

PLOTINO, FILÓSOFO Y TEÓLOGO DE LA LUZ

ANTECEDENTES PARA UNA TEOLOGÍA MEDIEVAL DE LA IMAGEN*

Alfons Puigarnau
 UNIVERSITAT POMPEU FABRA

En aquest article, el professor A. Puigarnau desenvolupa rigorosament una qüestió que està molt present en el seu pensament: el significat teològicofilosòfic de la llum, tema que ha desenvolupat exhaustivament en altres textos. En aquesta ocasió, ho fa a partir de Plotí, tot considerant la seva obra un antecedent intel·lectual de la teologia de la llum que es desenvolupa durant l'Edat Mitjana.

 223

Buscar los fundamentos de la historia de cualquier religión poderosa supone escrutar minuciosamente las manifestaciones artísticas que deja a su paso. Es en este punto donde cristaliza el análisis del arte como un "desbordarse" del sentimiento religioso y de unos

* La obra principal a la que este artículo va ligado es un libro del mismo autor: PUIGARNAU, A. *Estética neoplatónica. La representación pictórica de la luz en la Antigüedad*. Barcelona: PPU, 1995. Las referencias a figuras coinciden con la numeración propuesta en esta obra. El autor agradece al Dr. Francesc Fortuny, de la *Universitat de Barcelona*, sus sugerencias al texto original del presente artículo. Con posterioridad a la publicación de *Estética neoplatónica* y en relación con las consecuencias estéticas del pensamiento plotiniano, ha aparecido en España el libro de PIÑERO MORAL, R., *La estética de Plotino, contemplación y conversión por la belleza*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.

contenidos doctrinales previamente elaborados por una autoridad magistral. Es aquí donde, metodológicamente, se encuentran el arte y la teología para configurar, en su intersección, un espacio de análisis científico, riguroso. Los ecos del neoplatonismo alcanzan, decididamente, los muros del cristianismo y, lejos de ser un obstáculo y a su paso, cristalizan estéticamente en unos programas pictóricos cargados de sustancia filosófica, teológica y estética: el primer arte cristiano. El concepto de *luz*, considerado a la vez como materia y como espíritu, tiende el puente entre la estética clásica del mundo grecorromano y la nueva estética cristiana. Así impregna los primeros avatares de la Antigüedad tardía para fructificar en una auténtica metafísica medieval de la luz. Tiempo más tarde esta metafísica, ya vislumbra por Plotino en las *Enéadas*, funcionará como verdadera *plataforma metafísica* para la expresión simbólica en el arte de los mil siguientes años de Medioevo.

LA LUZ, UNA METÁFORA ENTRE MATERIA Y ESPÍRITU

Culturalmente, Plotino es hijo de su época: un filósofo *tardoantiguo*, con todos los visos que se quiera ver en ello, de grandeza, pero también de crisis cultural de un modelo ya agotado, el de la Antigüedad clásica. Plotino irrumpe en la cultura de su época en un momento en el que, de alguna manera, el filósofo debe empezar a hacerse teólogo. La crisis de los escepticismos *tardoantiguos*, el agotamiento de un modelo cultural tambaleante porque va perdiendo su asiento –incluso político–, fuerza al filósofo a hacerse, progresiva e inconscientemente, cada vez más teólogo. Una crisis que reclama de sus pensadores contemporáneos nuevas reflexiones que rayen en el terreno de lo ético, puntos fijos de referencia que aseguren una nueva identidad cultural, filosófica, religiosa. Los primeros destellos de una tal teología primigenia habían de venir por la vía del platonismo, potenciador más del espíritu que de la forma sensible. Aquí se inserta, muy oportunamente, la figura de Plotino; aquí se enmarca, dentro de su particular sistema filosófico, la metáfora de la luz.

Para Plotino, “en un cuerpo luminoso hay dos actividades: una interna, que es como la vida sobreabundante de dicho cuerpo y como el principio y la fuente de dicha actividad; y otra que rebasa los límites de dicho cuerpo y es una imagen de la luz interna y una segunda actividad que no se desliga de la anterior”.¹ Las reminiscencias platónicas son casi evidentes: esta aseveración resulta

1 *Enéadas*, IV, 7, 10-15. Constituye una valiosa introducción a las *Enéadas* en

una aplicación del conocido principio de las dos actividades.² A partir de la filosofía de Plotino, parece posible distinguir una luz *inmanente* –que correspondería metafóricamente al “alma” de las cosas– y una luz *liberada* –correspondiente a la “luz-cuerpo”–, que para Platón sería visible.

Pero aún podemos ir más allá buscando nuevas resonancias a una metáfora que hará fortuna en los siguientes mil años de historia de la cultura: la luz *liberada* corresponde al sol –luz visible–; la luz *inmanente*, a la iluminación resultante, siempre en términos metafóricos, del fuego solar –luz incorpórea. Esta luz liberada *tropez*a con la materia y se *entremezcla*³ con ella hasta constituir el color, principio material activo en la representación artística.⁴ Los tres términos están claros: en el ámbito del Alma como una de las tres hipóstasis plotinianas –Actividad primera: Alma superior; Actividad segunda: Alma inferior; e Imagen del alma en el cuerpo: Luz– y a nivel en el ámbito de la propia luz –la luz como Acto primero: el Sol; la luz como Acto segundo: la Luz solar; y el Color.⁵

O'MEARA, D. J. *Plotinus. An Introduction to the Enneads*. Oxford Clarendon Press-New York Oxford University Press, 1995; y GERSON, L. P. (ed.), *The Cambridge Companion to Plotinus*. Cambridge University Press, 1996.

225

² En cada nivel de realidad hay que distinguir dos clases de actividad: la de la *esencia de cada cosa*, constitutiva y consustancial a ella misma, y la *resultante de la esencia de cada cosa*, derivada de la primera pero distinta de ella. Cada término, a la vez que está constituido esencialmente por una actividad, es *liberador y transmisor* de una nueva actividad. Brevemente, actividad *inmanente* y actividad *liberada* (Cf. PORFIRIO/PLOTINO. *Vida de Plotino/Enéadas*, I-II. Introd., trad. y notas por Jesús Igal. Biblioteca Clásica Gredos, 57. Madrid: Gredos, 1982, págs. 28 y 29) Un principio filosófico que Plotino aplica directamente al caso de la luz: “Pero así como la vida, además de ser actividad de un alma, es actividad de un sujeto, por ejemplo, de un cuerpo, que se verá afectado si está presente, pero la vida existe aunque no esté presente dicho cuerpo, así también ¿qué impide que lo mismo suceda en el caso de la luz, puesto que la luz es una misma actividad? Porque no es la luminosidad del aire la que genera actualmente la luz. Bien al contrario, el aire, al mezclarse con la tierra, hace a la luz oscura y no realmente limpia. Así que sería como decir que lo dulce existe si se mezcla con lo amargo” (*Enéadas*, IV, 6, 25-30). Ver también la edición de J. Igal, *Enéadas I-II*, Planeta-De Agostini, 1996.

³ Aunque, según Plotino, no basta con que la luz se mezcle con la materia de los cuerpos. Para hacerse visibles, las formas materializadas necesitan aún luz de fuera; de este modo, se mezcla la determinación intelectual con la fuerza vital; pero, para hacerse visible y apetecible a sí misma y a otros, necesita de una luz mejor que su propio brillo, y esta luz es la luz del Bien. En definitiva, es atribuir a lo que él llama “luz” estadios que se corresponden para con cada una de las hipóstasis: el Alma, la Inteligencia y el Uno-Bien (Cf. *Enéadas*, VI, 7, 21).

⁴ “¿Pero, si no se trata de una actividad sino del resultado de una actividad, como decíamos que era la vida, que es ya propia de un cuerpo, semejante a la luz entremezclada ya con los cuerpos? En el segundo caso, el color se produce porque la luz que lo causa está entremezclada” (*Enéadas*, IV, 7, 45-50).

