

## COMENTARIO DE COOMARASWAMY SOBRE EL *tria requiruntur*

La belleza no es en ningún sentido especial o exclusivo una propiedad de las obras de arte, sino mucho más una cualidad o valor que puede ser manifestado por todas las cosas que son, en proporción con el grado de su ser y perfección efectivos. La belleza puede reconocerse tanto en las sustancias espirituales como en las materiales, y si es en estas últimas, entonces tanto en los objetos naturales como en las obras de arte. Sus condiciones son siempre las mismas.

«Tres cosas son necesarias para la belleza. Primero, ciertamente, exactitud o perfección; pues cuanto más disminuidas son las cosas, tanto más feas son. Y la debida proporción o armonía. Y también claridad; de donde que las cosas que tienen un color brillante sean llamadas bellas». (*Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur* [*Sum. Theol. I.39.8c*]).

Es esencial comprender los términos de esta definición. *Integritas* no es lo que se entiende en el sentido moral, sino más bien en el de «entera correspondencia con una condición original» (Webster). El significado de «exactitud» puede verse en Cicerón, *Brutus* XXXV.132, *sermonis integritas*, y en San Agustín, *De doctrina christiana* IV.10, *locutionis integritas*. *Perfectio* debe tomarse en el triple sentido de *Sum. Theol. I.6.3*, «primero, acordemente a la condición del ser propio de una cosa [todo lo que ella puede o debe ser]; segundo, con respecto a todos los accidentes que se han agregado como necesarios para su perfecta

operación<sup>1</sup>; y tercero, la perfección consiste en el logro de otra cosa en tanto que fin»<sup>2</sup>. Así, en *Sum. Theol.* I.48.5c, donde el mal de una cosa se define como la privación del bien, considerado como un ser «en perfección y en acto», el *actus primus* es la *forma et integritas* de la cosa, y el mal correspondiente es «ya sea defecto de la forma o ya sea de alguna parte de ella necesaria a la *integritas* de la cosa». En *Sum. Theol. Suppl.* 80.1.C, tanto la «integridad» como la «perfección» implican una «entera correspondencia» y una «correspondencia en plena proporción» de la forma accidental y la forma sustancial del objeto natural o artificial. Y puesto que «la primera perfección de una cosa consiste en su forma misma, de la que ella deriva su especie» (*Sum. Theol.* III.29.2c) y esa « semejanza es con respecto a la forma» (I.5.4), vemos que la *integritas* es realmente la «corrección» de la iconografía y que corresponde a la ὀρθότης de Platón; y que todas las cosas son bellas en la medida en que imitan o participan en la belleza de Dios, la causa formal de su ser en términos absolutos.

*Diminuta* no significa «roto», sino más bien «disminuido», o venido a menos por defecto de algo que debería estar presente, como en *Ética a Nicómaco* IV.3.5, y en Salmos 2:1, *diminutae sunt veritates*, y en Apocalipsis 22:19, «si un hombre disminuyera (*diminuerit*)»<sup>3</sup>. Desde este punto de vista debemos comprender que la «magnitud» es esencial a

---

<sup>1</sup> Los accidentes necesarios para la perfecta operación de una cosa son sus «ornamentos» o «decoración»; ver A. K. Coomaraswamy «Ornament». De ahí que la belleza y la decoración sean coincidentes en el sujeto (*Sum. Theol.* II-II.145.2c, *ratio pulchri sive decori*).

<sup>2</sup> Es decir, en la utilidad o aptitud de la cosa. En suma, no podemos llamar a un pedazo de hierro un «cuchillo bello» a menos que sea efectivamente un cuchillo, o si no está afilado o no tiene una forma adecuada para servir al fin particular para el que fue diseñado. Las cosas pueden ser bellas o perfectas sólo en su propio modo, y sólo pueden ser buenas en su tipo, nunca absolutamente. [Cf. Platón, *Hippias Mayor* 290D, y Filón, *Heres* 157-158].

<sup>3</sup> Cf. Platón, *Leyes* 667D, donde la corrección (ὀρθότης = *integritas*) es una cuestión de adecuación (ἰσότης), a la vez en cuanto a la cualidad y a la cantidad; también *República* 402Ay 524c.

la belleza (ver nota 21): es decir, en el sentido de un tamaño apropiado, más bien que un tamaño absoluto. En las artes medievales y similares, el tamaño de una figura es proporcionado a su importancia (y éste es el sentido principal de la expresión *debita proportio*), y no está determinado, con arreglo a la perspectiva, por su relación física con otras figuras; mientras que en la naturaleza, todo lo que está «por debajo de su tamaño» es raquíptico y feo. *Superfluum et diminutum* (*Ética a Nicómaco* I-II.27.2 *ad* 2) son los extremos que han de evitarse en todo lo que tiene que ser «correcto»; los equivalentes sánscritos son los *ūnātiriktau*, «demasiado poco y demasiado», que hay que evitar en la operación ritual. «Bello» y «feo» son *pulcher* y *turpis*, como el griego *καλός* y *αἰσχρός* y el sánscrito *kalyāṇa* y *pāpa*; «feo» coincide con «deshonroso» o «pecaminoso», y belleza con «gracia» o «bondad». Los términos tienen una significación mucho más que la meramente estética. La raíz sánscrita *kal*, presente en *kalyāṇa* y *καλός*, se reconoce también en el inglés «hale» [«sano»], «healthy» [«saludable»], «whole» [«entero»] y «holy» [«santo»]; sus sentidos primarios son «ser en acto», «ser efectivo», «cal-cular», «hacer», y un derivado es *kāla*, «tiempo». Esta raíz *kal* es probablemente idéntica a la raíz *kr* (*kar*) en *kāra*, «creación», y *kratu* «poder», latín *creo*, etc., griego *κράϊνω*, de donde *κράτος*, etc., y de la misma manera *χρονος*, «tiempo». La doctrina de que «la belleza es una causa formal» y de que *ex divina pulchritudine esse omnium derivatur* está profundamente arraigada en el lenguaje mismo.

