto XXVI del *Infierno*?, ¿por haber fraguado con Diomedes la estratagema del caballo de Troya? Paradoja porque Dante mismo es, como Herman Melville y como Ulises, un navegante hacia lo imposible. Gilbert Keith Chesterton, no en una línea en particular, sino en toda su ingente obra, ha enseñado que el secreto frente una paradoja no es tanto resolver la contradicción que contiene sino entender su sentido. Creo que el sentido de esta paradoja lo ha explicado Jorge Luis Borges en una de sus conferencias reunidas con el nombre *Siete Noches*, conferencia titulada nada menos que con estas palabras: *La Divina Comedia*. No es por la treta del caballo de Troya, dice Borges, es por el exceso, pero jus-

to, de emprender un nuevo viaje que cruce las Columnas de Hércules y el mar hasta conocer el hemisferio austral; justo porque el hombre ha nacido para el conocimiento. Ulises abandona a Penélope y emprende la aventura. Después de cinco meses, Ulises y sus compañeros naufragan luego de ver a lo lejos la montaña del Purgatorio. La más alta de todas las montañas que habían visto los hombres. “A lo lejos alguien canta. A lo lejos” escribió Pablo Neruda, pero esta vez, con Ulises a lo lejos, la que canta es la Tierra, soplando un torbellino que los hunde a él y a su tripulación. Para Dante, el Purgatorio es la antípoda de Jerusalén. Se colige que Ulises se dirigió a la contracara de la Ciudad Santa, deseó más que la belleza de su Ítaca, deseó el conocimiento del misterio de la gloria y del misterio de la pena, quizás porque ya había sufrido la pena y, como Ahab, quería vengarse de ella, o porque, como Ismael, su deseo de emancipación era universal. Borges enseña que es castigado por el deseo de conocer lo imposible pero, y he aquí el sentido de la paradoja, “Dante sintió que Ulises, de algún modo, era él” (1989, p. 219), pues, aunque Dante en la misma *Comedia* calificó de prohibido el conocimiento de los juicios de la Providencia y nadie puede o debe adelantarse al juicio de la Providencia ni adelantarse a saber quién será condenado y quién salvado, aunque esto es así, repito, Dante mismo se adelantó, vía la poesía, a ese juicio y nos puso a todos condenados o elegidos y salvados. Dante sabía “que al hacer eso corría peligro; no podía ignorar que estaba anticipándose a la indescifrable providencia de Dios Ulises es un espejo de Dante, porque Dante sintió que acaso él merecería ese castigo. Es verdad que él había escrito el poema, pero por sí o por no estaba infringiendo las misteriosas leyes de la noche, de Dios, de la Divinidad” (Borges, 1989, p. 220).

En lo que, para Jorge Luis Borges, al parecer, no es únicamente una novela, sino “un gran poema de nuestro tiempo, el *Moby Dick* de Herman Melville” (1989, p. 220), la empresa irracional del mutilado capitán Ahab que quiere vengarse de la Ballena Blanca, contrasta con la empresa de Ulises. Ahab, como Ulises, naufraga: él, por causa del poder indómito de la Ballena Blanca, Ulises, por causa del torbellino. Pero Ahab no está movido por alguna angustia epistemológica, Ulises sí, por una angustia epistemológica universal. Sin embargo, he hablado de Herman Melville, al lado de Dante, como místico viajero mental. De Herman

Melville, el autor que buscó en su novela, como Dante en su poema, alumbrar las estancias más secretas del universo del alma. Entonces Dante, Melville y Ulises son hermanos, y siga el lector la familia de luminarias, si quiere, puedo darle el nombre del patriarca para que construya la descendencia: es Platón.

Estos forajidos, estos navegantes de la imaginación no se conformaron con lo bello como misterio, investigaron el mal como misterio que antecede, incluso, al hombre, como los mismos leviatanes, “ballenas preadánicas”, “Belcebú en persona podría escalar la borda y entrar en la cabina para charlar con el capitán sin crear ninguna alarma irrefrenable en el castillo de proa” (Melville, 2019, p. 319). Sus mentes iluminaron los recintos oscuros; sus mentes, quiero decir su poesía, ciencia, mística y arte; recintos oscuros, quiero decir el fondo y los rincones del alma, y en el corazón de la tiniebla axiomática vieron la luz que constituye ingénitamente al hombre y cómo puede replicarla, iterarla, multiplicarla, extenderla hasta alcanzar la luz universal. La *Divina Comedia*, *Moby Dick* y, con estos, tantos trabajos de un Cervantes, un Shakespeare, un Blake, un Platón, —parafraseando palabras del mismo Melville— son tratados místicos sobre el arte de alcanzar la verdad, sobre el problema universal de las cosas, sobre el problema del universo revolviéndose en el interior del hombre, son experimentos de clasificación de los componentes de un caos, ensayos de expresar las cosas más maravillosas que son siempre inexpresables, monumentos artísticos sobre la verdad más alta, sin riberas, infinita como Dios, sobre las fuentes de la eternidad y los anillos eternos; en últimas, monumentales literaturas sobre el yo propio misterioso de todo hombre constituido por océanos abismales, por infiernos, purgatorios, paraísos, leviatanes y dioses, por tinieblas y luces axiomáticas.

El místico no evita los bosques oscuros. No solamente en los jardines hermosos de la vida se encuentra la esencia humana, también hay que buscarla en esos bosques en los que hay una especie de árbol que tiene las raíces en la cabeza: R. W. Emerson recordando a Platón, a Timeo y a George Chapman dice que el mundo es una vida como un animal, las plantas también son animales, y un hombre es un árbol divino creciendo con su raíz, que es su cabeza, hacia

arriba, “nuestro árbol del hombre, cuya raíz nerviosa brota en su copa” como dice Chapman (Emerson, 2015, pp. 42-43).

[E]ntonces el *Pequod* cargado de fuego y de salvajes, con un cadáver encendido mientras avanzaba rodeado de negrura y de oscuridad, parecía el equivalente material de su comandante monomaniaco.

Esa fue mi sensación cuando tomé la barra del timón y, durante largas horas, guie en silencio la nave de fuego sobre el mar. En ese intervalo, también a mí me envolvió la oscuridad. Y gracias a esa oscuridad vi tanto mejor las llamas, la locura, la figura espantosa de los demás hombres. El espectáculo incesante de esas imágenes demoníacas que surgían entre el fuego y el humo al fin suscitó en mi alma imágenes equivalentes y pronto cedí al inexplicable letargo que siempre me dominaba durante mis guardias nocturnas ante la barra del timón.

Pero esa noche me ocurrió algo extraño, que desde entonces no he podido explicarme. Me había quedado dormido, de pie, y al despertar de repente tuve la horrible conciencia de una tremenda fatalidad. La barca del timón, hecha con un hueso de mandíbula, contra la cual me había apoyado al dormirme, me golpeó un costado. Sentía en mis oídos el quedo zumbido de las velas cuando empiezan a hincharse con el viento. Pensé que tenía los ojos abiertos: a medias inconsciente, me llevé los dedos a los párpados para abrirlos aún más. Pero no pude ver la brújula, aunque apenas un minuto antes había consultado el cuadrante a la luz de la lámpara de bitácora. Lo único que creía ver ante mí era una negrura como de pez, que de cuando en cuando hacía aún más espectrales los resplandores rojos.

Mi impresión dominante era que esa nave impetuosa y veloz no se precipitaba hacia ningún puerto a proa, sino que huía de todos los puertos a popa. Me invadió una sensación de rigidez y azoramiento, semejante a la muerte. Mis manos asieron convulsivamente la barra, pero con la absurda idea de que se había invertido como por arte de magia. ¡Dios mío, qué me sucede! ¡Oh! Durante mi fugaz sueño

había girado a medias, y ahora miraba hacia popa, dando la espalda a la proa y a la brújula. En un instante me volví, justo a tiempo para impedir que la nave volcara. ¡Qué alegría, qué alivio sentirme liberado de esa sobrenatural alucinación de la noche y de la fatal contingencia de caer a sotavento!