⁵ Cf., *ibid.*

También a la hora de explicar cómo la Inteligencia –como hipóstasis– conoce las cosas sensibles, observa que el conocimiento de lo material a través de la Inteligencia consiste en una mezcla entre la *Inteligencia*, que separa, en el mundo sensible, unas cosas de otras, y el *Cosmos sensible*. De esta mezcla surge una suerte de *Cosmos inteligible*, compuesto por la Inteligencia, que se mezcla con el cosmos sensible,⁶ siendo ambos una sola cosa.⁷ De nuevo encontramos una luz separadora, en la materia, de los colores con respecto a lo opaco. De ahí resulta el color, que es una suerte de luz mezclada con la materia. Así queda claro, en Plotino, el frecuente recurso a la metáfora de la luz.⁸ Asistimos a un momento en el que la narración de la experiencia de lo sobrenatural resultaría una ardua y poco gratificante tarea si prescindieramos del recurso a lo metafórico. Esta idea, que tan claramente aparecerá en la Edad Media, empieza a apuntarse ya ahora en este momento: la necesidad casi imprescindible de un símbolo que permita el salto de la Materia al Espíritu de un modo fácil, cercano y didáctico.

Plotino hace uso de una metáfora de la luz que podríamos llamar *teológica*. Aquí, sin enunciarlo explícitamente, nos está colocando casi al borde de la mística. El alma –una hipóstasis en relación íntima con la divinidad– entra en contacto con la materia. Se produce una especie de crisis de identidad de una y de otra: el Alma corresponde al “sitio sagrado”; la Materia a la “defectuosidad”. En la mezcla, la luz ejerce un papel fundamental, a caballo

⁶ “Es la Inteligencia la que, en el mundo sensible, distingue las cosas, unas de otras. Es la Inteligencia quien descubre la dualidad, pues es ella quien divide hasta llegar a algo simple, algo que no puede ser descompuesto interiormente; pero mientras puede, sigue penetrando en el fondo del cuerpo. Ahora bien, el fondo de cada cuerpo es la materia. Y por eso también es toda opaca, porque la luz es la razón. Pues también la inteligencia es razón; por eso, al ver la razón superpuesta a cada cuerpo, tiene por opaco lo de abajo, cual por debajo de la luz, lo mismo que el ojo, siendo luminoso, al lanzar su mirada a la luz y a los colores, que son luz, declara que lo que está por debajo de los colores es opaco y material, ocultado por los colores” (Ibíd., II, 4, 5, 7).

⁷ Ya que, según la filosofía de Plotino, en la región inteligible todo es Uno. Se entiende, por otra parte, que al hablar de la Inteligencia se hace referencia no a la habitual capacidad de raciocinio que posee el intelecto humano, sino a la hipóstasis plotiniana que recibe este nombre.

⁸ La Inteligencia procede del Uno-Bien como una especie de destello dimanado de aquél (cf. V 3, 12, 40; V 5, 5, 23), una especie de irradiación circular como un halo luminoso que aureola al sol (V 1, 6, 28-30; V 3, 15, 6). Citado por IGAL, J. en su “Introducción General” a *Enéadas*, 1992, pág. 44. Vid. también una obra fundamental sobre el uso de la metáfora en Plotino: FERWERDA, R. *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*. Groningen: J.B. Wolters, 1965. págs. 46-61 (la luz, el sol y los astros; el color); págs. 112-129 (la visión, el contacto con Dios o los inteligibles, el ojo).

entre la una y la otra. En este proceso unitivo, el alma se encarna –se materializa–, haciéndose su luz más *mortecina* “ensombrece la iluminación”–, y la materia, “metiéndose por debajo, se ilumina”. “Mas la materia, estando presente, ‘mendiga’⁹ y aun *importuna*, y desea *pasar adentro*. Pero ‘todo aquel sitio es sagrado’, y no hay nada que no participe en el alma. Así que la materia, *metiéndose por debajo*, se ilumina. Con todo, no puede captar a quien la ilumina (quien la ilumina no la soporta aunque esté presente), porque no ve, debido a su ‘defectuosidad’. Pero, mezclándose, ensombrece la iluminación y la luz venida de allá y la deja mortecina, proporcionando al alma la ocasión de encarnarse, y la causa de que venga a ella. Porque no habría venido a quien no estuviera presente. Y en esto consiste la caída del alma: en haber venido así a la materia y en debilitarse a causa de que no todas sus potencias están presentes activamente”. Parece intentar polarizar, casi visceralmente, estos dos conceptos, de Alma y Materia. Al explicar este proceso místico se comprende que el alma, al contacto con la materia, sufre una especie de susto, un sobrecogimiento. Es un impresionante *choque* que se relaciona, aunque todavía lejanamente, con la crisis iconoclasta del siglo VIII, un problema derivado de la reflexión sobre la invisibilidad del Dios cristiano: el alma del fiel se acercaba aterrorizada a la Imagen –al Icono; aterrorizada porque no distinguía bien el significante –aquí la Materia plotiniana– del significado –el Uno, identificado en Plotino metafóricamente con la luz.

DE LO BELLO FORMA A LO BELLO LUZ

El problema, planteado en términos de belleza, aparece de modo algo distinto, aunque con características comunes. La belleza no se reduce a la materia sino a la *forma*.¹⁰ Pero no es la forma

⁹ Alusión al mito del *Banquete* platónico (203bc). Plotino ve en la pobreza o Penia un símbolo de la materia (cf. *Enéadas*, III, 5, 9, 49 y 6, 14). Sobre la *Enéada* III ver *Ennead III.6 on the impassivity of the bodiless*, en: *Plotinus*, transl. and comm. by B. Fleet, Oxford, Clarendon Press, 1995.

¹⁰ “¿Pues qué parecido tienen las cosas de acá con las cosas bellas de allá? Además, si tienen parecido, concedamos que sean parecidas. Pero ¿en virtud de qué son bellas tanto las de allá como las de acá? -Nuestra respuesta es que las de acá lo son por participación en una *forma*” (Ibíd., I, 6, 2, 10). “La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la tenebrosidad de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y es razón y *forma*” (En su traducción, Igal aclara que la luz es la actividad incorpórea de un cuerpo primariamente luminoso (cf. IV, 5, 7, 33-37)). De ahí que el fuego mismo sobrepase en belleza a los demás cuerpos, porque tiene rango de *forma* frente a los demás elementos: por posición, está arriba, y es el más sutil de todos los cuerpos, cual colindando con lo incor-

sensible ni en cuanto grandeza, ni como simetría, ni como medida, ni como limitación. Supone algo interior, algo inmaterial, algo "uno" en el sujeto; algo espiritual y simple en el alma.¹¹ Por su propia naturaleza es idea o, incluso, ideal. Pertenece al orden del espíritu y, de forma más precisa, al entendimiento.¹² Supone una realidad distinta de la sensible. No existe sólo en lo visible y audible, sino también en las acciones y operaciones interiores.¹³ Caracteriza tanto lo simple como lo compuesto. Respecto a esta especie de estética formal-interior, los hombres no somos más que *seudoseres*, que dan la ilusión de ser reales. Lo somos en cuanto participamos de la belleza de la idea. Cuanto más realicemos la idea, tanto más bella será su esencia. Pero allí, siguiendo a Platón casi al pie de la letra, en el mundo de la belleza total, todo es esplendoroso. Las almas, entregadas a la contemplación, parecen mirar las cosas como desde colinas doradas por el sol naciente y coloreadas por la luz de la aurora. El color, que en el mundo espiritual brilla sobre todos los entendimientos, es precisamente la belleza. En aquel mundo todo aparece bello desde el abismo. Ver la belleza no es ser bello; sólo cuando, merced a la belleza, se haga uno bello, estará personalmente en lo bello de forma plena.¹⁴ El *cansancio* que a Plotino le produce una belleza tangible se trasluce de un modo plástico al detenernos en semejantes expresiones. Su mundo

póreo; y él es el único que no recibe dentro de sí a los demás, mientras que los demás lo reciben a él, pues aquéllos se calientan, mientras que él no se enfría, y está coloreado primariamente, mientras que los demás reciben de él la *forma* del color. Por eso refulge y resplandece cual si fuera una *forma*. Pero si el fuego no predomina, al disminuir en luz, deja de ser bello, cual si no participara del todo en la *forma* del color" (*Enéadas*, I, 1, 3, 15-25). (El subrayado es nuestro.)