La «debida proporción» y la «consonancia» (*consonantia* = ἁρμονία) son 1º) de la forma efectiva y la forma sustancial, y 2º) de las partes de una cosa entre sí mismas. La primera concepción, pienso yo, es la que predomina, como en Santo Tomás de Aquino, *Summa contra Gentiles* I.62, «Pues entonces, un arca es un arca verdadera cuando está de acuerdo con (*consonat*) el arte» (en la mente del artista), y como se

sugiere arriba en conexión con la «magnitud». Por otra parte, en el *De pulchro*, traducido arriba, Santo Tomás, con *consonantia*, se está refiriendo llanamente a la debida proporción de las partes de una cosa en su relación mutua. La «debida proporción» necesaria para la belleza se menciona también en *Sum. Theol.* I.5.4 *ad* 1 y II-II-45.2c.

*Claritas* es la irradiación, la iluminación, la claridad, el esplendor o la gloria propios del objeto mismo, y no el efecto de una iluminación externa. Los ejemplos más sobresalientes de claridad son el sol y el oro, a los que, por consiguiente, se compara comúnmente un cuerpo «glorificado»; así también la Transfiguración es una clarificación (cf. *Sum. Theol.* Suppl. 85.1 y 2).

Todas las cosas tienen su propia «claridad genérica» (Santo Tomás de Aquino, *De pulchro*), la del «resplandor de la luz formal por la que está formada o proporcionada» (Ulrich Engelberti, *De pulchro*). Puede citarse una excelente ilustración de ello en *Chāndogya Upaniṣad* IV.14.2, donde un hombre dice a otro, «Tu rostro, querido mío, resplandece como el de quien ha conocido a Dios». Compárese con el inglés antiguo. *Hire lure lumes liht, as a launterne a nyht*, el «Tigre, Tigre, fulgor ardiente» de William Blake, y el «ganado en llamas» de *Ṛg Veda Saṁhitā* II.34.5. En este sentido, nosotros hablamos de todas las cosas bellas como «espléndidas», ya sean objetos naturales como tigres o árboles, o ya sean artefactos tales como edificios o poemas, en los que la claridad es lo mismo que la inteligibilidad y lo opuesto de la oscuridad. El color de algo bello debe ser brillante o puro, puesto que el color está determinado por la naturaleza del objeto coloreado mismo, y si es opaco o turbio será un signo de su impureza. Así pues, el color del oro es tradicionalmente el color más bello.

La belleza y la bondad son fundamentalmente idénticas, pues ambas se originan en la forma, aunque difieren lógicamente; la bondad está en relación con el apetito, y la belleza con la cognición o la aprehensión; «pues las cosas bellas son las que plazen cuando se ven (*pulchra emim dicuntur quae visa placent*)». Que ellas plazcan, se debe a la «debida proporción»; pues el sentido (*sensus*) se deleita en las cosas debidamente proporcionadas, como en lo que es según su propio tipo (*Sum. Theol.* I.5.4 *ad* 1). «Los sentidos que miran principalmente a lo bello, a saber, la vista y el oído, lo hacen como ministros de la razón. Es evidente así que la belleza agrega a la bondad una relación con el poder cognitivo; de manera que lo bueno (*bonum*) significa eso que simplemente place al apetito, mientras que lo bello es algo que place cuando se aprehende». En otras palabras, «pertenece a la naturaleza de lo bello eso en lo que, cuando se ve o se conoce, el apetito viene a su reposo» (I-II.27.1 *ad* 3)<sup>4</sup>. «Mientras que los demás animales tienen deleite en los objetos de los sentidos sólo, en tanto que están ordenados al alimento y al sexo, únicamente el hombre tiene delectación en la belleza de los objetos sensibles por sí mismos» (I.91.3 *ad* 3).

Se reconoce claramente que los placeres estéticos son naturales y legítimos, e incluso esenciales; pues el bien no puede ser un objeto del apetito a no ser que se haya aprehendido (*Sum. Theol.* I-II.27.2c), y «el placer perfecciona la operación» (I-II.4.1 *ad* 3, I-II.33.4c, etc.). Debido a que la belleza de la obra es convocativa, *delectare* tiene su debido lugar en las fórmulas tradicionales que definen el propósito de la elocuencia<sup>5</sup>. Al mismo tiempo, decir que su belleza es una convocación a la bondad de algo, es hacer también auto-evidente que *su* belleza no es, como el

---

<sup>4</sup> «Nosotros saboreamos lo que conocemos cuando la voluntad deleitada reposa en ello», San Agustín, *De Trinitate* X.10.

<sup>5</sup> Véase Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art?*, 1943, p. 104.

bien, un fin final o un fin en sí misma. Exactamente el mismo punto de vista está presente en Platón, para quien «aprender se acompaña del placer que se tiene en el encanto» (τῆς χάριτος τὴν ἡδονήν), pero la corrección y la utilidad, la bondad y la belleza de la obra son consecuencias de su verdad; el placer no es un criterio de la adecuabilidad de la obra, y no puede hacerse de él la base de un juicio, que sólo puede hacerse si nosotros conocemos la intención de la obra (βούλησις, *Leyes* 667-669)<sup>6</sup>. Es en el hecho de hacer como el fin del arte los placeres estéticos, más bien que el placer en el bien inteligible<sup>7</sup>, en lo que la «estética» moderna difiere más profundamente de la doctrina tradicional; la filosofía del arte vigente hoy día es esencialmente *sensacional*, es decir, *sentimental*.

«El Arte imita a la Naturaleza en su manera de operación» (*ars imitatur naturam in sua operatione*, *Sum. Theol.* I.117.1c). «Las cosas naturales dependen del intelecto divino, de la misma manera que las cosas hechas por arte dependen de un intelecto humano» (I.17.1c). En la primera cita, la referencia inmediata es al arte de la medicina, en el que se emplean medios naturales. Pero éstos no son la «naturaleza» que opera, puesto que no son las herramientas sino el operador de ellas el que hace la obra de arte. «La naturaleza misma causa las cosas naturales en lo que concierne a su forma, pero presupone la materia», y la «obra de

---

<sup>6</sup> Como observa San Agustín, el gusto no puede erigirse en el criterio de la belleza, pues hay algunos a quienes les gustan las deformidades. Las cosas que nos complacen lo hacen porque son bellas; de ahí no se sigue que son bellas porque nos complacen (*De musica* VI.38; *Lib. de ver. rel.* 59).