¡No mires demasiado el fuego, hombre! ¡Nunca sueñes con tu mano en la barra! No vuelvas la espalda a la brújula, acepta el primer indicio de un timón que se sobresalta, no creas en el fuego artificial cuando su fulgor hace que todo parezca espectral. A la mañana, el sol de la naturaleza hará brillar el cielo y esos que resplandecían como demonios ante las llamas bifurcadas se mostrarán con un aspecto muy diferente, o por lo menos más apacible. El glorioso, dorado, dichoso: la única lámpara verdadera. ¡Todas las demás nos mienten! (Melville, 2019, pp. 533-534)

Y Dante justamente escribió, en el Canto XXXIII del *Paraíso*, que insuficiente y débil es la palabra para expresar el concepto de su visión de la luz, pero, si a la imaginación le faltaban las fuerzas, su deseo y voluntad giraban como rueda impulsada por el amor que mueve el sol y las demás estrellas: “¡Oh luz eterna, que solo en ti existes, sola te comprendes y que por ti, inteligente y entendida, te amas y te complaces en ti! Aquel círculo, que me parecía en ti como luz reflejada, cuando con mis ojos la contemplé en torno, dentro de mí, con su color mismo, me pareció representada nuestra efigie, por lo cual mi vista estaba fija en él” (Dante, *Infierno* XXXIII [124-145]). La luz puede ser el símbolo más potente, significativo y rememorado en el campo de la teoría del conocimiento, por ejemplo en el Libro VII de la *República* de Platón y la narración de la alegoría de la caverna como descripción de la condición humana con respecto al proceso del conocimiento. Pero teoría del conocimiento y metafísica son inseparables, la consistencia misma del ser es su manifestarse y la consistencia del conocimiento se funda en esta ley: el pensamiento es efectivo dada la correlación entre objeto, verdad y vida experimentante y pensante. No es trivial que desde antaño la dilucidación del ser esté unida al símbolo de la luz, por ejemplo en Heráclito que ve en el fuego el principio primordial del mundo: humo ardiente, razón universal, Dios y ley universal; o en Platón, también en la

República, que hermana el significado de la idea de bien para el mundo inteligible con lo que es el sol para el mundo sensible; o cuando el mismo Platón habla de *fenómeno* como aquello que ha sido puesto a la luz. Los símbolos luz y oscuridad no son significativos solamente en el *versus* bien y mal, también en el ámbito del ser y no ser, del conocimiento o la total ignorancia y, más importante aún, en el ámbito de sentido o el sinsentido o absurdo. La lucha o travesía de Dante Alighieri por la luz en la *Comedia*, como la de Herman Melville en *Moby Dick*, es lucha o travesía por el sentido, es la resistencia que todo hombre puede llevar a cabo en contra de la instalación del absurdo. Dante no cruzó el Infierno y el Purgatorio como un turista apenas preocupado por ver una que otra cosa, Dante y Virgilio iluminaron los ámbitos infernales y de penitencia con la poesía, con el intelecto, con la experiencia. De ahí que el simbolismo y las metáforas de Dante en todas sus descripciones a través del camino vivan del poder de las imágenes verbales —el poder del mayor índice posible de contenidos del símbolo—, tal como en las obras pictóricas y poéticas de William Blake la imagen funda ámbitos de comprensión —de las pictóricas puse antes unos ejemplares referidos a la *Comedia*—; la vida humana y el pensamiento funden en sus hornos las imágenes y se expanden la vida y el pensamiento en esa labor.

No es casualidad que el poema narrativo de Dante sea descriptivo, es como si Dante supiera que la experiencia, la narración, la imaginación y la descripción concertadas se constituyen en una “linterna mágica”, metáfora con la que Albert Camus en *El mito de Sísifo* nombra a la conciencia; linterna mágica en la que todas las imágenes son privilegiadas.

Dante Alighieri es guiado en las tinieblas, cuando leemos la *Comedia* somos guiados por el misterio de lo terrible, lo asombroso, lo enigmático y lo sublime, es como si el mundo estuviera abierto en un libro. A Dante lo guiaron la razón, la inteligencia, el ingenio y la amistad de Virgilio; la vida de contemplación simbolizada en Bernardo de Claraval y en Raquel; así como la teología, la mística o la contemplación sagrada condensadas en Beatriz. Cada uno de nosotros, lectores y fruidores de la *Comedia*, tenemos frente a Dante una ventaja que es privilegio, pero no una ventaja ni un privilegio de esos que instalan injusticias sociales, sino una ventaja y un privilegio que es posibilidad y milagro: Dante fue

guiado por todos ellos, y más, nosotros somos guiados por todos y, nada menos, por el mismo Dante. Una de las más vitales enseñanzas, uno de los sentidos más vivos del viaje de Dante es la trascendencia de los umbrales, el tránsito del Infierno al Purgatorio y del Purgatorio al Paraíso, cada uno, es la experiencia del inicio de una fase completamente nueva del alma ¿Quién no siente en su vida el inicio de nuevas fases del alma? No todos se hacen conscientes de los umbrales y tránsitos, Dante ha mostrado la necesidad de profundidad de conciencia y la necesidad de esforzarse por revivificar nuestros corazones y mentes para que no se estanquen. 3 minutos, 3 horas, 3 días, 33 días, 33 meses, 33 años, 33 Cantos narrativos del Infierno, 33 Cantos narrativos del Purgatorio, 33 Cantos para el Paraíso, 99 Cantos y un Canto introductorio hasta la gloria definitiva... Dante quiere enseñarnos que no debemos condenarnos o permitir que nos atenacen en nuestros infiernos y purgatorios o en los infiernos y purgatorios que los truhanes fabrican para nosotros, sean de 3 minutos, de 3 horas, de 3 días, de 33 días, de 33 meses o, en el peor de los casos para el tiempo de una vida humana, de 33 años. Aunque ya un infierno y un purgatorio de 3 minutos encierran toda la angustia del infierno y la penitencia del purgatorio. Superar las cadenas de las fosas de la muerte y a la muerte; avanzar, caminar, luchar, profundizar y ascender.

§ 3

Dice Gilbert Keith Chesterton (1985) que Dante Alighieri poseyó la filosofía que inspira poesía y agrega que la poesía sin filosofía es solamente aire. Para terminar este ensayo me pronuncio a este respecto, al margen de todo el *corpus* de filosofía política presente en Dante —hacia el que se han dirigido la mayoría de las reflexiones alrededor de Dante y la filosofía— para dirigirme a otros terrenos filosóficos. Hace poco escribí un Prólogo para el primer poemario a publicarse de un amigo y compañero de tareas filosóficas y literarias; con ocasión de algunos de los poemas o de algunas de las imágenes más bien filosóficas que aparecen en el poemario, dije que no son pocos los nombres que podrían invocarse para referirse a la poesía de un filósofo, así como al trabajo filosófico de un poeta o a una poesía epistemológica, por ejemplo Ralph Waldo Emerson, el mismo Chesterton o Jorge Luis Borges, y pregunté si acaso debería ser sor-

prendente el amor fiel entre el espíritu filosófico y el espíritu poético. A lo que respondí que no debería ser sorprendente. Por el contrario sería extraño un poeta sin apetito metafísico infinito o un filósofo sin impulso creativo, sin intuición artística, sin lírica ni símbolos, ni imágenes verbales, ni metáforas. No hay, o no debería existir, un filósofo sin percepción artística ni un poeta sin metafísica. Entonces, no son solamente Emerson, Chesterton, Borges. Entonces, en lugar de decir que no son pocos los nombres filosófico-poéticos, se debe afirmar que, en realidad, todos los poetas grandes y todos los gigantes filosóficos han sido hombres de una armonía magnífica entre metafísica, ontología, imaginación e ingenio. Antes he hablado del espesor filosófico, la densidad teológica, la búsqueda mística y la materia prima mítica fundidos en el poema dantesco, pues bien, Dante Alighieri funde a la filosofía y a la teología en las formas poéticas, “tradujo en tercetos la filosofía medieval cristiana” dice Germán Espinosa (2002a, p. 261). La *Divina Comedia*, tomada en sí misma como un libro, como una producción literaria, consume el proyecto del ejercicio de conceptos y problemas filosóficos y teológicos, un ejercicio lírico de los conceptos. No es circunstancial la presencia de ideas de Agustín de Hipona, de Tomás de Aquino, de Aristóteles —si de Aristóteles también de Platón— y de un racionalismo y misticismo mezclados. En Dante puede encontrarse la idea según la cual es necesario tanto ingenio en la filosofía y las ciencias como el que demanda la poesía o las artes.

Dante afirma en *El convite* que la ciencia ilumina a los seres inteligibles por su poder iluminante de las cosas. La ciencia hace posible el conocimiento de la verdad de los objetos, la verdad que es la última perfección. Para Dante, así como todas las cosas están ordenadas a la perfección y la perfección de las cosas es llegar a su lugar adecuado en las ciencias, así la ciencia —como conjunto de las ciencias— es para nuestra alma una perfección; la ciencia como unidad de las ciencias es cielo, las ciencias son cielos. En el sentido alegórico —que no es menos que el sentido verdadero, de acuerdo con Dante también en *El convite*—, y con base en lecciones de Aristóteles, Dante identifica los siete cielos más próximos a nosotros con nuestros planetas vecinos, pero después hay dos sobre estos siete; dos que son móviles también, pero luego hay un último inmóvil sobre todos los demás. A los siete primeros cielos corresponde la gramática,

la dialéctica, la retórica, la aritmética, la música, la geometría y la astrología. A la octava esfera, la de estrellas, corresponde la ciencia natural llamada física y la primera ciencia que es la metafísica. A la novena esfera corresponde el conocimiento del bien, y a la esfera inmóvil, por su naturaleza, corresponde la ciencia divina. Si hay defecto en las ciencias será —sigue Dante a Ptolomeo— no por causa de las ciencias sino por causa de nuestra negligencia; *la razón por sí sola no yerra* reiteró Kurt Gödel en varias oportunidades.