¹¹ "Así pues, cuando la percepción observa que la forma inmanente en los cuerpos ha atado consigo y ha dominado la naturaleza contraria, que es informe; cuando avista una conformación montada triunfalmente sobre otras conformaciones, congrega y apiña aquella forma desparramada, la reenvía y la mete dentro, ya invisible, y se la entrega acorde, ajustada y amiga, a la forma interior" (*Ibíd.*, I, 1, 3, 10).

¹² "(...) digamos lo primero en qué consiste por cierto la belleza que hay en los cuerpos. Efectivamente, es algo que se hace perceptible aun a la primera ojeada, y el alma se pronuncia como quien *comprende* y, reconociéndolo, lo acoge y como que se ajusta con ello" (*Ibíd.*, I, 6, 2, 1). El subrayado es nuestro.

¹³ Sobre la belleza como algo interior, y en relación con la luz: "Del Dios sumo nace el intelecto; del intelecto, el alma del mundo, que fabrica todas las formas naturales y les da vida; brilla así en todas las formas, como en un sistema ordenado de espejos, el único rostro de la belleza divina, como si todas las cosas que reflejan a Dios estuviesen iluminadas por un mismo relámpago" Cf. MACROBIUS. *Somnum Scipionis*, I c. 14-15. Edición inglesa en: MACROBIUS. *Commentary on the Dream of Scipio*. Según Plotino, cf. BRUYNE, E. de. *Historia de la Estética*, 2 vol. Madrid: BAC, 1963, I, pág. 422.

¹⁴ Cf. BRUYNE, E. de. *Historia de la Estética*, 2 vol. Madrid: BAC, 1963, I, págs. 410-411, y *Enéadas*, V, 8, 9, 42; V, 8, 10, 25ss; y V, 8, 11.

contemporáneo se agita angustiado pidiendo a gritos que le devuelvan la capacidad para expresarse en forma de símbolos. Ya no quiere que se le lleve de la mano hasta las mismas puertas de la simple imagen *material* de un dios pagano a quien mirar, con una mirada vacía, aunque sea cara a cara, cuando tienen un Dios "que es la imagen del Dios invisible, primogénito de toda criatura" (Col. 1, 13-15).

Esa esencia de la belleza que remite a algo espiritual, es un ideal que, como forma original, mora en el Intelecto de la divinidad invisible, creadora del mundo. Participando de este intelecto es como el artista concebirá igualmente un ideal y lo expresará plasmado en la materia. Por el contrario, en Aristóteles la belleza visible se caracterizaba por la simetría, el orden y la grandeza dentro de una unidad limitada. Plotino rechaza de plano esta concepción de la belleza y acentúa en su crítica su esencial espiritualidad.¹⁵ Observa tres grados de experiencia de la belleza. Hay quien se contenta con expresiones sensibles. Para éstos, como epicúreos, el criterio del bien y del mal, de lo bello y lo feo, es el placer o el disgusto en la percepción. Los estoicos, en cambio, se sitúan en un plano más elevado: se limitan a levantarse un poco por encima de las cosas inferiores, debido a que la parte superior del alma les lleva de lo agradable a lo hermoso. Los "*verdader*" filósofos,¹⁶ discípulos de Platón, consideran la belleza como *irradiación* de un ideal que forma parte de otro mundo y que es bello por sí mismo. Estos hombres ven con mirada penetrante el resplandor que viene de lo alto, elevándose hacia allí sobre las nubes y las sombras de aquí abajo. Pero, se pregunta Plotino, ¿cuál es esta región? y ¿cómo podrá llegarse a ella? Y se responde: que podrá llegar a ella el que sea de naturaleza amorosa y, ya desde un principio, posea realmente la disposición de un filósofo. Porque es propio del amante afrontar con dolor la producción de lo bello y no contentarse sólo con la belleza del cuerpo.¹⁷

En sus escritos se encuentran incluso ciertas expresiones que, comparadas con algunas otras de la Patrística, sobre todo oriental, manifiestan los primeros signos de un proceso en ebulli-

¹⁵ "Además, según esta teoría -habla de la belleza aristotélica como proporción-, los colores bellos, al igual que la luz del sol, siendo simples, no tomando su belleza de la proporción, quedarán excluidos de ser bellos. Y el oro ¿cómo podrá ser bello? Y el relámpago o los astros de noche ¿serán dignos de verse por ser bellos?" (Ibíd., I, 6, 1, 31).

¹⁶ Cf. Platón. *Fedón*, 82b

¹⁷ Cf. *Enéadas*, V, 1 y 2.

ción, un incipiente entrelazarse de la filosofía clásica con la multi-forme Sabiduría de Dios conforme al plan eterno (cf. Ef. 3, 10-11): cuando se percibe la belleza de la virtud y de la sabiduría, se siente una alegría, un abatimiento, un espanto mucho más fuertes que los ocasionados por la contemplación de las bellezas visibles. Éstas son las emociones que sentimos al contemplar la belleza: admiración, abatimiento gozoso, deseo, amor, espanto y gusto. ¿Qué son esta embriaguez, esta emoción y este deseo de estar fuera del cuerpo en concentrada visión espiritual?¹⁸

Éstos son planteamientos que emergen también desde otros puntos de vista. Por ejemplo, la percepción de los objetos materiales del mundo que le rodea: "La magnitud se percibe accidentalmente, dado que el color es el objeto primario de la visión. De cerca, pues, se conoce de qué dimensión es la superficie coloreada; de lejos, se conoce, sí, que está coloreada, pero, como las partes se contraen en cantidad, no permiten que el discernimiento de la cantidad sea preciso. De hecho, los colores mismos nos llegan desvaídos. ¿Qué de extraño tiene, pues, que, como se aminoran los sonidos, también se aminoren las magnitudes tanto más cuanto más desvaída nos llegue su forma?"¹⁹ En el paso de la apreciación del *color* –luz mezclada con la materia– por encima de la apreciación de la *magnitud*, se percibe una especie de transición de una *estética de la proporción*, hija del mundo clásico, a una nueva *estética de la luz*, madre del mundo medieval. En el fondo de este planteamiento subyace un concepto nuevo: importa más el hecho epistemológico –lo que percibe el sujeto– que la propia realidad –materia "despreciable", copia del *modelo*, etc.– del objeto.

Aquí observa de nuevo la valoración plotiniana de la luz como fuente de belleza. Si para él la belleza debe ser de corte psíquico, desligada por completo de lo material, resulta lógico pensar que todo lo mensurable, todo lo que está sujeto a una materia, está como aprisionado y, por lo tanto, formará parte de una sensibilidad, de una estética de otro orden inferior.²⁰ Frente a esta estética

¹⁸ Cf. *Ibíd.*, I, 5, 1, 6.

¹⁹ *Enéadas*, II, 8, 1, 10-15.

²⁰ "Si has llegado a ser esto, si has visto esto, si te juntaste limpio contigo mismo sin tener nada que te estorbe para llegar a ser uno de este modo y sin tener cosa ajena dentro de ti mezclada contigo, sino siendo tú mismo todo entero solamente luz verdadera no mensurada por una magnitud, ni circunscrita por una figura que aminore ni, a la inversa, acrecentada en magnitud por la ilimitación, sino absolutamente carente de toda medida como mayor que toda medida y superior a toda cantidad; si te vieras a ti mismo transformado en esto, entonces hecho ya visión, confiando en ti mismo y no teniendo ya necesidad del que te guiaba, una vez

de orden inferior hay que colocar, por contraste, una estética superior, una especie de estética de lo sublime que guarda una estrecha relación con el misticismo del s. III, desarrollado en profundidad por el propio Plotino.²¹

La relación de la estética de lo sublime con la de la luz es, por tanto, estrechísima. En un cierto grado de experiencia de lo sublime, Plotino observa que en ese punto ya no hay palabras; hay tan sólo un contacto espiritual. El alma se baña de luz. Lo divino está allá, pues ilumina. La luz viene del Uno. Él es la luz. El alma alcanza su verdadero fin: la visión de esta Luz gracias a la luz que da la visión.²² Cuando el alma ve al Uno "Dios", en cuanto es posible tal visión, se contempla a la vez a sí misma. Se ve resplandeciente de luz espiritual. Se muda en una luz pura, sin mole ni peso. Se convierte en un dios totalmente inflamado de amor, pues, por encima incluso de la belleza, ve y huye enteramente sola hacia la soledad del Uno.²³

Plotino, siguiendo la idea platónica, mantiene todavía un cierto distanciamiento entre las regiones del espíritu y la materia, que trata filosóficamente como dos campos del ser que se relacionan entre sí mediante un flujo mutuo. Este intercambio entre el uno y la otra lo ejemplifica otra vez –siguiendo el ya conocido principio de las dos actividades y fiel a ese primer esbozo de estética lumínica– con esa luz.²⁴ El Uno-Bien, como hipóstasis, es un foco de luz que irradia un resplandor. Conforme ese resplandor se va extendiendo como en círculos concéntricos, va generando a su alrededor los distintos seres, menos perfectos, más materiales, a medida que esa luz original se va debilitando al alejarse de su foco primigenio.