<sup>7</sup> La filosofía vigente sobre la manufactura, subordinada a los intereses industriales, distingue entre las artes bellas o inútiles y las artes aplicadas o útiles. La filosofía tradicional, por otra parte, afirma que la belleza y la utilidad son indivisibles en el objeto, y que nada inútil puede llamarse propiamente bello (Jenofonte, *Memorabilia* III.8.6, IV.6.9; Platón, *Crátilo* 416c; Horacio, *Epistula ad Pisones* 334; San Agustín, *Lib. de ver. rel.* 39; San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam*, 14, etc.). La concepción antitradicional de la vida es trivial más que «realista» o práctica; gran parte de su «cultura» es efectivamente inútil.

arte no se atribuye al instrumento sino al artista» (I.45.2c y Suppl. 80.1 *ad* 3). Por consiguiente, la «naturaleza» aludida es la *Natura naturans*, *Creatrix Universalis*, *Deus*, y no la *Natura naturata*. La verdad del arte es con respecto a la *Natura naturans*.

El resultado neto de la doctrina tradicional de la belleza, tal como la expone Santo Tomás de Aquino, es identificar la belleza con la formalidad o el orden, y la fealdad con la informalidad o la falta de orden. La fealdad, como los otros males, es una privación. Lo mismo se expresa en sánscrito por los términos *pratirūpa*, «formal», *apratirūpa*, «informal», como equivalentes de *kalyāṇa* y *pāpa*. En otras palabras, la belleza es siempre «ideal» en el sentido propio de la palabra; pero «nuestro» ideal (en el sentido vulgar, a saber, el de aquello que nos gusta) puede no ser bello en absoluto.

## Apéndice

Con respecto a la «bondad» (*bonitas*), el lector debe tener presente que, en la filosofía escolástica, el bien y el mal no son categorías morales, excepto en conexión con la conducta y cuando así se especifica; puesto que el bien honesto o el bien moral (*bonum honestum* o *bonum moris*) se distingue del bien útil (*bonum utile*) y del bien deleitable (*bonum delectabile*). En general, el bien es sinónimo de ser o de acto, en tanto que se distingue de no-ser o de potencialidad, y, en este sentido universal, el bien se define generalmente como eso que toda criatura desea o saborea (*Sum. Theol.* I.5.1, I.48.1, y *passim*; la filosofía Escolástica sigue aquí a Aristóteles, *Ética a Nicómaco* I.1.1, «El bien es eso que todos desean»). Cuando, por ejemplo, se trata del *summum*

*bonum*, que es Dios, este Bien se llama así porque es el fin último del hombre (sánscrito *paramārtha*) y el límite del deseo; es «bueno», no como la virtud se opone al vicio posible («Allí», como dice El Maestro Eckhart, «ni el vicio ni la virtud entraron nunca»), sino porque es eso que atrae a todas las cosas hacia sí mismo por su Belleza.

Es sobre todo en conexión con las artes como la bondad no es una cualidad moral. De la misma manera que «la Prudencia es la norma de la conducta» (*recta ratio agibilium*, *Ética a Nicómaco* II-I.56.3), así «el Arte es la norma de la obra (*recta ratio factibilium*) ...El artista (*artifex*) es encomiable como tal, no por la voluntad con la que hace la obra, sino por la calidad de la obra» (II-I-57.3); «el arte no presupone la rectitud del apetito» (II-I.57.4), «el arte no requiere del artista que su acto sea un acto bueno, sino que su obra sea buena... Por consiguiente, el artista necesita el arte, no para llevar una vida buena, sino para producir una obra de arte buena, y tenerla en buen cuidado» (II-I.57.5). Aquellos cuyo interés está en la ética más bien que en el arte deberían tomar nota de la proposición inversa, «No puede haber un buen uso sin el arte» (II-I.57.3 *ad* 1), equivalente a las palabras de Ruskin «la industria sin arte es brutalidad».

La distinción entre arte y prudencia subyace en el mandato de «no pensar en el mañana». «Tu maestría es del trabajo, nunca de sus frutos; de manera que no trabajes por los frutos, ni estés inclinado a abstenerte de trabajar» (*Bhagavad Gītā* II.47); similarmente, Santo Tomás de Aquino, «Dios ordenó que no nos preocupáramos de lo que no es asunto nuestro, a saber, de las consecuencias de nuestros actos (*de eventibus nostrarum actionum*), pero *no* nos prohibió estar atentos a lo que es asunto nuestro, a saber, el acto mismo» (*Summa contra Gentiles* III.35).



Sin embargo, de la misma manera que puede haber pecado moral, así también puede haber pecado artístico. El pecado, definido como «una desviación del orden hacia el fin», puede ser de dos tipos, según se dé en conexión con los *factibilia* o en conexión con los *agibilia*; así: «En primer lugar, por una desviación del fin particular que estaba en la intención del artista: y este pecado será propio del arte; por ejemplo, si un artista produce una cosa mala, cuando su intención es producir algo bueno; o produce algo bueno, cuando su intención es producir algo malo. En segundo lugar, por una desviación del fin general de la vida humana (sánscrito *puruṣārtha*, en su cuádruple división): y entonces se dirá que peca, si tiene intención de producir una obra mala, y la hace realmente con el fin de engañar a otro con ella. Pero este pecado no es propio del artista como tal, sino como hombre. Por consiguiente, por el primer pecado ese artista es culpado como artista; mientras que por el segundo es culpado como hombre» (*Summa contra Gentiles* II-I.21.1.2). Por ejemplo, el herrero estará pecando como artista si falla en la hechura de un cuchillo que corte, pero como hombre si hace un cuchillo para cometer un crimen, o para alguien que él *sabe* que tiene intención de cometer un crimen.