La filosofía es concebida por Dante Alighieri como la dama de las ciencias, el alma bella de las ciencias, la Beatriz de las ciencias, una dama amorosa sumamente, hija del Emperador del universo, tan dulce que puede arrojar de nuestras almas los pensamientos inútiles. En esto Dante sigue el temperamento de Platón en el *Banquete*, ahí se enseña que la filosofía es hija de Dios y reina del universo. También sigue temperamentos como los de Aristóteles, Marco Tulio Cicerón, Boecio, Alberto Magno y Tomás de Aquino. Educado por frailes dominicos, agustinos y franciscanos —pero más influenciado por los franciscanos— aprendió el amor a la verdad platónica, el amor platónico a la verdad platónica, el amor a las esencias, a las ideas. Para él la filosofía verdadera es razonamiento insobornable. Es la reina de todo y mueve a la lógica. Dante confiesa haberse enamorado de ella después de la muerte de su Beatriz, confiesa haberse enamorado de esta otra dama perfecta: la filosofía. Y, la belleza de la mujer amada —la filosofía— resplandece en las almas que la aman —la filosofía resplandece en el alma de quien la ama—. Ya desde *El convite*, además, se deja ver la llama aristotélica y platónica que hará en buena parte madurar la poesía en la *Comedia*. La filosofía, dice en el mismo lugar, es como una estrella de la cual los rayos son los escritos de los grandes filósofos. Lo mismo para las ciencias: estrellas cuyas luces son los escritos de los espíritus científicos.

Siguiendo el símbolo de amor a una mujer, la filosofía es para Dante una dama cuyos ojos son sus demostraciones y su risa sus persuasiones. Filosofía, “dama del intelecto”, que al ver nuestros ojos y nosotros ver los suyos se libera la mente de toda contradicción. Dante exhorta a no temer la lucha de las dudas ni al trabajo del estudio que se multiplican cuando esta dama nos elige.

Contradicciones, cosas ignoradas y la falta de respuestas caen por el suelo como nubecillas matutinas ante el rostro de la dama filosofía.

Uno de los conceptos filosóficos ejercitado por Dante en su poema es el cosmos aristotélico, solo que Dante lo convierte en cosmos aristotélico cristianizado. Otro es el primado de la filosofía moral. Otro es el arte: mientras Tomás de Aquino —de quien se sintió influenciado— defendió la belleza de la naturaleza, Dante defendió la belleza del arte. La poesía, por ejemplo, no es ninguna mentira, crea la belleza verdadera. La belleza del arte que representa a la naturaleza que es hija de Dios, por tanto, *el arte es nieto de Dios* como lo recuerda del poeta Wladyslaw Tatarkiewicz en su *Historia de la Estética*, quien juzga que esta idea es moderna aunque sea formulada con cariz medieval. Otro concepto es el de la misma filosofía que, muy a la platónica, puede reducirse, como una fórmula química, a la palabra “amor”. Amor intelectual si recordamos lo que significa el símbolo de Virgilio. La sed y el hambre de conocimiento, la comprensión y la descripción manifiestas paso a paso en el trayecto espiritual de la *Comedia* no son otra cosa que filosofía viva o, como le gustaría escuchar a oídos contemporáneos históricamente sensibles, filosofía aplicada. Otro es la teleología humana, el fin o reino de los fines de la humanidad, el abismo de las miserias o el abismo de los ideales superiores, la aniquilación o las estrellas.

Referencias

- Blake, W. (1824-7). Illustrations for *The Divine Comedy* by Dante Alighieri. National Gallery of Victoria.
- Bloom, H. (2005). *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (Trad. Margarita Valencia Vargas). Anagrama. Obra original publicada en 2002
- Boccaccio. (2018). *Trattatello in laude di Dante*. Divisione S.E.A Servizi Editoriali Avazanti. .
- Borges, J. (1984). *Borges. Obras Completas. 1923-1972*. Emecé.
- Borges, J. (1989). *Borges. Obras completas. 1975-1985*. Emecé.
- Borges, J. (2003). *Textos recobrados. (1956-1986)*. Emecé.
- Borges, J. (2009, 2010, 2011). *Obras completas I, II, III. Edición Crítica*. Emecé.
- Buenaventura de Bagnoregio. (1882-1902). *Opera Omnia* (10 vols). Typographia Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas.
- Camus, A. (1967). *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Losada.
- Cervantes, M. y García, J. (1997). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Panamericana. Obra original publicada en 1605.
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara. Obra original publicada en 1605.
- Chesterton, G. (1985). *Santo Tomás de Aquino*. Espasa-Calpe S.A.
- Chesterton, G. (2012). *William Blake y otros temperamentos*. Universidad Diego Portales.
- Dante Alighieri. (1922). *La Divina Comedia de Dante Alighieri* (Trad. en verso B. Mitre). N. Moreno (Ed.). Centro cultural Latium. Obra original publicada en 1472.
- Dante Alighieri. (1982). *Commedia. Inferno* (Trad. Ángel Crespo). Seix Barral. Obra original publicada en 1472.
- Dante Alighieri. (2004a). *Commedia. Purgatorio* (Trad. Ángel Crespo). Seix Barral. Obra original publicada en 1472.

- Dante Alighieri. (2004b). *Commedia. Paradiso* (Trad. Ángel Crespo). Seix Barral. Obra original publicada en 1472.
- Dante Alighieri y Bertini, G. (2015). *Obras completas de Dante Alighieri* (Trad. N. Ruiz y J. Gutierrez). BAC.
- Emerson, R. W. (2015). *El Poeta y otros ensayos* (Trad. F. Vidagañ). Buenos Aires Poetry.
- Espinosa, G. (2002a). *Ensayos completos. 1968-1988*. (Tomo I). Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Espinosa, G. (2002b). *Ensayos completos. 1989-2002*. (Tomo II). Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Flaxman, J. *The Church*. [Ilustración en papel]. Recuperado de <https://dante-worlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery04.html>
- Melville, H. (2010). *Moby Dick*. Ediciones Perdidas.
- Melville, H. (2019). *Moby Dick*. Penguin Random House.
- Neruda, P. (2003). *Antología poética*. Ediciones del Sur.
- Paz, O. (1993-2003). *Obras completas*. Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- Platón. (1988). *Diálogos. IV. República*. Madrid: Gredos.
- Romano el Cantor y M. Merino. (2012; 2013). *Himnos/1. Himnos/2* (Trad. M. Merino). Ciudad Nueva.
- Schütze, S. y Terzoli, M. (Eds.). (2014). *Todos los dibujos. William Blake. La Divina Comedia de Dante*. Taschen.
- Tagore, R. (1958). *Obra escogida: lírica breve, teatro, cuento, aforismo, escuela*. Aguilar.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de la Estética II. La estética medieval*. Akal.
- Virgilio y Espinosa, A. (1960). *Virgilio. En verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*. (Trad. A. Espinosa). Pólit. Jus, S.A.
- Yourcenar, M. (2019). *Ensayos* (Trad. E. Calatayud). Penguin Random House.

Jorge Luis Borges y Dante Alighieri: ideas en torno a un libro inmortal, la *Divina Comedia*

Nicolás Duque Naranjo²⁵
Karen Dayana Patiño Castaño²⁶

25. Magíster en Filosofía y candidato a Doctor en Filosofía por la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Miembro del Grupo de Investigación en Trabajo Social (GITS) de la Escuela de Ciencias Sociales de la UPB. Docente investigador de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, Sede Bello. Catedrático de la Maestría en Humanidades de la Universidad Católica de Oriente. Correo electrónico: nico.duque.n@gmail.com

26. Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Agente Educativa en la Fundación Lazos Educativos. Correo electrónico: dayanapatinocastano@gmail.com

En algunas de sus conferencias y programas radiales, el escritor Memo Ángel recuerda aquella idea según la cual en un buen libro está toda la sabiduría del mundo o, dicho en otras palabras, está todo lo que un hombre debe saber. Uno de estos libros, sin lugar a duda, es la *Divina Comedia* de Dante. Borges alcanzó a decir, dentro de las tantas referencias que hizo a este texto poemático, que él sospechaba que Dante había edificado “el mejor libro que la literatura ha alcanzado” (1982, p. 158); gratamente, la *Comedia* dantesca es para Borges un libro que debe ser habitado por la emoción que supone leerlo, más allá del gran compendio de las pasiones y dolencias humanas que contiene la *Divina Comedia*.