En cierto modo, espíritu y materia quedan parcialmente des-

subido ya aquí arriba, mira de hito en hito y ve. Éste es, en efecto, el único ojo que mira a la gran Belleza; pero si el ojo se acerca a la contemplación legñoso de vicios y no purificado, o bien endeble, no pudiendo por falta de energía mirar las cosas muy brillantes, no ve nada aun cuando otro le muestre presente lo que puede ser visto. Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. Porque jamás todavía ojo alguno habría visto al sol, si no hubiera nacido parecido al sol. Pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella" (*Enéadas*, I, 6, 9, 18-30).

²¹ Cf. LUCIANO. *Obras*. Vol. I. Colección hispánica de autores griegos y latinos. Introducción al volumen por J. Alsina. Barcelona: Ed. Alma Mater S.A, 1962, pág. XXVI.

²² Cf. *Enéadas*., V, 3, 17.

²³ Cf. *Ibíd.*, VI, 9, 11.

²⁴ Abundantes ejemplos en: BOURBON DI PETRELLA, F. *Il problema dell'Arte e della Bellezza in Plotino*. Firenze: Felice le Monnier, 1956, págs. 33-40.

gajados, cosa que tendrá consecuencias a otros muchos niveles. Con posterioridad a Platón, los diferentes filósofos inciden ya sea en el aspecto cuantitativo –potenciando lo material–, con lo que se crea una “estética física”, de *lo visto*, ya sea en el cualitativo –potenciando la parte espiritual de esa separación–, con lo que se llega a una “estética metafísica”, de *lo pensado*. Esa estética física se interesaría por la belleza de la armonía, la proporción, y el orden formales, y la estética metafísica incidiría más en la belleza de la idea, con independencia de la *forma*.

El estudio de la estética y de la metafísica de la luz pone de relieve la ruptura que supone, con respecto a la estética cuantitativa clásica, el interés por este nuevo elemento, que historiográficamente viene a cerrar un capítulo del espíritu clásico –bien que provisionalmente, es decir, hasta el Renacimiento,²⁵ en términos generales–, y a abrir las puertas a una primera estética romántica, que valora más la subjetividad del juicio estético –en cierto modo, de la idea que la observación del propio objeto– de la forma en la materia.²⁶

LA BELLEZA COMO MÍSTICA

232

Toda la tradición filosófica platónica, estoica y peripatética pesa enormemente sobre los teólogos del siglo II, quienes han elaborado sobre ella, con fermentos orientales que fomentan esta tendencia, la teología del Dios inefable y desconocido, que yuxtaponen i a la del Dios cósmico. Es en relación con esa inefabilidad e irracionalidad de la idea de Dios como hay que explicar el auge que adquiere en estos momentos el misticismo. La contemplación de los secretos divinos, la gnosis en el sentido profano, es uno de los fenómenos más importantes de esta época.²⁷ Aquí el fundamento de la emoción estética es decididamente religioso, místico y extático. Cuando, por ejemplo, Plotino describe la impresión que causa la belleza, toma sus imágenes de las revelaciones de los misterios. Después de ayunar y bañarse, el iniciado es conducido a través de la más absoluta tiniebla. Nada ve. Todo es oscuro y silencioso. Pero, de pronto, envuelto en cegadora luz y entre nubes de

²⁵ MUCCILLO, M. *Platonismo, ermetismo e 'prisca theologia'*. *Ricerche di storia della filosofia rinascimentale*. Firenze: Leo S. Olshki Stampa, 1996.

²⁶ Sobre la influencia de la filosofía de Plotino desde la Edad Media hasta el Romanticismo, cf. KRAKOWSKI, E. *Une Philosophie de l'Amour et de la Beauté. L'esthétique de Plotin et son influence*. Paris: E. de Broccard, 1929, págs. 50-54.

²⁷ Cf. *Ibíd.*, pág. XXV.

incienso y celestiales músicas, se encuentra ante la estatua de los dios. Atónito, temblando de respeto y con una sensación de dicha y bienaventuranza, queda absorto en la revelación prometedora de redención. Así es la revelación de la belleza;²⁸ así es la experiencia de lo sublime. Una experiencia que consiste en el paso de las tinieblas más absolutas a la iluminación más cegadora; se trata de una especie de *catharsis*²⁹ purificadora, que da alas a la imaginación de artistas y poetas y está estrechamente relacionada con un espíritu emparentado con el Romanticismo. Para Plotino, el conocimiento supone *contemplación*, sí. Pero también, y sobre todo, *éxtasis*, en cuanto ve brillar en la forma espiritual lo inefable de la Unidad y de la Bondad.

Uno de los puntos que el neoplatonismo tendrá en común con el cristianismo es la reacción contra los sistemas todavía más parciales que lo preceden directamente. Rechaza todo compromiso con el egoísmo sensual y tiene fe en una realidad más profunda que la naturaleza fenoménica y que las relaciones cívicas o nacionales e, incluso, más profunda que la propia mente. Como la Forma del Bien de Platón, a la cual corresponde al encontrarse por encima de la existencia, esta Unidad o Dios Supremo está por encima de la razón y de la vida del mundo. A pesar de toda la renuncia de Plotino, por lo que se refiere al conocimiento y a la vida práctica, rechaza el desapego a la belleza material. En la *franqueza* con que se percibe, la belleza tiene una analogía con la intuición mística que con frecuencia hace que caiga en gracia a los que piensan que la ciencia metódica es demasiado tortuosa para constituir una vía asequible hacia la verdad.³⁰

EL CONOCIMIENTO POR SIMPATÍA

La teoría de la visión explicada por Plotino conduce asimismo a conclusiones similares. Admite la necesidad de un órgano sensorial que haga de intermediario entre el alma y el cuerpo.³¹ También aquí realiza una fuerte crítica de la teoría de la visión que

²⁸ Cf. BRUYNE, E. de. *Historia de la Estética*, 2 vol. Madrid: BAC, 1963, I, pág. 423.

²⁹ Sobre la *catharsis* en relación a la belleza de la luz, vid., Gregorio de Nisa, PG págs. 46, 365 y 368-369.

³⁰ Cf. BOSANQUET, B. *Història de l'estètica*, I. Clàssics del Pensament modern. Barcelona: Ed. 62/Diputació de Barcelona, 1986, I, 1986, págs. 162 y 163.

³¹ "Mas como la sensación consiste en la percepción no de objetos inteligibles, sino sólo de sensibles, es preciso que el alma, puesta en contacto de algún modo con los sensibles mediante intermediarios similares a ellos, obtenga cierta comunión con

expone Aristóteles, en la que afirma que, entre el órgano de la visión y el objeto visto, hace falta la interposición de lo *diáfano* –aire, agua, cristal, etc.– que, actualizado, es la luz, que permite, en última instancia, la percepción visible. Él expone un conocimiento en un plano distinto –más espiritual, menos *científico*– del aristotélico, al poner en tela de juicio la necesidad de un cuerpo intermedio entre lo visto y el que ve.³² Ofrece como prueba irrefutable la observación de que el fuego se propaga a distancia de noche y en tinieblas sin la necesidad de un medio iluminado.³³ El color no afecta primero al medio y luego al órgano, como en Aristóteles, sino que afecta, siendo el color la luz ya entremezclada con la materia,³⁴ directamente al órgano de la vista.