El pecado artístico, en el primero de estos sentidos, se reconoce en *Śatapatha Brāhmaṇa* II.1.4.6 en conexión con el error en el cumplimiento del ritual, error que tiene que ser evitado debido a «eso sería un pecado (*aparādhī*, errar el blanco), de la misma manera que si uno hiciera una cosa cuando tiene intención de hacer otra; o como si uno dijera una cosa cuando tiene intención de decir otra; o como si uno fuera en una dirección cuando tiene intención de ir en otra».

Debe agregarse que también puede haber un pecado metafísico, como de error, o de herejía, resultante de un acto de contemplación falto de

firmeza (sánscrito *śithila samādhi*, o *kheda* en *dhyāna*); ver Coomaraswamy, «La Operación Intelectual en el Arte Indio». Por consiguiente, puede haber una desviación del orden hacia el fin de tres maneras: 1ª) en arte, como cuando un hombre dice «yo no sé nada sobre arte, pero sé lo que me gusta»; 2ª) en conducta, como cuando un hombre dice «yo no sé lo que es justo, pero sé lo que me gusta hacer», y 3ª) en especulación, como cuando un hombre dice «yo no sé lo que es verdadero, pero sé lo que me gusta pensar».

Es digno de notar que la definición escolástica del pecado como «una desviación del orden hacia el fin» es literalmente idéntica a la de *Kaṭha Upaniṣad* II.2, donde el que prefiere lo que más le gusta (*preyas*) a lo que es más bello (*śreyas*) se dice que «yerra el blanco» (*hīyate arthāt*). El significado primario de *śrī* es «luz radiante» o «esplendor», y el superlativo, *śreyas*, sin pérdida de este contenido, equivale generalmente a «felicidad» y *summum bonum*; *śreyas* y *preyas* no son así, en absoluto, el bien y el mal simplemente, o en un sentido específicamente moralista, sino más bien el bien universal en tanto que se distingue de todo bien particular. Si, como dice Dante, el que quiera retratar un rostro no puede hacerlo a menos de que lo *sea*, o como nosotros podríamos expresarlo, a menos que lo *viva* (cf. *Sum. Theol.* I.27.1 *ad* 2), no es menos cierto que el que quiera (y el «Juicio es la perfección del arte», II-II.26.3 sig.) apreciar y comprender una obra ya completada, sólo puede hacerlo sujeto a la misma condición, y esto significa que debe conformar su intelecto al del artista para pensar con sus pensamientos y ver con sus ojos. De todos aquellos que aspiran a la «cultura» se requieren actos de auto-renuncia, es decir, ser otra cosa que provincianos. Es en este sentido como «Wer den Dichter will verstehen, / muss in Dichters Lande gehen».

Para juzgar las obras de arte románico y comunicarlas, el crítico o profesor en este campo debe devenir un hombre románico, y para esto se necesita algo más que una mera sensibilidad hacia las obras de arte románico o un mero conocimiento de ellas; afirmar que un «materialista» o «ateo» profeso, podría devenir en este sentido propio un doctor en arte medieval, sería una contradicción en los términos. Hablando en términos humanos, no es menos absurdo contemplar la enseñanza de la Biblia como «literatura». Nadie que no crea en las hadas y que no esté familiarizado con las leyes del país de las hadas puede «escribir un cuento de hadas».

Puede observarse que la palabra «comprensión» misma, en aplicación a una cosa, implica identificar nuestra propia consciencia con eso de lo que la cosa misma dependía originalmente para su ser. Una tal identificación, *rei et intellectus*, está implícita en la distinción platónica entre σύνεσις (comprensión, o literalmente asociación) y μάθησις (aprendizaje) o, en sánscrito, entre *artha-jñāna* (gnosis del significado) y *adhyayana* (estudio): no es como un mero Erudito (*paṇḍitaḥ*), sino como un Comprehensor (*evaṃvit*) como uno se beneficia de lo que uno estudia, al asimilar lo que uno conoce. La comprensión implica y requiere un tipo de arrepentimiento («cambio de mente»), y asimismo, también, una recantación de todo lo que puede haberse dicho en base a la observación sólo, sin comprensión. Sólo lo que es correcto es comprensible; de aquí que uno no puede comprender y discrepar al mismo tiempo. En este sentido, toda comprensión implica una aceptación formal; el que comprende realmente una obra de arte, la habría hecho como ella es, y no en alguna otra semejanza. Como el artista original, él puede ser consciente de algún defecto de pericia o del material, pero no puede querer que el arte por el que se hizo la cosa, es decir, la forma que la informa, hubiera sido otra que la que fue, sin negar

en la misma medida el ser mismo del artista. El que querría que la forma hubiera sido otra que la que era, no lo habría querido como un juez de arte, sino como un patrón *post-factum*; pues él no está juzgando la belleza formal del artefacto, sino sólo su valor práctico para sí mismo. Igualmente, con respecto a las cosas naturales, no puede decirse de nadie que las ha comprendido plenamente, sino sólo que las ha descrito, si él mismo no las hubiera hecho como ellas son, de haber sido él su primera causa, ya sea que nosotros llamemos a esa causa «Natura naturans» o «Dios».

En relación con esto, la importancia de la doctrina de la *Einfühlung* o empatía, dentro de la teoría de la crítica, marca un paso en la dirección correcta; pero en lo que concierne al arte cristiano y similares, es sólo una buena intención, más bien que un gesto acabado. Pues «empatía» [sentir con] está sujeta aquí al mismo defecto que la palabra «estética» misma. El arte cristiano y similares son primariamente formales e intelectuales, o, como a veces se ha expresado, «inmateriales» y «espirituales»; la relación de la belleza es primariamente con la cognición (*Sum. Theol.* I.5.4); el artista trabaja «por el intelecto», lo cual es lo mismo que «por su arte» (I.14.8; I.16.1c; I.39.8; y I.45.7c). En conexión con esto, nótese que la filosofía escolástica no habla nunca de la obra (*opus*) como «arte»; el «arte» siempre permanece en el artista, mientras que la obra, como *artificiatum*, es una cosa hecha *por arte, per artem*. Asumiendo que el artista es su propio patrón cuando trabaja para sí mismo (como es típicamente el caso del Arquitecto Divino), o que consiente libremente a la finalidad final de la obra que ha de hacerse, concibiéndolo como un fin deseable, será verdadero, entonces, que está trabajando a la vez *per artem et per voluntatem* —«El artista trabaja por la palabra concebida en su mente, y por el amor de su voluntad concerniente a algún objeto» (I.45.6c); es decir, como un artista con

respecto a la causa formal de la cosa que ha de hacerse, y como un patrón con respecto a su causa final. Aquí no estamos considerando qué cosas deberían hacerse, sino el papel desempeñado por el arte en su hechura; y como esto es una cuestión de intelecto más bien que de voluntad, es evidente que «empatía» y «estética» son términos muy poco satisfactorios, y que serían preferibles palabras tales como «conformación» (sánscrito *tadākāratā*) y «aprehensión» (sánscrito *grahana*).