Pues bien, en estas páginas nuestro propósito es ensayar algunas relaciones posibles entre el gran poeta florentino, Dante Alighieri, y el afamado escritor de Buenos Aires, Jorge Luis Borges. Y no solamente algunas relaciones posibles sino también ensayar y proponer una lectura de la *Comedia* desde los lentes del mencionado literato argentino. Interesante cuestión esta última, toda vez que leeremos a través de la mirada de un hombre que, en muy buena parte de su vida, estuvo privado de la luz terrenal a causa de la ceguera; ceguera que más bien podría traducirse como una visión infinita, eterna, inmortal; visión que compartió quizá con el poeta. En pocas palabras, abordaremos dos grandes luces de la literatura universal. Francisco Rodríguez afirma que los estudios críticos en torno a la presencia de Dante en Borges comienzan a ser abundantes (2005, p. 195); pues bien, este trabajo pretende sumarse a esos esfuerzos.

Ante la lectura de un libro se pueden adoptar dos posiciones, entre otras tantas: la primera sería leer el libro, habitarlo tal y cómo es, y luego consultar e investigar todo lo que existe detrás de él, todo lo que ha leído su autor, las referencias que se hacen en ese libro; la segunda consistiría en preparar la lectura

del libro, leyendo de manera previa, precisamente, toda la literatura que se encuentra en su base; es decir, toda la literatura que lo compone, que lo sostiene.

Estanislao Zuleta, en una conferencia que luego se publicaría bajo el título *Sobre la lectura*, afronta aquel problema de la necesidad de tener conocimientos previos para leer determinada obra; pone como ejemplo a los que para leer *El Capital* de Marx, dicen necesitar primero leer a Hegel, y a Kant, y a Hume y a Descartes, y de esta manera seguir tirando hacia atrás en las lecturas previas... y agrega que, el que siga esta posición debe comenzar con Tales de Mileto “y cuando tenga 80 años llegará a Sócrates, si le va bien” (2017, p. 215).

Jorge Luis Borges, aportando a la primera posición, dirá, refiriéndose a la *Divina Comedia*, que hay que leerla “de un modo ingenuo. Después vendrán los comentarios, el deseo de saber qué significa cada alusión mitológica, ver cómo Dante tomó un gran verso de Virgilio y lo mejoró traduciendo” (1993, p. 32). Esta manera de leer, que Borges propone con respecto al poema dantesco, nosotros decidimos extenderla a la lectura de todo libro o, por lo menos, nos gustaría pensar en esa posibilidad, la posibilidad de leer con la fe de un niño (1989, p. 220), como agregará el autor de *El Aleph*, abandonándonos en lo que el libro tiene por enseñarnos y transmitirnos.

En este punto quisiéramos hacer una aclaración: en la exposición que hacemos acerca de estos procesos en la lectura o de estas maneras o formas de leer, no estamos afirmando que una sea mejor que la otra, ni siquiera estamos sugiriendo que haya que escoger entre una de las dos; simplemente las proponemos como terreno de enunciación, o introducción —si se quiere—, para lo que va a constituir el argumento de este ensayo.

La incertidumbre es un valor en la lectura, sin ella no podríamos estar expectantes, no podríamos disfrutar de la duda que suscitan las imágenes de Dante Alighieri, ni de sus miedos, ni de sus excitantes apreciaciones de lo sublime. Para Borges, la incertidumbre es necesaria y, de hecho, es útil, porque nos posibilita una lectura limpia y emocionante. Claro está, todo lector ingresa con ideas previas a cada lectura, siempre habrá conocimientos, juicios o imá-

genes, incluso nuestra cultura y creencias nos ayudarán a atravesar los libros con cierta predisposición. Por ello, es oportuno aclarar que, a lo que queremos incitar —que es también a lo que, con el ejemplo, incitaba Borges— es a habitar los libros desde la emoción y la intriga que nos ofrece la lectura, lo que en este caso se traduciría en vivir cada una de las palabras que nos ofrece Dante en su *Divina Comedia*.

Tal como lo propone Borges, la lectura de la *Divina Comedia* desde la emoción permite encontrarnos con muchas de las sensaciones que ofrece Dante en su poema; por ejemplo, el mismo autor argentino lograría encontrar algunas ‘complicadas fealdades’ en el canto XXIX del purgatorio, aquí, Dante narra la entrada de una procesión mística que representa el triunfo de la Iglesia, que se compone de: candelabros y franjas de luz, ancianos, mujeres con cualidades físicas particulares, un grifo y otros animales²⁷. Ahora bien, cuando Jorge Luis Borges menciona que allí en esta procesión se encuentra una ‘complicada fealdad’ se refiere a:

Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido, parecen menos propios de la Gloria que los vanos círculos infernales (1982, pp. 149-150).

En esas descripciones dantescas hay cierta manifestación de lo monstruoso, tal vez, incluso, de lo ominoso; no obstante, percibir en estas imágenes algo más infernal que divino, le es posible a un lector que ingresa a la obra sin tenerla en el pedestal que cultural e históricamente se le ha otorgado —un pedestal que la *Divina Comedia* se ha sabido ganar por su nivel literario, no pretendemos poner eso en duda—. Un lector de este tipo termina leyendo la obra desde la inocencia; un lector inocente es, en todo caso, “un lector impertinente,

27. Se mencionan aquí algunos de los elementos usados por Dante para describir dicha procesión; sin embargo, no tenemos la intención de reducir todo lo grandioso del pasaje a unas palabras superficiales, sino que el propósito es recordar dichos elementos en aras de la exposición que hacemos.

un lector lo suficientemente audaz como para reconocer, y no sólo reconocer sino también apreciar, las fallas que mantienen vivos a los monumentos culturales” (Giordano, 1997, p. 72); un lector inocente es aquel que ingresa a la obra desde la emoción y la intriga, y consigue conciliar lo leído con las razones que han llevado a la obra misma al culmen literario.

Sin duda, a Borges le interesan los personajes y hechos reales dentro y fuera de la *Divina Comedia*; por eso su aproximación a la obra no se da —como si se da en muchos otros académicos y estudiosos de la *Comedia*— desde la forma o estructura reveladora del poema, sino, más bien, desde el interés de Borges por Dante, que puede ser palpado en las emociones avivadas tras su lectura. Con todo, no está de más anotar que Borges era un lector hedónico declarado, lo que significa que buscaba emoción en los libros; es decir, Borges leía por la emoción estética que le deparaban las obras, por ello hacía a un lado en primera instancia los comentarios y las críticas (Borges, 1993, p. 32); en últimas, para él era más importante el disfrute de los textos.

Al leer la obra cumbre de Dante Alighieri puede quedar la sensación, incluso hasta en el más ingenuo de los lectores, de que se trata efectivamente de un libro total, un libro que, como diría Memo Ángel, recoge toda la sabiduría del mundo; un libro que habla sobre cualquier cantidad de temas y que consigue abarcar a la humanidad entera sin nombrar de manera individual a cada ser humano.

En la *Divina Comedia* se narran historias de personas reales y, por lo tanto, vivencias comunes y verdaderas; además de ello, la narración se hace desde un punto completamente vívido, es decir, Dante es autor y protagonista, lo que conecta a los lectores con las emociones y las imágenes que el poeta transmite y lo que, al mismo tiempo, genera una mayor adhesión de la verosimilitud de la obra con el mundo real. Resulta asombroso que en cuanto la obra se hace más verosímil, se torna más cercana al lector y permite una introspección más profunda de lo que comunica; por ende, mientras más miedo, emoción e inquietud notamos en las palabras de Dante, más nos creemos que el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso son reales, sobre todo, del modo en que son descritos por

Dante. Y, aunque esta obra es totalmente mística y profunda, y está compuesta de metáforas que en lo cotidiano no se manifiestan tal cual, sí es cierto que no hay nada más real que la emoción misma con que Dante presencia cada una de las revelaciones; por ejemplo, el miedo del poeta florentino al viajar a través del infierno es invaluable, Dante está indiscutiblemente aterrado debido a ese pánico que, para fortuna de sus lectores y como afirma Borges (1993), nos permite saber lo que opina, gracias a lo poético, a su entonación y a la acentuación que usa en su lenguaje (pp. 18-19).