Lo que posibilita el contacto entre lo visto y el agente visual es lo que Plotino llama *simpatía*.³⁵ La *simpatía* viene a ser como la *semejanza* existente entre el objeto visto y el sujeto que ve.³⁶ Existe una afinidad natural entre ambos, que hace que sintonicen mutuamente y, de esta manera, se produzca la visión sin la necesidad de un cuerpo intermedio que más bien obstaculizaría esa visión.³⁷ Así, el universo posee una sola Alma que se extiende a todas sus partes en la medida en que cada ser es una parte de él. También esta idea proviene de Platón³⁸ y de aquí arranca el pensamiento de Plotino acerca de la *simpatía*. Cada uno de los seres que hay en el universo sensible es una parte; y, por su cuerpo, lo es totalmente; mas, en la medida en que participa además del Alma del universo, en esa misma medida es una parte.³⁹ Todo este ser está, pues, en *simpatía* consigo mismo y lo está al modo de un animal unitario.⁴⁰ Así que lo lejano está cerca como lo están, en un animal particular, una uña, un cuerno, un dedo y alguna otra de las partes que

ellos o de cognición o de afección. Por eso esta cognición se realiza mediante órganos corporales. Porque como éstos forman, en cierto modo, un conjunto compacto o continuo con los sensibles, el alma puede por medio de ellos aunarse en cierto modo con los sensibles mismos, produciéndose de ese modo cierta comunidad de afecciones con ellos" (*Enéadas*, IV, 5, 1, 5-10). Cf. también *ibíd.*, IV, 5, 1, 5. De igual manera, para percibir las bellezas inteligibles ("ulteriores") no hace falta la mediación de ningún aparato visual (cf. *ibíd.*, I, 1, 3,30-4,1).

³² Cf. *Enéadas*, IV, 5, 1, 13-40.

³³ Cf. *ibíd.*, IV, 5, 3, 1-15.

³⁴ Cf. *ibíd.*, IV, 5, 7, 53-54.

³⁵ Cf. *ibíd.*, IV, 5, 2, 15-20.

³⁶ Cf. *ibíd.*, IV, 5, 1, 35.

³⁷ Cf. *ibíd.*, IV, 5, 3, 26-38.

³⁸ Cf. *Timeo* 30d-31a.

³⁹ Cf. *Enéadas*, IV, 4, 32, 1-10.

no son contiguas. Porque, aunque las partes desemejantes no sean contiguas sino que estén separadas por otras intermedias, no obstante, como simpatizan por su semejanza, el efecto producido por la parte no adyacente llega forzosamente incluso hasta la lejana. En consecuencia, si una parte guarda semejanza con el agente, recibe un influjo que no le resulta ajeno.⁴¹

En el fondo, la teoría plotiniana de la visión es más platónica que la del propio Platón. Plotino ni siquiera entra a explicar su opinión sobre el *mecanismo* de la visión. Para él, la visión consistiría en *simpatizar* con el objeto conocido teniendo en cuenta que sujeto y objeto están unidos por una especie de Alma que es común a todo el universo. Esto demuestra que Plotino expone una teoría no tanto *visiva* como *cognitiva*, lo que lo separa un tanto de la teoría aristotélica de la visión. El hecho resulta de gran interés porque ayuda a establecer una diferencia entre el *platonismo platónico* y el *neoplatonismo* plotiniano. Plotino *toma más literalmente* que el propio Platón la separación entre el mundo sensible y el mundo de las ideas; lleva más lejos esa separación incluso en aspectos tan “poco metafísicos” como la teoría de la visión. Si la percepción no es sólo *lo que viene de fuera*, sino que además, en palabras de Plotino, es una *intonía*, una *simpatía* entre *lo de fuera* y *lo de dentro*, entre la Materia y el Alma –consideradas como hipóstasis–, entonces se desmarca aún más que Platón de esa percepción, si no fría y mecánica, sí *objetivista* que ofrecía Aristóteles. Es en virtud de esa progresiva separación entre lo de fuera –como objeto conocido– y lo de dentro –como sujeto que conoce– como la estética de la luz va a encajar con la filosofía neoplatónica, tan abierta a entender el conocimiento como mística, como unión íntima entre el sujeto y el objeto.

LA MÍMESIS DEL ESPÍRITU

Plotino afirma que todas las artes de la imitación, como la pintura y la escultura, la danza y la pantomima, son artes propias de este mundo porque tienen un modelo sensible e imitan formas y producen cambios de movimientos y de simetrías visibles. Todas las artes que fabrican objetos sensibles, como por ejemplo la archi-

⁴⁰ Para Plotino el mundo sensible es un enorme “sistema”, imitación material, móvil, *claroscuro* e imperfecta del orden espiritual y luminoso de las formas originales en el entendimiento divino (Cf. BRUYNE, E. de. *Historia de la Estética*, 2 vol. Madrid: BAC, 1963, I, pág. 409).

⁴¹ Cf. *Enéadas*, IV, 4, 32, 10-25.

itectura o el arte del carpintero, sacan sus principios del mundo inteligible y de los pensamientos de éste, en tanto se ajusten a la simetría.⁴² Pero como mezclan estos pensamientos con un objeto sensible, su objeto no se encuentra por entero en el mundo inteligible.⁴³ Con esto Plotino, por lo que se refiere a la relación entre lo inteligible como *original* y lo sensible como copia, parece querer definir dos tipos de mimesis: por una parte, la más directamente relacionada con la imitación artística, en la que se *copia* tomando como modelo algo que ya es una imitación. Esta *mimesis imitativa* cae fuera por completo del mundo de la belleza inteligible. Y, en segundo lugar, la mimesis de los artesanos que, tomando por modelo ideas del mundo inteligible, las mezclan con la materia. Es una mimesis en la que el cuerpo imita al alma y no el alma al cuerpo. Predomina, otra vez, lo espiritual por encima de lo material. Lo primero es la idea *interior*, que se encuentra en el alma. Luego, su encarnación material. Se trata de un pensamiento casi opuesto al de Aristóteles, para el que la realidad es lo que mide el pensamiento.⁴⁴ La piedra, en la que el arte hizo penetrar la belleza de una forma, afirma el Estagirita, ha de ser bella no por el hecho de ser piedra, sino por la *forma*, que el arte ha introducido en ella. La materia, ciertamente, no poseía esta forma, que se encontraba en el pensamiento del artista antes de haber llegado a la piedra. Así pues, cuanto más se inclina a la materia y cuanto más se extiende, tanto más se debilita la belleza y queda por debajo del Uno.⁴⁵

PLOTINO Y EL PRIMER ARTE CRISTIANO

Ese contraste aludido entre estética *física* y *metafísica* es filosófico pero a la vez trasciende lo filosófico porque va más allá de una especulación teórica hacia el campo de lo artístico. La bipolarización platónica entre el mundo y la idea que lo trasciende se expresa también en la representación artística de éste y de sus referentes espirituales que, como modelos invisibles, posibilitan el mejor conocimiento y la existencia de lo visible.

Plotino conoció una Alejandría empobrecida y una Roma decadente. Allí los desastres y las humillaciones se sucedían sin tre-

⁴² Entendida no en el sentido clásico de equilibrio, proporción o ritmo, sino en el platónico de concordancia entre el Modelo inteligible y el sensible.

⁴³ Cf. *ibíd.*, V, 9, 10-11.

⁴⁴ Cf. *Metafísica*, IX, c. 10, 1051b. *Metafísica de Aristóteles*, edición trilingüe por M. García Yebra. Madrid: Gredos, 1990.