Todo esto tiene una incidencia importante sobre el «arcaísmo» en la práctica. Una cosa «se dice que es verdadera absolutamente, en la medida en que está vinculada al intelecto del que depende», pero ella «puede estar vinculada a un intelecto, ya sea esencialmente, o ya sea accidentalmente» (*Sum. Theol.* I.16.1c). Esto explica por qué el «gótico moderno» parece lo que realmente es, «falso» e «insincero». Pues, evidentemente, el arte gótico sólo puede ser conocido por el arquitecto profano accidentalmente, es decir, por el estudio y la medición de construcciones góticas; y por muy instruido que el arquitecto pueda ser, la obra sólo puede ser una falsificación. Pues como dice el Maestro Eckhart (ed. Evans, I, 108), «para expresarse propiamente, una cosa debe proceder desde dentro, movida por su forma; no debe ir adentro desde fuera, sino afuera desde dentro»; y de la misma manera, Santo Tomás de Aquino (*Sum. Theol.* I.14.16c) habla de lo factible (*operabile*), no como dependiente de una resolución de la cosa hecha en sus principios, sino de la aplicación de la forma al material. Y puesto que el arquitecto moderno no es un hombre gótico, la forma no está en él, y lo mismo será válido para los trabajadores que llevan a cabo sus diseños. Un defecto similar de adecuada expresión, se percibe cuando la música sacrificial de la Iglesia, no se ejecuta como tal, sino como «música», por coros seculares, o cuando la Biblia o la *Divina Comedia* se enseñan como «literatura».

De la misma manera, siempre que los accidentes de un estilo ajeno se imitan en otra parte, se vicia la operación del artista, y en este caso se detecta rápidamente, no tanto una falsificación, como una caricatura. Se verá fácilmente que el estudio de las «influencias» debería considerarse como uno de los aspectos menos importantes de la historia del arte, y las artes híbridas como las menos importantes de todas las artes. Nosotros podemos pensar los pensamientos *de* otro, pues las ideas son independientes del tiempo y de la posición local, pero no podemos expresarlos *por* otro, sino sólo a nuestra manera propia.

*Ars sine scientia nihil*\*

*Ars sine scientia nihil* («el arte sin ciencia es nada»)<sup>8</sup>. Estas palabras del Maestro Parisino Jean Mignot, enunciadas en relación con la construcción de la Catedral de Milán en 1398, fueron su respuesta a una opinión que comenzaba a tomar forma entonces, a saber, que *scientia est unum et ars aliud* («la ciencia es una cosa y el arte otra»). Para Mignot, la retórica de la construcción implicaba una verdad que tenía que expresarse en la obra misma, mientras que otros ya habían comenzado a considerar las casas, e incluso la casa de Dios, como nosotros las consideramos ahora, sólo en términos de construcción y de efecto. La *scientia* de Mignot no puede haber significado simplemente «ingeniería», pues en ese caso sus palabras habrían sido un truísmo, y nadie podría haberlas cuestionado; la ingeniería, en aquellos días, habría sido llamada un arte, y no una ciencia, y habría estado incluida en los *recta ratio factibilium* o «arte» por el que nosotros sabemos cómo pueden y deben hacerse las cosas. Por lo tanto, su *scientia* debe haber estado en afinidad con la razón (*ratio*), el tema, el contenido, o la gravidez (*gravitas*) de la obra que ha de hacerse, más bien que con su mero funcionamiento. El arte sólo no era suficiente, sino que *sine scientia nihil*<sup>9</sup>.

---

\* [Publicado por primera vez en *The Catholic Art Quarterly*, VI (1943), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*. Los Archivos de Milán de donde Coomaraswamy sacó su tema han sido publicados y examinados por James Ackerman en «Ars sine scientia nihil est», *Art Bulletin* XXXI (1949).

<sup>8</sup> [Scientia autem artificis est causa artificiorum; eo quod artifex operatur per suum intellectum, Sum. Theol. I.14.8c].

<sup>9</sup> [«Si quitas la ciencia, ¿cómo distinguirás entre el *artifex* y el *inscius*?» Cicerón, *Academica* II.7.22; «Architecti jam suo verbo rationem istam vocant», San Agustín, *De ordine* II.34; es lo mismo para todas las artes, p. ej., la danza es racional, por consiguiente sus gestos no son meramente movimientos graciosos sino también signos].

En relación con la poesía tenemos la afirmación homónima de Dante con referencia a su *Commedia*, de que «toda la obra fue emprendida, no para un fin especulativo sino para un fin práctico... El propósito de toda la obra es sacar, a aquellos que están viviendo en esta vida, del estado de miseria y conducirlos al estado de bienaventuranza» (*Ep. ad Can. Grand.*, 15 y 16). Esto tiene un estrecho paralelo en el colofón de Aśvaghoṣa al *Saundarānanda*: «Este poema, preñado de la gravidez de la Liberación, ha sido compuesto por mí a la manera poética, no con motivo de dar placer, sino con motivo de dar paz». Giselbertus, escultor del Juicio Final de Autun, no nos pide que consideremos su disposición de las masas, ni que admiremos su pericia en el uso de las herramientas, sino que nos dirige a su tema, del que dice en la inscripción, *Terreat hic terror quos terreus alligat error*, «Que este terror aterrorice a aquellos a quienes tiene cautivos el error terrenal».