De hecho, es posible observar, en algunos de los personajes puntuales, cómo Dante manifiesta las penas que aquejan a toda la humanidad, sirviéndose de las personificaciones de sus conocidos o cercanos. Esta idea, por ejemplo, es bastante clara cuando nos remitimos al Canto V del *Infierno*, específicamente al episodio que narra el amor de Francesca de Rimini y Paolo Malatesta; la historia de estos dos amantes la conoce Dante por una imprudencia de Guido Novello da Polenta —familiar de Francesca que hospedó al poeta por algunos de los últimos años de su vida—; pues bien, hacemos uso de tal sustantivo, ‘imprudencia’, porque para entonces este era un hecho grotesco y, como bien alude Abilio Echeverría en uno de sus comentarios a su versión poética de la *Comedia*, esta historia de amor hubiese sido vulgar “si no hubiera caído en manos de Dante” (Dante, 2017, p. 31); es decir, sería una historia más, sin relevancia alguna, pero gracias a la coincidencia que lleva a Dante a saber de ella se magnifica, se vuelve bella y eterna.

Continuando con la idea que nos remitió a la historia de Francesca y Paolo, Dante hace uso de aquellos “insignificantes”²⁸ nombres y los lleva a la gloria

28. El adjetivo “insignificantes” lo usamos no con ánimo de calificar de verdadera insignificancia la narración poética que hace Dante Alighieri, y mucho menos con ánimo de menospreciar la memoria y vida de los personajes en cuestión; sino que, realmente, usamos el adjetivo con el fin de resaltar la obra dantesca, la cual en su ejercicio artístico y poético logra eternizar los nombres de dos amantes que pudieron ser sujetos olvidados por la humanidad; a propósito y como bien dijo en su momento el maestro Jorge Luis Borges: Dante logró “hacer que los personajes fueran algo más que sus nombres” (1993, p. 21).

poética debido a su castigo divino, hace que esa insignificancia histórica se eternice y pierda, en consecuencia, la categoría de insignificancia, precisamente. *Grosso modo*, lo que consigue el poeta florentino con la inclusión de personajes de su vida cotidiana es que toda la humanidad logre verse reflejada en los pecados y castigos allí plasmados; pues, en últimas, en la *Divina Comedia* se expone y se narra la manifestación del juicio divino y no, propia y estrictamente, las andanzas de uno u otro personaje histórico.

A propósito, Borges, en uno de sus tantos acercamientos a Dante, logra apreciar que el empleo de este tipo de personajes en la *Comedia* —ceranos o conocidos— puede versar sobre algunas posibilidades²⁹ entre las cuales se encuentran: recurrir a personas cercanas que le permitan exponer sus confesiones privadas; también, puede tratarse de invenciones oníricas de Dante; otra de las posibilidades insta a que Dante se vio en la laboriosa tarea de consignar las decisiones de Dios, por lo que emplea personajes de los cuales conoce sus pecados —como Francesca y Paolo—, pecados que cristianamente deben ser castigados y, desde una posición condescendiente, se apiada para no juzgarlos personalmente, pues le deja esa tarea de juicio a quien de verdad compete: a la Providencia. Aun así, aunque Borges es partidario de estas tres posibilidades, expone también una cuarta y se decanta, finalmente, por ella: Borges considera que lo que ocurre en la narración es que se demuestra cómo el castigo se concede al libre albedrío, o más puntualmente, a las decisiones que tomamos en determinada situación debido a nuestro libre albedrío.

Al parecer, no se trata de exhibir pecadores o pecados sino de exhibir el castigo recibido por una posibilidad humana y natural: la decisión. En palabras del maestro Jorge Luis Borges:

29. Dichas posibilidades están consignadas en el ensayo del escritor argentino titulado “El verdugo piadoso”, el cual pertenece a sus *Nueve ensayos dantescos* (Borges, 1982, pp. 119-124).

En la realidad, no hay, estrictamente, asesinos³⁰; hay individuos a quienes la torpeza de los lenguajes incluye en ese indeterminado conjunto El hombre que mató no es un asesino, el hombre que robó no es un ladrón, el hombre que mintió no es un impostor; eso lo saben (mejor dicho, lo sienten) los condenados; por ende, no hay castigo sin injusticia. (1982, p. 122)

Y esto lo tiene claro Dante, por eso mismo el castigo lo da la Providencia y no el poeta, y también por lo mismo Dante se muestra condescendiente y piadoso con los condenados que le despiertan empatía —claro, porque no todos le generan agrado; Dante es tan humano como todos sus lectores y personajes, y está en plena libertad de seleccionar a quién compadecer y a quién reprochar por sus actos.

Lo que hace Dante con el uso de cada personaje es brindarnos imágenes palpables y reales —aunque exquisitas, gracias a su magnífica forma de poetizar— de lo humano; en últimas, en Francesca y Paolo se condensa el amor profesado por todos los amantes y se condensa también lo injusto e inevitable que puede ser el castigo por amar de tal modo.

La *Divina Comedia* es, en efecto, un compendio de teología, mística, simbolismo, metáfora, mito, filosofía, estética, imaginación; y, como si esto fuera poco, también es un libro compuesto por muchos elementos de historia —sobre todo, la historia de la Italia del siglo XIII—; tiene datos de astronomía, cosmología³¹, geografía y política; posee historias de amor, de amores imposibles, de erotismo encarnado, de pecadores, de bienaventurados, de humanos. Es un libro que

30. Lo mismo para otros pecados, como el adulterio, si continuamos con el ejemplo de Francesca de Rimini y Paolo Malatesta.

31. El profesor Alonso Sepúlveda Soto, en *Los conceptos de la física*, dice que la *Divina comedia* de Dante Alighieri es “tal vez la cima de la cosmología medieval” (2016, p. 66). Ahora bien, para profundizar en este tema del pensamiento cosmológico en la Edad Media, remítase el lector al apartado “Tiempo y espacio: el cosmos medieval” de la obra de Leonardo Moledo y Nicolás Olszewicki titulada *Historia de las ideas científicas. De tales de Mileto a la Máquina de Dios* (2014, pp. 172-175).

habla de un viaje profético, en él se encuentran narrados todos los viajeros que han existido y los que aún no han nacido de mujer. Es un viaje al interior de la experiencia humana; es un libro de espiritualidad y psicología; es un auténtico documento antropológico. Podríamos gastar la tinta de la tierra describiendo los innumerables temas que se encuentran recogidos en esta gran obra. Para potenciar la idea de este párrafo, recordamos a Borges (1982) cuando definía a la *Comedia* como un libro infinito, tan infinito (p. 120).

La *Comedia* es un libro erudito, en el sentido en el que sus referencias son demasiado amplias y a la vez concretas, en él se encuentra una sabiduría inconmensurable. Dante, en su gran poema narrativo, alude a textos como *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio; hace referencias a múltiples libros de la Sagrada Escritura cristiana, habla de filósofos antiguos de la talla de Platón y Aristóteles, pero también de pensadores medievales como Buenaventura de Bagnoregio y Tomás de Aquino. En tal orden, y siguiendo la primera posición que exponíamos al principio de este capítulo, se tiene que, la lectura de la *Divina Comedia* inspirará un viaje por múltiples literaturas, filosofías y obras poéticas; inspirará un viaje por los textos que, hasta ese momento, pueden haber constituido el *canon* del pensamiento. Dice Borges (1993) que:

La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media, esa Edad Media ... que nos dio, sobre todo, la *Comedia*, que seguimos leyendo y que nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigiliass y que será enriquecida por cada generación de lectores. (p. 10)

Dante es para Borges la imagen fehaciente de un poeta que, consumado su arte en el extenso poema, logra atrapar a todo lector con lo bello de sus versos y con su asombrosa capacidad de exponer a la humanidad; posibilitando por demás que muchas generaciones de lectores habiten en la plenitud las líneas que componen su obra.

En una de sus inmortales conferencias, titulada precisamente *Mi primer encuentro con Dante* Borges (2003, pp. 54-56) confiesa que su primera lectura de la *Comedia* sucedió después de sus treinta años, que tuvo un encuentro tardío con la que él considera “la obra máxima de la literatura”. La forma en que la leyó es sumamente interesante, veamos: dice que primero leyó con deleite las notas, que según él constituyen “una suerte de enciclopedia medieval” —¿acaso solamente las notas podrían ser consideradas así, o también el poema *per se* podría ser merecedor de semejante halago?—, y dice también que estuvo influenciado por las ilustraciones de Gustave Doré. En cuanto a la lectura como tal del poema, cuenta que lo hizo a bordo de un tranvía, con una edición bilingüe, en inglés e italiano: “leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo tercero, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al final del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano” (Borges, 1993, p. 12), poco a poco se fue adaptando a la lectura en el idioma original —cabe anotar que, en sus conferencias, cuando citaba fragmentos de la *Comedia* lo hacía generalmente en italiano—. Dice que leyó muchas veces este poema dantesco, en distintas ediciones; sin embargo, recuerda tres de ellas con particular fervor: la de Momigliano, la de Grabher y la de Hugo Steiner (Borges, 1993, p. 13).