⁴⁵ Cf. *ibíbid.*, V, VIII, 1.

gua; la anarquía reinaba en la sociedad y la unidad misma del Imperio no era más que una entelequia. Sin embargo, en Alejandría el público artístico seguía siendo muy sensible y cultivado, exigente y difícil. El público romano, en cambio, por menos refinado, acogía cualquier obra de arte realizada por artistas de buena reputación.

Al parecer, con posterioridad a la época antonina, el origen de las nuevas corrientes artísticas estaría más cercano al ámbito de Egipto.⁴⁶ Conservamos numerosos retratos pintados descubiertos en la necrópolis de Fayum (Egipto), que constituyen un buen documento de lo que Plotino podía haber observado como manifestación del arte greco-egipcio de su época.⁴⁷ Las características generales de este tipo de pintura se ven aproximadamente reflejadas en el *Retrato de dos hermanos*, pintado al temple sobre madera hacia el siglo II d. JC. Las figuras destacan por la intención realista de los trazos así como por la expresión profunda de la mirada, de una extraña fijeza, siempre grave y melancólica.⁴⁸

Es difícil hablar de una decadencia en los retratos de El Fayum, pero no parece osado emitir la hipótesis de que Plotino pudo conocer, en Egipto, una importante escuela de pintura, así como a algunos grandes escultores. Debió encontrarse, tanto en Roma como en Egipto, ante una extraordinaria multiplicidad de formas; una variedad que no dejó de enriquecerle, a pesar de lo heterogéneo de tantos vestigios del pasado como conoció, no dejó de enriquecerle; y unos vestigios en los que las artes faraónicas, las griegas y las asiáticas opusieron con fuerza sus correspondientes valores contradictorios.⁴⁹

⁴⁶ Cf. KEYSER, E. de. *La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*. Louvain: Université de Louvain. Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie, 4e série, fascicule 7, 1955, pág. 16.

⁴⁷ Hay una extensa relación bibliográfica referida a la filosofía del arte en Plotino, que me parece de consulta obligada. Por ejemplo: BRÉHIER, E. *La philosophie de Plotin*, 1928; BRENNAN, R. E. "The Philosophy of Beauty in the Enneads of Plotinus", 1940, págs. 1-32; COCHEZ, J. "L'esthétique de Plotin", 1913, págs. 294-338, 431-454; FERRI, S. "Plotino e l'Arte del III° secolo", 1935-1936, págs. 166-171; FINBERG, H. R. P. "The Filiation of Aesthetic Ideas in the Neoplatonic School", 1926, págs. 148-151; INGE, W. R. *The Philosophy of Plotinus*, 1941; L'ORANGE, H. P. "The Portrait of Plotin", 1951, págs. 15-30; MARIEN, B. *Bibliografia critica degli studi plotiniani con rassegna delle loro recensioni*, 1949; MÜLLER, H. F. "Plotin über aesthetische Erziehung", 1915, págs. 69-79; WALTZEL, C. "Plotins Begriff der aesthetischen Form", 1922, págs. 1-57;

⁴⁸ Fig. 15, Cf. Puigarnau, 1995.

⁴⁹ Cf. KEYSER, E. de. *La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*. Louvain: Université de Louvain. Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie, 4e série, fascicule 7, 1955, págs. 17 y 18.

En el pensamiento estético de Plotino debemos distinguir un aspecto subjetivo y otro objetivo. En primer lugar, la creación humana de la obra de arte. En segundo, la creación divina de la belleza natural. En el fondo, se trata de un mismo problema, sólo que desde nuestro punto de vista particular de seres finitos aparece escindido en subjetivo y objetivo.⁵⁰ Él entiende que entre estos dos aspectos debe establecerse una dialéctica que se podría utilizar para explicar el proceso artístico. En la dialéctica platónica se distinguen dos momentos: la dialéctica del absoluto, entendida como vida de un Ser inmutable y eterno, y la dialéctica del alma humana, que asciende hacia el Absoluto. La primera aparece descrita en el *Parménides*, en el *Sofista* y en el *Filebo*. El aspecto psicológico de la dialéctica platónica se encuentra en el *Teeteto* y, sobre todo, en el *Banquete*, en el *Fedro*, en la *República*, en el *Político* y en el *Fedón*. Si se considera la dialéctica platónica desde el punto de vista del proceso psicológico humano, se pueden distinguir, todavía, dos aspectos destacables: uno intelectual –intuitivo, deberíamos decir–, como momento culminante de la intelección del mundo y a la vez superación de todo saber científico (*República*); otro *irracional*, como ascensión del alma (*Banquete*, *Fedro*). En Plotino estos aspectos de la dialéctica platónica están ampliamente desarrollados.

238

Dos son, para Plotino, los caminos que conducen a la contemplación estética: el primero arranca de lo inferior y se conduce hacia lo superior; el segundo constituye la unión con el mundo inteligible, en el que se llega, al final del viaje, a la contemplación del Espíritu. Estos dos caminos se corresponden con los grados de su dialéctica: primero, la *elevación*; segundo, el *éxtasis*. En propiedad, el primer grado es representado en el arte por medio de la música, que para los griegos comprendía la astronomía o armonía del mundo, la aritmética o armonía de los números, la música propiamente dicha y la poesía. El segundo grado está representado por el amor, que para Plotino constituye el meollo de toda la dialéctica y lo que transporta al alma desde la contemplación de la belleza sensible a la contemplación de la belleza inteligible y a la unión con el Uno. Este segundo grado de la dialéctica no es sólo ético sino también *estético*: contemplar la belleza equivale a haber llegado al Bien, estar con Dios, porque la divinidad se revela a lo sensible por medio de la belleza, al igual que la idea platónica. La puri-

⁵⁰ Cf. BOURBON DI PETRELLA, F. *Il problema dell'Arte e della Bellezza in Plotino*. Firenze: Felice le Monnier, 1956, pág. 84.

ficación de lo sensible no se alcanza sólo mediante la virtud, sino también a través del arte: el procedimiento ético y el artístico se complementan mutuamente. Estos dos primeros grados de la dialéctica se encuentran íntimamente unidos, porque el concepto de amor y el de belleza son inseparables en Plotino.⁵¹ La belleza suscita el amor, como deseo de poseerla, y Eros nace en el alma con la aspiración de abrazarse a cualquier cosa que sea bella.⁵²

Una vez destacados del ámbito de lo sensible, se alcanza el último grado de la dialéctica. Nos encontramos en el dominio de la Filosofía. La dialéctica es la parte más noble de la Filosofía e implica no sólo el conocimiento de la verdad y del ser, sino la práctica del bien. A través de este procedimiento se perfeccionan las virtudes naturales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza. La belleza es deseable sólo cuando brilla en ella la luz del bien.

Entre los dos aspectos de la estética de Plotino, subjetivo y objetivo, se establece esta dialéctica, que explica el proceso artístico. Ahí se aprecia una intensa relación entre los orígenes y el desarrollo del primer arte cristiano, y la dialéctica plotiniana, ambos fluctuando entre la percepción subjetivista y la objetivista. Conviene intentar una argumentación coherente y con rigor científico, que explique esa relación y que contribuya a una mejor comprensión "filosófica" del arte cristiano, y "artística" de la filosofía plotiniana.

Desde el punto de vista estético-filosófico, durante la etapa helenística se despierta un intenso espiritualismo que tenderá un largo puente entre la estética antigua y la del Humanismo renacentista, y definirá así –al menos histórica y estéticamente– el período medieval. No es que se produzca una fractura entre lo históricamente clásico y el arte posterior. La observación de las obras no permite deducir ningún tipo de contraste de este tipo. Sí, en cambio, podemos afirmar que el arte clásico sostiene un principio de rigor formal como base de una tendencia idealizadora que generaliza los rasgos de la realidad, y pierde así sus particularidades –por ejemplo, en los rostros humanos. Después, se asiste a un progresivo olvido del rigor formal, con el arte helenístico, y posteriormente con el primer arte cristiano, lo que permite hablar de "cambio paulatino", pero no de "contraste". Insisto en que en todo este proceso hace falta explicar el papel fundamental que juega la filosofía de Plotino y su relación con el primer arte cristiano.

⁵¹ Cf. LACROSSE, J. *L'Amour chez Plotin*. Bruxelles, Ousia cop. 1994.