Y así también para la música. Guido d'Arezzo distingue acordemente entre el verdadero músico y el cantante que no es nada sino un artista:

Musicorum et cantorum magna est distancia:  
 Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica.  
 Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia;  
 Bestia non, qui non canit arte, sed usu;  
 Non verum facit ars cantorem, sed documentum<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> [Paul Henry Lang, en su *Music and Western Civilization* (New York, 1942), p. 87, tradujo accidentalmente la penúltima línea de nuestro texto por «Un bruto hace melodía como un papagayo y no por arte»; una versión que pasa por alto la doble negación, y que malinterpreta *usu*, que no es «por hábito», sino «útilmente» o «provechosamente» ὠφέλιμος]. El profesor E. K. Rand me ha señalado amablemente que la línea 4 está métricamente incompleta, y sugiere *sapit usu*, es decir, «el que, en la práctica, saborea lo que se canta». [Se encontrará material afín en Platón, *Fedro* 245A; Rūmī, *Mathnawī* I.2770].



Es decir, «entre los “músicos” verdaderos y los meros “cantantes”, la diferencia es enorme: el segundo vocaliza, el primero comprende la composición de la música. Al que canta de lo que saborea no se le llama un “bruto”; pues no es bruto el que canta, no meramente con habilidad, sino *útilmente*; no es el arte sólo, sino la doctrina, la que hace al “cantor” verdadero».

El pensamiento es como el de San Agustín, a saber, «no gozar lo que debemos usar»; el placer, ciertamente, perfecciona la operación, pero no es un fin. Y como el de Platón, para quien las Musas se nos dan «para que las usemos intelectualmente (μετὰ νοῦ)<sup>11</sup>, no como una fuente de placer irracional (ἐφ’ ἡδονήν ἄλογον), sino como una ayuda a la contención del alma dentro de nosotros, cuya armonía se perdió en el nacimiento, para ayudar a restaurarla al orden y consentimiento de sí misma» (*Timeo* 47D, cf. 90D). Las palabras *sciunt quae componit musica* son reminiscentes de las de Quintiliano «Docti rationem componendi intelligunt, etiam indocti voluptatem» (IX.4.116); y éstas son un abreviado de Platón, *Timeo* 80B, donde se dice que de la composición de sonidos agudos y profundos resulta «placer para el ininteligente, pero para el inteligente esa delectación se ocasiona por la imitación de la armonía divina aprehendida en las mociones mortales». La «delectación» (εὐφροσύνη) de Platón, con su connotación festiva (cf. *Himnos Homéricos* IV.482), corresponde al verbo *sapit* de Guido, como en *sapientia*, definido por Santo Tomás de Aquino como *scientia cum amore*; de hecho, esta delectación es la «fiesta de la razón». Al que toca su instrumento con arte y sabiduría, [su instrumento] le enseñará tales

---

<sup>11</sup> El cambio de nuestro interés desde el «placer» a la «significación» implica lo que es de hecho una μετένοια, cuyo significado puede entenderse como un «cambio de mente», o como una retirada de la sensibilidad sin mente a la Mente misma. Cf. Coomaraswamy, «Sobre Ser en la Mente Recta de Uno», 1942.

cosas como la gracia de la mente; pero para el que cuestiona su instrumento ignorante y violentamente, sólo perorará (*Himnos Homéricos* IV.483). *Usu* puede compararse a *usus* como el *jus et norma loquendi* (Horacio, *Ars poetica*, 71, 72), y corresponde, pienso yo, a un ὠφελίμως Platónico = *frui, fruitio* y al Tomista *uti = frui, fruitio* (*Sum. Theol.* I.39.8c).

Que el «arte» no es suficiente recuerda las palabras de Platón en *Fedro* 245A, donde no sólo es necesario el arte, sino también la inspiración si la poesía ha de valer algo. La *scientia* de Mignot y el *documentum* de Guido son la *dottrina* de Dante ante la cual (y no ante su arte) él nos pide que nos maravillemos (*Inferno* IX.61); y esa *dottrina* no es suya propia sino lo que «Amor (Spiritus Sanctus) dicta dentro de mí» (*Purgatorio* XXIV.52, 53). No es el poeta sino «el Dios (Eros) mismo quien habla» (Platón, *Ion* 534, 535); y no habla fantasía sino verdad, pues «Omne verum, a quocumque dicatur, es a Spiritu Sancto» (San Ambrosio sobre I Cor. 12:13); «Cathedram habet in caelo qui intus corda docet» (San Agustín, *In epist. Joannis ad parthos*); «Oh Señor de la Voz, implanta en mí tu doctrina (*śrutam*), que ella more en mí» (*Atharva Veda Samhitā* I.1.2).

Ese «hacer la verdad primordial inteligible, hacer lo inaudito audible, enunciar la palabra primordial, tal es la tarea del arte, o ello no es arte»<sup>12</sup> —no arte, sino *quia sine scientia, nihil*,— ha sido el punto de vista normal y ecuménico del arte. La concepción de la arquitectura de Mignot, de la música de Guido, y la de la poesía de Dante subyacen en el arte, y notablemente en el «ornamento», de todos los demás pueblos y

---

<sup>12</sup> Walter Andrae, «Keramik im Dienste der Weisheit», *Berichte der deutschen keramischen Gesellschaft* XVII (1936), p. 263. Cf. Gerhardt Hauptmann, «Dichten heisst, hinter Worten das Urwort erklingen lassen»; y Sir George Birdwood, «El arte, desprovisto de su tipología sobrenatural, fracasa en su esencia artística e inherente». (*Sva*, Londres, 1915, p. 296).

edades aparte de la nuestra propia —cuyo arte es «ininteligible»<sup>13</sup>. Nuestra herejía privada (ιδιωτικός) y sentimental (παθητικός) contraria (es decir, visto que nosotros *preferimos* divertir), que hace de las obras de arte una experiencia esencialmente sensacional<sup>14</sup>, queda patente en la palabra «estética» misma, puesto que αἴσθησις no es nada sino la «irritabilidad» que los seres humanos comparten con las plantas y los animales. El indio americano no puede comprender que a nosotros nos «puedan gustar sus cantos y que no compartamos su contento espiritual»<sup>15</sup>. Ciertamente, nosotros somos lo que Platón llamaba «amantes de los colores y sonidos finos y de todo ese arte que hace que estas cosas tengan tan poco que ver con la naturaleza misma de lo bello» (*República* 476B). Queda la verdad de que «el arte es una virtud intelectual», y de que «la belleza es afín a la cognición»<sup>16</sup>. «La ciencia hace a la obra bella; la voluntad la hace útil; la perseverancia la hace duradera»<sup>17</sup> *Ars sine scientia nihil*.