No cabe duda de la admiración que sentía Borges por Dante y por su *Divina Comedia*, esta ha sido una obra que ha sobrevivido a la prueba del tiempo y se ha consolidado fuertemente como un clásico y un arquetipo profético y místico. Claramente para Borges la *Comedia* es fuente de pasión y disfrute incommensurable, prueba de ello son sus fluctuantes lecturas, sus poemas, escritos y múltiples referencias a Dante Alighieri y a su obra.

Borges fue, sin duda, un hombre dedicado por completo a la literatura, un lector consumado y un escritor con un genio único. Entre los incontables textos que pasaron por sus sentidos se destacan algunos que marcarían para siempre la vida de este lector: *El Quijote*, *Las mil y una noches*, y la *Divina Comedia*; de estos tres, el último generaría una obsesión tal en su alma que llegaría a afirmar incluso que “la *Comedia* es el ápice de la literatura y de todas las literaturas”, y agrega que no leerla es privarse “del mejor don que la literatura puede darnos”

(1993, pp. 26-27). Con justa razón, todo lector debe remitirse en algún punto de su vida a la *Comedia*, empaparse de Dante y gozar de las discusiones que componen el poema; no hacerlo es privarse, por un lado, de una emoción sin parangón y, por otro, de un aprendizaje profundo de la condición humana.

No nos quedemos en las alabanzas que Borges le hace al inmortal texto de Dante, ¡no! ¡Vayamos un poco más allá en la reflexión! En uno de sus poemas, Borges lanza una bella afirmación: “Mis noches están llenas de Virgilio” (1984, p. 1016); bien podríamos decir que sus noches no estuvieron llenas solamente de Virgilio, o por lo menos no del Virgilio de la *Eneida*, las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, sino también del Virgilio que Dante pone a caminar con él en su travesía por el Infierno y el Purgatorio; en tal caso no solo Virgilio sino también el mismo Dante, y Beatriz, Homero, Ulises, Paolo y Francesca, Pedro, Santiago y Juan sirvieron de compañía en las noches literarias del escritor argentino. La teología cristiana y las historias de amor y odio de la *Comedia* invadieron las noches de este lector consumado, no solamente mientras leía sino también en sus sueños; transformándose, de este modo, en pilares fundamentales en la materialización de su literatura, en la creación artística de su obra.

Uno de los aspectos interesantes que Dante trabaja con suficiente amplitud en su *Comedia* es la figura del guía. Bien dice Jorge Luis Borges que, haciendo una lectura alegórica del poema dantesco, el personaje de Dante “sería el símbolo del hombre” (1993, p. 10), un hombre que fundamentalmente viaja, un viajero, un arrojado por el mundo, un visionario, un filósofo; sin embargo, este viaje no transcurre en soledad, todo lo contrario, para Dante es muy importante la figura del guía. Se entiende que son, en esencia, tres guías los que coloca la pluma florentina para acompañar y guiar al personaje que llevará su nombre: Dante. Estos tres guías son: Virgilio, que trasegará por el Infierno y el Purgatorio; Beatriz, que llevará a Dante de la mano desde su entrada al Paraíso y Bernardo de Claraval, que lo acompañará en sus últimos pasos hacia la visión beatífica de la divinidad.

Ahora bien, volviendo a esta lectura alegórica que propone Borges, dice que Virgilio es el símbolo de la razón y Beatriz el de la fe (1993, p. 10), a lo que

agregamos que Bernardo de Claraval es el símbolo de la contemplación divina. Unidos, en un principio, Virgilio y Beatriz, es decir, fe y razón, guían a Dante para que pueda apreciar la divinidad —divinidad que es exhibida por su último guía Bernardo de Claraval—; no gratuitamente aparece Bernardo como tercer guía, porque en última instancia el poeta florentino ya se ha servido de la razón —Virgilio— durante el arduo y aterrador Infierno y ya ha atravesado, también con su ayuda, el no tan aterrador pero, a su modo, arduo Purgatorio; igualmente, Dante ya ha vislumbrado la imagen de su fe en Beatriz, la cual le ha recordado su vínculo y deseo por la consumación en lo divino, su amor por Dios; en pocas palabras, siendo Virgilio la razón y Beatriz la fe, y sirviendo de instrumento a Dante para alcanzar la divinidad, una vez alcanzada la divinidad ya no se necesitan estos instrumentos iniciales.

Recuerda Borges, en uno de sus diálogos con Osvaldo Ferrari, que durante la Edad Media la *Eneida* era considerado el gran poema y recuerda también un comentario burlón de Voltaire en este sentido: “Si Homero ha hecho a Virgilio, es lo mejor que le salió” (2005, p. 90); esto porque, dice Borges, a Homero lo honraban, pero solamente por un acto de fe. Unas líneas más adelante propone una idea bastante curiosa: “un poeta trabaja en función de poetas futuros, que no puede prever, y que quizás no entendería, o no le gustarían” (2005, p. 90); idea que lo llevó a afirmar, parafraseando a Voltaire, que de algún modo Virgilio ha hecho a Dante, lo que nos podría inspirar la siguiente relación: así como Homero de alguna forma hizo a Virgilio —formó su arsenal poético— y así como Virgilio hizo a Dante —no solamente con sus textos sino también con su mismo papel de guía en la *Comedia*— ergo Dante formó a Borges, con su acto *poiético* infinito, con su capacidad creativa inmortal, con sus sueños y sus metáforas. ¡Cuán grandes son estos poetas que nos han precedido, y cuán grandes poetas estarán creando y crearán! Unos poetas vivos y eternos, como lo dirá también el mismo Borges en un seminario sobre escritura que ofreció en la Universidad de Columbia en 1971 y que se publicó luego bajo el título *El aprendizaje del escritor*: “la poesía le es dada al poeta. El escritor vive, la tarea de ser poeta no se cumple en determinado horario. Quien es poeta lo es siempre, y se ve asaltado por la poesía continuamente” (2019, p. 77).

Es una guía muy particular la de Virgilio con Dante, porque no es solo guía: es también maestro, padre y amigo. Incluso, es tal esta última connotación que Borges afirmará que “hasta podría pensarse que lo más importante de esa obra [la *Comedia*], salvo que todo es importante, es la amistad de Virgilio y de Dante; porque Dante sabe que él se salvará, y sabe que el otro está condenado —en todo caso, excluido de la vista de Dios—” (2005, p. 91). Interesante cuestión, toda vez que no importa tanto la teleología, es decir, los fines —salvación o condena—, sino que importa más la amistad *per se*, la relación entrañable que acompaña y anima. ¿Qué sería de Dante sin su guía-amigo Virgilio? ¿Qué sería de cada uno de nosotros sin nuestros amigos, ya sean estas personas, libros, mascotas o cualquier clase de objetos? El maestro Gonzalo Soto Posada solía decir que debemos ‘copular con los muertos’, haciendo referencia clara a la lectura de aquellos autores que, muertos en el campo terrenal, han dejado su legado y obra para seguir hablándonos con las letras —entiéndase *muertos* como los escritores y personajes de los libros que leemos—. Pues bien, evocando a este gran medievalista y maestro, “el doctor Soto”, como se le conoce, podríamos decir que estamos llamados a entablar amistad con los muertos, a encontrar amigos en los libros, a dejarnos guiar y formar por estos grandes poetas, no solamente Homero, Virgilio, Dante o Borges sino por todo aquel que logre despertar en nosotros un amor, una pasión, un fuego estomacal, existencial, infinito. Todo aquel que, como Prometeo, haya luchado por entregarnos el fuego, es decir, el conocimiento.

Digamos una palabra más sobre la relación de paternidad entre Virgilio y Dante. Borges recuerda que “Dante viene a ser hijo de Virgilio y al mismo tiempo es superior a Virgilio porque se cree salvado” (1993, p. 19). ¡Qué relación tan extraña! Por un lado Virgilio es el padre poético de Dante, le dio la vida; por otro lado el mismo Virgilio se encuentra en una posición de inferioridad con respecto a Dante, puesto que este es consciente de que verá a Dios, mientras que aquel está condenado a la ausencia de Dios, a vagar por los caminos del Infierno, está condenado a llevar a Dante hacia un estadio de la vida al que él mismo no podrá entrar; es como Moisés, quien dedicó sus años a liberar al pueblo de la esclavitud en Egipto, lo condujo por el desierto hasta la tierra prometida, pero no pudo entrar en ella. Virgilio y Moisés cumplieron con su misión: guiar y proteger en

el camino. Podríamos pensar también en una persona, cualquier persona, que lucha toda su vida por construir su casa, invierte tiempo, dinero, esfuerzos y cuando la termina, fallece. La situación es la misma: no poder disfrutar del fruto de su trabajo. Sin embargo, hay un detalle interesante que quisiéramos resaltar, un detalle esclarecedor, y es el siguiente: lo que esta situación podría indicarnos es la necesidad de disfrutar el camino, el proceso, los pequeños pasos y avances, por insignificantes que parezcan, puesto que por nuestra condición de mortales no sabemos cuándo la hermana muerte toque a nuestra puerta.