⁵² Cf. BOURBON DI PETRELLA, 1956, págs. 86-87.

La pintura romana disponía de una serie de elementos formales y de composición que, si bien tendían hacia una progresiva espiritualización, apuntada en los retratos de El Fayum (fig. 15-17), de ningún modo hacía pensar en la posibilidad de una idea totalmente trascendente del mundo, que es lo que plantea el espíritu cristiano. En la pintura de la antigüedad tardorromana se observa una fuerte tendencia hacia la representación de la vertiente más *material* de la realidad: la gama de colores está muy arraigada en un sentido de lo sensual que polariza la atención del público sólo hacia "lo que se ve"; el programa iconográfico roza lo prosaico y lo "intrascendente": fuera de las escenas mitológicas⁵³ y las de contexto funerario, que también rezuman una delicada sensualidad, conocemos representaciones de paisajes, jardines y animales, naturaleza muerta, teatro, retratos, vida y costumbres populares, que así lo demuestran.⁵⁴

El advenimiento de la nueva religión, basada en la figura de un dios-hombre que muere desinteresadamente en redención de la humanidad, requiere la representación de una nueva visión de la realidad, capaz de transmitir estos nuevos contenidos a sus seguidores. Algunos artistas se convertirán al cristianismo, pero su sistema formal-compositivo, aprendido y transmitido de padres a hijos quizás durante generaciones, seguirá inalterado; otros, que continuarán siendo paganos politeístas, judíos o simplemente ateos,⁵⁵ serán contratados esporádicamente por aristócratas patricios recién convertidos para decorar sus monumentos funerarios.⁵⁶ En cualquier caso, hará falta una urgente y mutua adaptación entre el nuevo mensaje cristiano y los elementos formal-compositivos paganos tradicionales.

Hemos dado noticia de esos dos aspectos, objetivo y subjetivo, entre los que se despliega la dialéctica plotiniana del proceso

⁵³ Cf. MAIURI, A. *La peinture romaine*. Genève: Skira, 1953, págs. 77-90.

⁵⁴ Cf. op. cit., págs. 15-148 *passim*.

⁵⁵ Conocemos el caso, fuera del ámbito artístico propiamente romano, de la sinagoga de Dura-Europos.

⁵⁶ Por ejemplo, resulta interesante constatar que las sombras de los personajes de la tumba de la Vía Portuense (fig. 18: una pintura en un contexto funerario pagano), que se proyectan sobre el suelo, están realizadas con la misma técnica que las de la orante de la catacumba de los Giordani (fig. 22: una representación evidentemente cristiana). Esta observación permite pensar en un mismo artista que recibe encargos de muy diversos clientes, con muy diversas intenciones, pero que en la realización de cada uno de esos encargos utiliza la misma técnica pictórica —en este caso la alusión a sombras proyectadas sobre el suelo, que producen una especie de efecto gravitatorio sobre los personajes, dándoles más peso visual-compositivo.

artístico. El subjetivo aludía a la creación humana de la obra de arte, arte en su doble aspecto *intelectivo e irracional*. El objetivo se refería a la creación divina de la belleza natural. En el campo del arte, siguiendo el hilo conductor de Plotino y por lo que se refiere al aspecto objetivo, definiría una “estética de la elevación” –mímesis como copia fiel de lo real, y artes del número: “estética cuantitativa”. En cuanto a lo subjetivo, una “estética del éxtasis” –en relación, sobre todo, al Amor como unión espiritual y, en sentido restringido a lo artístico, a la pintura como color, fantasía, imaginación, abstracción, incluso *skiagrafia* como ocaso de la “estética del contorno”. La “estética de la elevación” se corresponde con la “estética física de la luz”; la “estética del éxtasis” con la “estética metafísica de la luz”.

Entre el nuevo espíritu cristiano y el neoplatonismo de Plotino existen, entre otros, dos puntos de contacto: el Amor y la Luz. En Plotino el Amor forma parte del segundo grado de su dialéctica. La luz inteligible es el espíritu y la sustancia de los seres, a veces en el ámbito de la “estética de la elevación” –primer grado de la dialéctica–, a veces en el de la “estética del éxtasis” –segundo grado de la dialéctica. Se trata, para Plotino, de amar lo sensible –belleza-luz– a través de lo inteligible –amor-luz. Por eso la mencionada distinción entre *luz física* y *luz metafísica*. Aquí se diferencian radicalmente Platón y Plotino: en éste varía la forma sensible platónica y sobreviene radiación lumínica; ya no resulta ser una forma sino una radiación vital metaforizada por la luz reflejada; en aquél, lo sensible es sólo un *pálido* reflejo de la Idea.

Por su parte, el prólogo del Evangelio de san Juan también recoge esta idea: Juan no es la luz pero viene a dar testimonio de la luz.⁵⁷ Juan refleja *pálidamente* la verdadera luz. Cristo tiene la luz en propiedad, no como reflejo de la luz de otros. El conocido “Dios es Amor” de san Juan conecta, aunque no tanto en un contexto filosófico como teológico con la idea plotiniana de que “la belleza (la luz) suscita el amor, como deseo de poseerla, y Eros nace en el alma con la aspiración de abrazarse a cualquier cosa que sea bella”.

Los testimonios de la pintura paleocristiana de catacumba permiten insistir en esa seria relación entre la filosofía de Plotino y el concepto –por más que difuso todavía– que aletea tras la representación pictórica del primer arte cristiano. La conocida imagen del *Buen Pastor*, descubierta en una pequeña cúpula de la catacumba de san Callisto (fig. 19), remite, iconográficamente, al

⁵⁷ Cf. *Jn.*, 1, 9-11.

Cristo pastor que, abandonando todo el rebaño, va en busca de la oveja perdida. El pastor aparece con la oveja recién rescatada sobre los hombros; otras dos ovejas se sitúan a ambos lados de la composición. El modelo se halla totalmente desprovisto de la decisión de contornos que veíamos en Nicías (fig. 3), de los reflejos del maestro helénico que representaba (fig. 4), de la rotundidad clásica reivindicada a través de la línea, del pintor de Aquiles (fig. 5 y 7), de la atmósfera de luz que creaba el maestro de los escorzos (fig. 8), así como del lirismo del paisaje pompeyano (fig. 11). Se trata de un nuevo tipo de pintura, en el que han desaparecido por completo las referencias espacio-temporales, en el que la figura humana habita un espacio nuevo: sin perspectiva, sin la gama de colores clásica, sin contornos, sin el moldeado de luz y sombra, sin volumen. Los fondos se han vuelto transformados en neutros, las alusiones arquitectónicas han desaparecido por completo, la línea del horizonte se desconoce, el foco de luz es misterioso y tan sólo una tenue insinuación del suelo permite pensar en un personaje "de este mundo".

Lo *intelectivo* se deja abarcar por los límites de la razón y, en el arte, cuadra con lo clásico –mímesis, poesía, pintura de contornos, etc.–: nos hallamos en el ámbito de la *luz física*, caminando ("elevación") hacia la unión con la luz espiritual "éxtasis". Lo *irracional*, en cambio, aun formando parte integrante de la creación humana de la obra de arte –el aspecto subjetivo de la estética de Plotino–, no pierde de vista el modelo de la creación divina de la belleza natural a través de su consideración como estética cualitativa, donde amor y belleza se encuentran y se requieren mutuamente. La figura del buen pastor, atendiendo a lo subjetivo de la estética de Plotino, no se explica a través de la vertiente *intelectiva*: no se comprende el personaje fuera de contexto, sin una referencia espacio-temporal que ayude a definirlo. Sí, en cambio, desde el punto de vista de lo *irracional* plotiniano, no porque contradiga la razón, sino porque la supera: la referencia del Buen Pastor a Cristo redentor la entienden los cristianos a la luz del conocimiento por fe, que, siendo racional –no repugna la razón–, pertenece al ámbito de lo sobrenatural y, por tanto, de lo inasequible al intelecto humano.