---

<sup>13</sup> «Es inevitable que el artista sea ininteligible porque su sensitiva naturaleza, inspirada por la fascinación, la perplejidad, y la excitación, se expresa a sí misma en los términos profundos e intuitivos de la inefable maravilla. Nosotros vivimos en una edad de ininteligibilidad, como cada edad debe ser aquello que se caracteriza tan ampliamente por el conflicto, el desajuste, y la heterogeneidad» (E. F. Rothschild); es decir, como lo ha expresado Iredell Jenkins, en un mundo de «realidad empobrecida».

<sup>14</sup> «Fue un tremendo descubrimiento, cómo excitar las emociones por las emociones mismas» (Alfred North Whitehead, *Religion in the Making*, citado con aprobación por Herbert Read en *Art and Society*, Londres, 1937, p. 84). Mucho más verídicamente, Aldous Huxley llama a nuestro abuso del arte «una forma de masturbación» (*Ends and Means*, New York, 1937, p. 237): ¿cómo podría uno describir de otra manera la estimulación de las emociones «por las emociones mismas»?

<sup>15</sup> Mary Austen en H. J. Spinden, *Fine Art and the First Americans* (New York, 1931), p. 5. De la misma manera que nosotros no podemos comprender a aquellos para quienes las Escrituras son mera «literatura».

<sup>16</sup> *Sum. Theol.* I.5.4 ad I, I-II.27.1 ad 3, y I-II.57.3 y 4.

<sup>17</sup> San Buenaventura, *De reductione artium ad theologiam* XIII.

## EL ENCUENTRO DE LOS OJOS \* 18

En algunos retratos los ojos del sujeto parecen estar mirando directamente al espectador, ya sea que esté frente a la pintura o que se mueva a la derecha o a la izquierda de ella. Por ejemplo, hay muchas representaciones de Cristo en las que su mirada parece dominar al espectador dondequiera que esté y seguirle insistentemente cuando se mueve. Nicolás de Cusa había visto tales representaciones en Nuremberg, Coblenza, y Bruselas; un buen ejemplo es la Cabeza de Cristo de Quentin Matsys, en Antwerp (figura 3). El tipo parece ser de origen bizantino<sup>19</sup>.

---

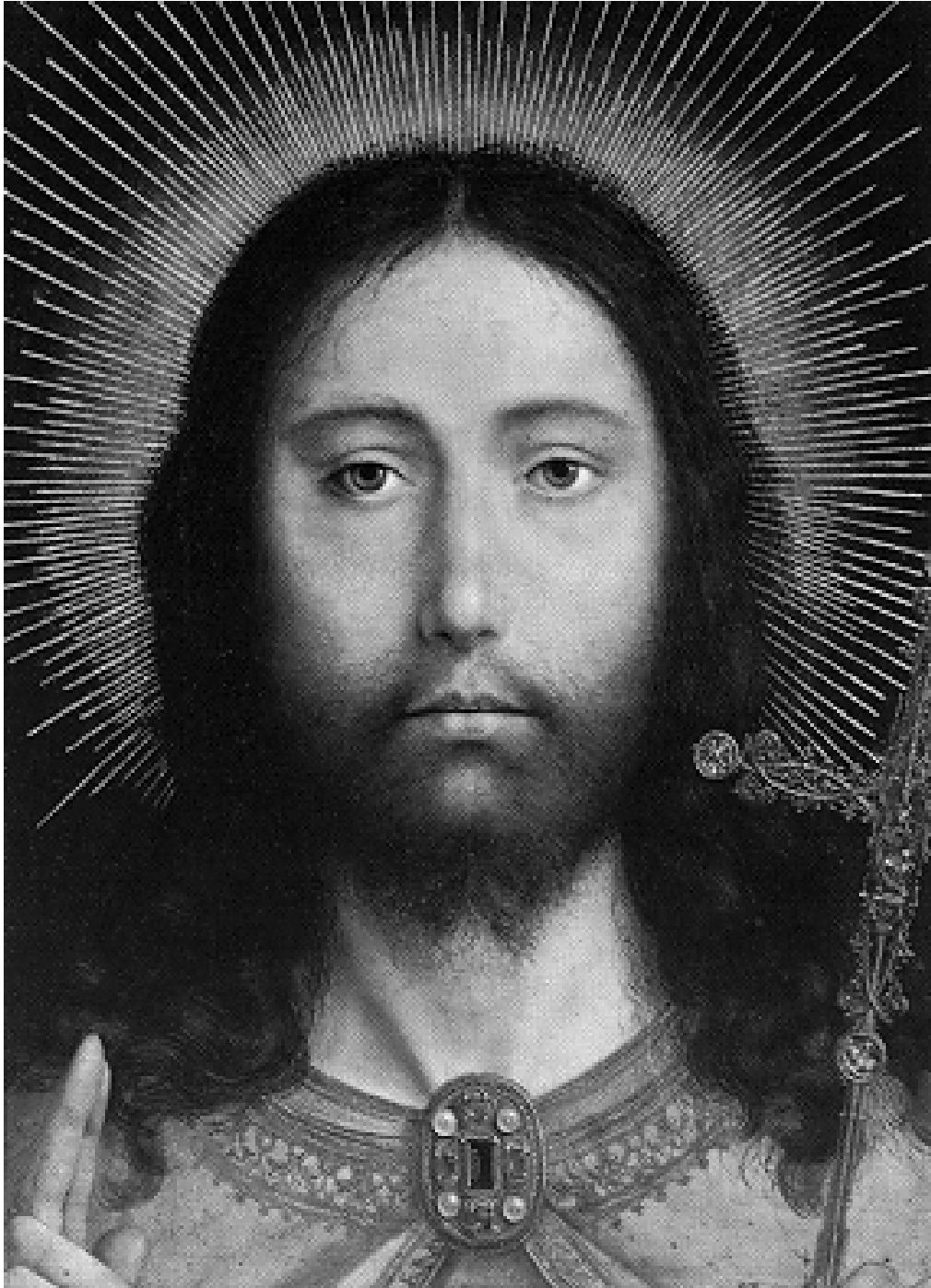
\* [Publicado por primera vez en el *Art Quarterly*, VI (1943), este ensayo se incluyó después en *Figures of Speech or Figures of Thought*.—ED.]