Esta figura del guía, este Virgilio de la *Comedia*, evoca un poco la etimología de la palabra *pedagogo*, pues nos remite a la imagen de aquel que conduce al niño, quien lleva de la mano al infante, aquel que guía a todo hombre de las tinieblas a la luz, de la ignorancia a la sabiduría, del Infierno al Paraíso. Esta es la tarea del escritor, del docente, del padre: llevar al individuo a la perfección de sus potencias, que no es otra cosa sino descubrir su misma humanidad, ir de la irracionalidad primitiva a la razón, pasar de la ausencia de conciencia personal hasta la autoconciencia. Quizás estas palabras de Estanislao Zuleta, que recuerda William Ospina, puedan ser más ilustrativas:

¿Sabes cómo nos hacemos humanos? —me dijo alguna vez Estanislao Zuleta—. Al nacer no somos más que criaturas de la naturaleza, un poco más despojadas de instintos que otras. ¿Qué crees que nos hace acceder a la cultura, qué nos incorpora a la humanidad? Es la mirada de los otros. La expectativa de nuestra madre, la aceptación de quienes nos reciben en el mundo. Esa expectativa, esa mirada, configura en nosotros un ser posible. Viéndonos en sus ojos llegamos a ser como ellos. (ctd. en Duque, 2019, p. 210)

Harold Bloom dirá, en *Genios* (2005), que “Dante es —exceptuando a Shakespeare— el poeta supremo de toda la historia y la cultura occidental” (p. 143). Esta coronación de Dante como el más grande poeta de occidente es deudora, precisamente, de la guía, la amistad y la paternidad de Virgilio. En tal orden podremos afirmar también que Borges es uno de los poetas más poderosos —¿por qué no, el más poderoso?— de la literatura del siglo XX, y de ser cier-

ta esta afirmación, sería deudora a su vez de Dante. Virgilio es el poeta antiguo, Dante el poeta moderno. Virgilio es el guía, el amigo, el padre, el maestro, el que enseña el camino, Borges es definido a su vez como *el viejo dantista*³².

¡Homero, Virgilio, Dante, Borges, guías inmortales, nos mostraron el camino de la poesía, nos alumbraron la esencia de la experiencia humana como ninguno, nos llevan de la mano por este *lacrimarum vallis*!

Dice Borges (2003) que “hay una primera lectura de la Comedia; no hay una última, ya que el poema, una vez descubierto, sigue acompañándonos hasta el fin” (p. 74); es decir, no solamente Dante es guía, sino que también su inmortal *Comedia* es guía, es luz, es camino verdadero, es compañía perenne, es amistad entrañable. Y sigue acompañándonos y guiándonos porque sigue hablando, y, lo que es más: ¡nunca dejará de decir, nunca! Luego, podríamos aseverar que la *Comedia* es uno de esos libros considerados “clásicos”, según la valoración del profesor Andrés Felipe López (2019, p. 14) en el prólogo de su libro sobre Guillermo de Ockham. Borges recordaba también una idea popular que habla de ‘releer a los clásicos’, y agrega que todos los hemos leído “sin el ocioso trámite preliminar de abrir el volumen y de pasar de una página a otra. Significa que hay obras que ya han entrado en la memoria general de los hombres y cuya lectura es siempre una relectura” (2003, p. 72). El escritor argentino dirá luego, en una conferencia sobre *Las mil y una noches*, haciendo referencia a este mismo libro, que “es un libro tan vasto que no es necesario haberlo leído, ya que es parte de nuestra memoria” (1993, p. 74), lo mismo podríamos decir de la *Comedia*.

Pues bien, el mismo Borges (1984) iniciará su poema titulado *Un lector* con las siguientes palabras: “Que otros se jacten de las páginas que han

32. Esta definición la otorga Luis Martínez de Merlo en una nota al pie de su traducción de la *Divina Comedia*, en el canto XXXI del Paraíso, dice el traductor: “Es la última sonrisa que Beatriz dirige a su antiguo enamorado. Borges, el viejo dantista, glosa esta sonrisa en una página memorable, y supone que toda la ingente obra de la *Comedia* sea solo un pretexto para alcanzar este brevísimo momento” (Dante, 2018, p. 747).

escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído” (p. 1016). Palabras que nos podrían llevar a pensar en infinidad de obras, en multitud inabarcable de títulos, en océanos de escritores, en eternidad de personajes y en un sinfín de máximas que han sido transmitidas de generación en generación. Podríamos pensar en que el orgullo de Borges es tan grande como las estrellas del cielo o la arena del mar, orgullo por sus páginas leídas, orgullo por su relación con los libros. Uno de los textos que sin duda enorgullecían su espíritu fue la *Divina Comedia*, poema que leyó en múltiples ocasiones, en diversas ediciones y traducciones; poema que atravesaría su vida de tal forma que sería el inicio de ese instante único en el que se encontraría para siempre consigo mismo (Borges, 1993, p. 25), como confesó en otra de sus conferencias.

Elena Oliveras (2005), la reconocida profesora de Estética, hablando acerca del sistema hegeliano de las bellas artes o de la historia del arte propuesta por Hegel —recuérdese que está dividido en arte simbólico, arte clásico y arte romántico— va a proponer a Dante dentro de esta última etapa. El arte simbólico hace referencia a Oriente, con representaciones religiosas de los parsi, del brahmanismo hindú y de los cultos egipcios; el arte clásico se concentra en los griegos, y el arte romántico surge en la Edad Media con el cristianismo de Occidente (pp. 216-219). Además de estas etapas, Hegel también propone unas disciplinas artísticas:

Cada una de las etapas históricas hegelianas alcanza su clímax en diferentes disciplinas. El arte simbólico lo alcanza en la arquitectura, el clásico, en la escultura, el romántico, en la pintura y, asimismo, en la música y la creación literaria y poética, con autores como Dante, Cervantes, Shakespeare o Goethe. Podríamos decir también que las distintas disciplinas artísticas representan un momento de la evolución histórica del Espíritu. (Oliveras, 2005, pp. 222-223)

El hecho de poner a Dante junto a gigantes literarios de la talla de Cervantes, Shakespeare y Goethe no es una mera casualidad. Más aún, el poeta florentino aparece de primero en esta lista, pero ciertamente sería difícil preci-

sar quién de estos sea el más grande, pues los cuatro podrían estar en la cima de la literatura universal, en la cúspide de la imaginación y la creación poética, en el ápice de la genialidad para expresar lo humano.

Sobre la cuestión estética del gran poema narrativo de Dante, que es su *Divina Comedia*, podríamos decir con Elena Oliveras que ese viaje apasionante por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso logra “hacer resonar la interioridad del sujeto” (2005, p. 223). Es un viaje hacia la interioridad de la experiencia humana; es un viaje espiritual, artístico, poético; es un viaje transformador. Un viaje que permite encontrar experiencias de dolor y sufrimiento, de guerras y cambios, de contemplación y felicidad. Un viaje interior que explicita los horrores y a la vez las bellezas de la vida humana; un viaje que ayuda a comprender que “el ángel anhelado por Rousseau y el *demonio* conjurado por Hobbes residen en nosotros” (López, 2015, p. 298).

Marguerite Yourcenar (2019), en su ensayo titulado *Borges o el vidente*, recuerda que todos los pueblos han tenido la imagen arquetípica del poeta ciego. El más grande de ellos, Homero —o los griegos que llamamos Homero (Borges, 1993, p. 14)—. El mismo Borges quedaría totalmente ciego a sus cincuenta años —como su padre, ciego y escritor también—, resulta paradójico que por esos mismos años fuera nombrado director de la Biblioteca Nacional —hecho que Yourcenar atribuye a la suerte o a una desgracia irónica—. ¡Tantos libros por leer y sin luz en los ojos para hacerlo! Antes que Borges, otro ciego también ocupó su puesto, un hombre llamado Paul Groussac. Quizás las horas que pasaron estos invidentes entre tantos libros, o quizás los sentimientos que vivieron en esas horas, quedaron plasmados en el siguiente poema:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta inclinación de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.
De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que solo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños

los insensatos párrafos que ceden
Las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.
De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.
Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.
Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.
Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra *azar*, rige estas cosas;
otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.
Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.
¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?
Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido. (Borges, 1984, pp. 809-810)

Imaginémonos la situación del literato argentino: piensa el Paraíso como una especie de biblioteca y es nombrado director de la Biblioteca Nacional siendo ciego. Ahora bien, puede que en realidad haya disfrutado bastante su trabajo en este lugar por el simple hecho de vivir rodeado de libros; pero no se descarta la posibilidad del anhelo inminente por lo perdido.