Por otra parte, interesa destacar el aspecto objetivo, es decir, la referencia plotiniana del arte entendido como la creación divina de la belleza natural. Desde este punto de vista, la imagen del Buen Pastor no guarda relación con este aspecto objetivo, que más arriba he dado en relacionar con la "estética de lo que ilumina": es una que no responde a la de un personaje *iluminado*; en él no hay

reflejos, ni matices de luces y sombras. Esto es lo que enrarece su aspecto como lejano a toda *realidad vista*. Sin embargo, su presencia es bien visible, lo cual permite deducir que algo visible que no es iluminado, de alguna manera ilumina. Esta “estética de lo que ilumina” coincidía con la “estética cualitativa”, es decir, con la “estética metafísica de la luz”. En relación con la Luz y al Amor como puntos de contacto entre el espíritu cristiano y el neoplatonismo, en Plotino se trata de amar lo inteligible –el amor-luz inteligible– a través de lo sensible –(belleza-luz sensible).

PLOTINO: HACIA UNA TEOLOGÍA MEDIEVAL DE LA IMAGEN

En este último tramo del trabajo conviene subrayar algunas conclusiones sobre el Plotino filósofo y teólogo de la luz y sobre su posible relación con el primer arte cristiano. No hay duda de que nuestro autor, al hablar de la luz, es filósofo. Apoyándose firmemente en Platón, y partiendo de la Hipóstasis del Uno, desarrolla una auténtica filosofía de la luz. También, inquieto por solucionar un vacío religioso derivado en parte de las necesidades espirituales de su época, hace Teología. Una vez definida filosóficamente la luz, propone un conocimiento de lo divino por la unión con la fuente primigenia de esa luz y, en este sentido, propone una original mística de la luz.

 243

En el fondo, como filósofo y teólogo de la luz, al mediar entre Platón y la Patrística griega, sienta unas bases que permitirán las primeras formulaciones, en clave neoplatónica, del dogma cristiano. De hecho, la impresión global que deja la Patrística es que los Padres se sometieron a la influencia dominante de Platón y de los neoplatónicos, hasta el punto de que, con frecuencia, hablamos del “Platonismo de los Padres”. Sin embargo, hay un punto que conviene aclarar. Para los Padres de la Iglesia, ni la verdad de la fe ni el dogma que la definía dependían en absoluto de la filosofía, y la fe era para ellos lo esencial. La fórmula “Platonismo de los Padres” conduciría, pues, a un sentido absurdo si se le hiciese significar que los Padres eran platónicos. Porque, en realidad, fueron esencialmente cristianos; es decir, fieles a una religión de salvación por la fe en Jesucristo; pero no discípulos de un filósofo para quien la única salvación concebible era la recompensa del sano ejercicio de la razón.⁵⁸ La diferencia es clara: por muy teólogo de la luz que sea Plotino, él es neoplatónico; y por muy neoplatónicos que sean los Padres, ellos son cristianos.

⁵⁸ Cf. GILSON, E. *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid: Gredos, 1989, págs. 88-89.

Ahora bien, hecha esta distinción fundamental, pienso que lo dicho no obsta para poder afirmar que Plotino, como filósofo y teólogo de la luz, marca unos antecedentes para una Teología medieval de la imagen. Sienta unos fundamentos para el estudio del Dios cristiano a través de su imagen representada en la pintura paleocristiana, primero, y, después, en la medieval. ¿Cómo es esto posible si Plotino no deja de ser, respecto a los Padres, un "mero" neoplatónico? Precisamente por los fuertes nexos de unión que existen entre lo platónico y lo cristiano. Platón se ofrece como aliado del cristianismo en varios puntos importantes: las doctrinas de un demiurgo del universo; la existencia de un mundo supra-sensible y divino del que este mundo sensible es sólo la imagen; la espiritualidad del alma y su superioridad respecto al cuerpo; la iluminación del alma por Dios; su sometimiento presente al cuerpo y la necesidad de una lucha para dominarlo; y, por fin, de la inmortalidad del alma y la creencia en una vida de ultratumba en que recibirá la recompensa o el castigo por sus actos.⁵⁹

Esta lista de conceptos comunes entre cristianismo y platonismo puede sintetizarse en uno solo: ambos aceptan un Dios invisible. En la conciencia del primer cristianismo se hallan inscritas tres antiguas ideas sobre la visión y la correspondiente representación visual de Dios. En primer lugar, la posibilidad de ver a Dios cara a cara, que los cristianos rechazan de plano, dado que son hijos de la larga tradición judía que afirma que *a Dios nadie le ha visto jamás*. Esta opción es claramente defendida por los primeros apologetas. En segundo, los hombres no pueden ver a Dios, no porque Éste no tenga imagen, sino porque es, sencillamente, invisible. Se trata de una idea que proviene de la filosofía antigua, sobre todo de los presocráticos. Este concepto implica la definición de una divinidad abstracta lo menos parecida a la posibilidad de un encuentro con Dios en la experiencia de la vida cotidiana. En tercer lugar, los hombres podrían ver a Dios, pero se les recomienda que no lo miren y se les prohíbe, en cualquier caso, representarlo en imágenes.⁶⁰ Estas tres ideas están contenidas en la literatura cristiana de los primeros siglos, incluso en la época en que vive Plotino. Hay, por tanto, una aparente contradicción entre los contenidos de la literatura apologética cristiana⁶¹ —e, incluso, la

⁵⁹ Cf. *Ibíd.*, p. 89.

⁶⁰ FINNEY, P. C. *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994, pág. IX.

⁶¹ Por ejemplo, Origen, *De Principiis*, ed. Koetschau, *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten (drei) Jahrhunderte*, I.1.8

propia Revelación⁶²— y la representación pictórica del Dios invisible en la pintura de catacumbas que ya se ha comentando en este artículo.

Si la representación iconográfica de Dios está explícitamente vedada por la primera literatura cristiana porque a Dios no se le puede ver, la pregunta clave es: ¿cuál es el concepto de *visión* que manejan esos primeros apologetas y hagiógrafos? La respuesta correcta, teniendo en cuenta que aludimos a los antecedentes de una teología medieval de la imagen, es que la visión es, sencillamente, un *conocimiento*, tal como señalan san Agustín⁶³ y san Efrén.⁶⁴ Se trata de una visión cognoscitiva de Dios por medio de numerosas metáforas visuales que aparecen, incluso, constatadas en el corpus patrístico de los primeros siglos del cristianismo. Es más, el uso extensivo de las metáforas visuales, hecho por los apologetas viene a proporcionar un marco semiótico-simbólico para la creación y el desarrollo del primer arte cristiano.⁶⁵ De otro modo, las pinturas de las catacumbas hubieran ofrecido un aspecto completamente distinto.

En este contexto, Plotino participa de la tradición filosófica anicónica del mundo griego, al que él pertenece. Es consciente de la invisibilidad de la divinidad. Pero inaugura, mediante sus metáforas de la luz, en parte heredadas de Platón, la posibilidad de expresar simbólicamente la existencia de Dios. Es en este sentido que podemos hablar de un Plotino filósofo y teólogo de la luz que proporciona un importante punto de arranque a los antecedentes de una Teología medieval de la imagen. Porque a lo largo de la Edad Media, la metáfora de la luz es frecuentemente utilizada para “mantener” la distancia simbólica entre la imagen —de Dios— significativa —visible— y el mismo Dios significado —invisible.

⁶² Ex. 3, 6; 1 Rey, 19, 13; Isa, 6, 2; Jn, 14, 8.

⁶³ *Conf*, 13, 28-35. Vid. HOLL, A. *Die welt der Zeichen bei Augustinus*. Vienna: 1963.

⁶⁴ *Nat*, 1,99; 8, 2; *Julian* 2,16; *Virg* 7,15- 15, 30, 31; Cf. McVEY, K.H. *Ephrem the Syrian Hymns*. New York and Mahwah: Nj, 1989, págs. 36-47.

Abstract

In this article, Professor Alfons Puigarnau accurately develops an issue that is very present in his thought, that is, the theological and philosophical meaning of light, a topic that he has thoroughly developed in other texts. On this occasion, he starts from Plotinus, considering his work as an intellectual precedent of the theology of Light to be developed during the Middle Ages.