Recordemos que Dante, el personaje de la *Comedia* y no el escritor, también queda ciego en algún momento de su viaje por el Paraíso (hecho que se narra en el Canto XXVI):

Mientras temía yo por mi ceguera,
 de la fúlgida llama cegadora
 salió una voz a la que me hice atento.
 “En tanto que recobras la visión
 que por mirarme –dijo– has consumido,
 bueno será que hablando la compenses.
 Empieza pues; y di a dónde diriges³³
 tu alma, y sabe que desvanecida
 en ti se halla tu alma y no difunta:
 pues la mujer que por la santa zona
 te lleva, en la mirada igual poder
 tiene que el de la mano de Ananías”³⁴.
 Dije: “Cual guste o pronto o tarde tengan
 mis ojos cura, pues que fueron puertas
 cuando ella entró con fuego en que ardo siempre³⁵.
 El bien que hace la dicha de esta corte,

33. Comentario del traductor: “Mientras Dante está ciego, San Juan le interroga sobre la caridad” ([Dante, 2018, p. 709](#)).

34. Comentario del traductor: “Ananías, cristiano de Damasco, devolvió la vista a San Pablo (*Hechos*, XI, 10-22) después de haberle cegado Cristo en el camino hacia dicha ciudad” ([Dante, 2018, p. 710](#)).

35. El traductor, en nota al pie, propone otra versión de este terceto: “Mis ojos fueron puertas por donde me entró el amor de Beatriz” ([Dante, 2018, p. 710](#)).

Alfa y Omega es de cuanto escrito
amor me lee con fuerza o levedad". (Dante, 2018, *Paraíso XXVI*
[1-18])³⁶

Dante queda ciego, entonces, por mirar a san Juan, y este le dice que la mirada de Beatriz tiene el mismo poder que la mano de Ananías —quien devolvió la vista a san Pablo—. Beatriz, que será también la figura teológica de la luz en el tránsito de Dante por el Paraíso. En el siguiente terceto dirá Dante que sus ojos fueron puertas por donde le entró el amor de Beatriz, amor que entró como un fuego y que ardió para siempre en su alma.

Borges no correría con la misma suerte, nunca pudo retornar a la claridad de la videncia; como él mismo narró en su poema *El ciego*, quedaría prisionero de la tiniebla:

Soy el lento
prisionero de un tiempo soñoliento

36. Anexamos aquí los mismos tercetos en la traducción de Abilio Echeverría:

Mientras yo me angustiaba en mi ceguera
del fulgor que me había enceguecido
salió una voz que hablo de esta manera:
«En tanto que recobras el sentido
de la visión que por mirarme alerta
perdiste, yo a un coloquio te convido.
Comienza, pues, y sobre el fin diserta
hacia el que tu alma tiende; y, si en mí fías.
tu vista está extraviada, que no muerta;
pues la dama gentil por quien te guías
tiene aquella virtud en su mirada
que tuvieron las manos de Ananías.»
Dije: «Ella, pronto o tarde, si le agrada,
sane mis ojos, puertas cuya llave forzó para su fuego, hoy llamarada.
El bien que hace feliz a este conclave
es de toda escritura Alfa y Omega
que Amor me lee en voz ya fuerte o suave.»
(Dante, 2017, *Paraíso XXVI* [1-18]).

que no marca su aurora ni su ocaso.
Es de noche. No hay otros. Con el verso
debo labrar mi insípido universo. (2018, p. 412).

Referencias

- Bloom, H. (2005). *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Traducción de Margarita García Vargas. Anagrama.
- Borges, J. (1982). *Nueve ensayos dantescos*. Espasa-Calpe, S. A.
- Borges, J. (1984). *Borges. Obras completas. 1923-1972*. Emecé.
- Borges, J. (1989). *Borges. Obras completas. 1975-1985*. Emecé.
- Borges, J. (1993). *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. (2003). *Textos recobrados. (1956-1986)*. Emecé.
- Borges, J. y Ferrari, O. (2005). *En diálogo II*. Siglo XXI Editores.
- Borges, J. (2018). *Poesía completa*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S.
- Borges, J. (2019). *El aprendizaje del escritor*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S.
- Dante Alighieri. (2017). *Divina Comedia*. Versión poética y notas de Abilio Echeverría. Prólogo de Carlos Alvar. Alianza.
- Dante Alighieri. (2018). *Divina Comedia*. Traducción y notas de Luis Martínez de Merlo. Edición de Giorgio Petrocchi. Con un Apéndice sobre “Dante en España” de Joaquín Arce. Cátedra.
- Duque, N. (2019). La vida humana: el gran grito en el cementerio del cosmos. *In Itinere. Revista Digital de Estudios Humanísticos de la Universidad FASTA*, Vol. 9, 1, 200-223.
- Giordano, A. (1997). Borges y la ética del lector inocente. (Sobre los Nueve ensayos dantescos). *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, (4), 1997, 62-73.
- López, A. (2015). *Vida humana fenomenológica. Cuatro estudios sobre Edmund Husserl* [4, ∞]. Editorial Bonaventuriana.
- López, A. (2019). *En el principio existía el axioma de no contradicción. (Hacia Guillermo de Ockham por la literatura y la filosofía)*. Editorial Verbum, S.L.

- Moledo, L. y Olszevicki, N. (2014). *Historia de las ideas científicas. De Tales de Mileto a la Máquina de Dios*. Planeta.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Planeta.
- Rodríguez, F. J. (2005). Borges: fervor de Dante. *Quaderns d'Italià*, 10, 195-218.
- Sepúlveda, A. (2016). *Los conceptos de la física. Evolución histórica*. Universidad de Antioquia.
- Yourcenar, M. (2019). *Ensayos*. Traducción de Emma Calatayud. Penguin Random House.
- Zuleta, E. (2017). *Elogio a la dificultad y otros ensayos*. Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional de Colombia.



Universidad de San Buenaventura
Coordinación Editorial Medellín
San Benito, Carrera 56C N.º 51-110, Medellín, Antioquia
Tipografía: lmodern
Colombia
2021

Colección Señales

Unos más cerca del artículo científico, otros en el ámbito del ensayo literario, incluso del ensayo filosófico-literario, los seis trabajos que componen este libro expresan reflexiones sobre las contribuciones que hacen a la estética el filósofo y teólogo Buenaventura de Bagnoregio y el poeta y filósofo Dante Alighieri, o exponen investigaciones acerca de sus obras desde un punto de vista estético y de filosofía del arte. Ambas intenciones están construidas sobre el suelo firme de la lectura, la comprensión y el comentario filosóficos, sobre todo para el caso de Buenaventura, y sobre la base firme de la literatura comparada, para el caso de Dante Alighieri.

El Dante, 700 años de su despedida del mundo de los mortales se cumplen en septiembre del año 2021. Mismo año en que este libro, seguramente, saldrá a la luz. No haría falta confesar —aunque decir esto es hacerlo— que dedicar tres de los capítulos de esta obra a su vida y trabajo también es un modo de celebrar el milagro de su paso corpóreo por el mundo de los terrestres. Digo paso corpóreo porque su espíritu pervive aún y pervivirá para siempre en nosotros por obra de su imaginación y sus ideas. Cosa que también festejamos. Todo este libro, de hecho, es una celebración de la *ratio* y la *imago* medievales.

Del Prólogo de Andrés Felipe López López, Ph.D.

Si Dante Alighieri conoció el *Itinerario de la mente a Dios* de Buenaventura, relato místico de ascenso a la gloria, dicha obra tuvo que haberlo impulsado en la construcción del viaje trascendental, de la navegación de revelación que es su *Divina Comedia*. El Seráfico Buenaventura viajó o peregrinó por las seis alas del serafín hasta el pleno Aleluya, las seis alas que significan iluminaciones escalonadas o graduadas; análogamente, Dante navegó por los estados quintaesenciales del hombre: el infierno, el purgatorio y el paraíso; y el premio de esa navegación también es la gloria. Las dos obras son Aleluyas de revelación y Aleluyas de la literatura.

Del capítulo *De estética y mística en Dante Alighieri y la Divina Comedia*
de Andrés Felipe López López, Ph.D.



UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA



EB
EDITORIAL
BONAVENTURIANA