<sup>18</sup> En la retórica India del Amor, la primera condición del «Amor en la Separación», conocida como «el Comienzo del Amor» (*pūrvā rāga*), puede ser ocasionada por la escucha o por la vista; y si es por la vista, al ver una pintura o por la «visión ojo a ojo» (*sākṣāt darśana*), el resultado es la primera de las diez etapas del amor, la del «Anheló» (*abhilāṣa*). Así es, por ejemplo, en el *Sāhitya Darpaṇa*, y en toda la literatura sobre la retórica, y en los cantos de los Fieles de Amor Vaiṣṇavas.

No tengo conocimiento de ninguna referencia India explícita al intercambio de miradas como entre una pintura y el espectador, pero en *Las Mil y Una Noches* (Historia del Príncipe Ahmed y el hada Peri-Banu, R. F. Burton, *Suppl. Nights* III [1886], 427), se dice que, en un templo en Besnagar, había «una imagen de oro del tamaño y la estatura como de un hombre de maravillosa belleza; y su hechura era tan sabia que el rostro parecía fijar sus ojos, dos inmensos rubíes de enorme valor, en todos los que lo miraban no importa donde estuvieran».

Que Dios es omnividente, o que mira en todas las direcciones simultáneamente, aparece en toda la literatura. El Brahma «visiblemente presente y no fuera de la vista» (*sākṣād-āparokṣāt*) es el Soplo y verdadero Sí mismo inmanente (*Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.4); de manera que (como también en Platón) si el contemplativo ha de «ver» a la deidad inmanente su ojo debe «volverse», con-vertirse o intro-vertirse (*āvṛttacakṣus*, *Kaṭha Upaniṣad* IV.1).

<sup>19</sup> Para éstas y otras referencias ver E. Vansteenberghe, *Autour de la docte ignorance* (Münster, 1915), p. 37.



*Figura 3. Quentin Matsys: Christus Salvator Mundi*

En un artículo titulado «The Apparent Direction of Eyes in a Portrait»<sup>20</sup>, W. H. Wollaston ha examinado y explicado las condiciones, bastante sutiles, de las que depende este fenómeno. Es un efecto que no se debe

---

<sup>20</sup> *Philosophical Transactions*, Royal Society (Londres, 1824).

enteramente al dibujo de los ojos mismos<sup>21</sup>, sino que depende también, y quizás más aún, del dibujo de la nariz y de otras características. Wollaston señala que de la misma manera que la aguja de un compás vista desde una pequeña distancia, y efectivamente vertical en un dibujo en perspectiva, retiene su posición aparentemente vertical por mucho que cambiemos nuestro punto de vista, aunque parece moverse para hacerlo, así también los ojos de un retrato, que originalmente están mirando al espectador en una posición, parecen moverse para mirarle en otra. Por otra parte, aunque los ojos mismos puedan haber sido pintados como si miraran directamente al espectador, si faltan del dibujo las otras características para esta posición de los ojos, entonces el efecto de la falta de esas características, y especialmente de la nariz, será hacer que la pintura parezca mirar en una sola dirección fija, lejos del espectador, cualquiera que sea su posición. Por supuesto, la posición estrictamente frontal nos ofrece el caso más simple, pero no es necesario que la posición del rostro sea estrictamente frontal si los ojos se vuelven así (hacia un lado del sujeto) como para mirar directamente al espectador, y no hay nada en el resto del dibujo que contradiga esta apariencia. Así pues, los elementos esenciales del efecto son 1º) que el sujeto debe haber sido representado originalmente como si estuviera mirando directamente al artista, y 2º) que nada en el resto del dibujo debe estar en desacuerdo con esta apariencia.

Nicolás de Cusa hace referencia a iconos de este tipo, y en el *De visione Dei*, o *De icona* (A.D. 1453) habla del envío de una pintura tal al Abad y a los Hermanos de Tegernsee. Hace de las características del icono, como se describe arriba, el punto de partida de una *Contemplatio in Caligine*, o la Visión de Dios *in tenebris*, más allá del «muro de la coincidencia de los contrarios»<sup>22</sup>. Dice de tales pinturas:

---

<sup>21</sup> En algunos tipos de arte primitivo, por ejemplo, el ojo de un rostro completamente de perfil puede estar dibujado como si fuera visto frontalmente, pero esto no hace que parezca que está mirando al espectador.

<sup>22</sup> «El muro del Paraíso donde tú moras», dice, «está compuesto de la coincidencia de los contrarios, y permanece impenetrable para el que no ha vencido al más alto Espíritu de Razón que guarda la puerta» (*De visione Dei*, cap. 9). En el simbolismo tradicional de la *Janua Coeli*, estos «contrarios» (pasado y futuro, bien y mal, etc.) son las dos hojas o jambas de la «Puerta Activa», por las cuales, cuando chocan, el entrante puede ser aplastado. El Más Elevado espíritu de Razón debe ser vencido (cf. Juan 10:9 y *Jaiminiya Upaniṣad Brāhmaṇa* I.5) porque toda verdad racional (cf. *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* I.6.3 e *Īśā*

Colocadla en cualquier parte, digamos en el muro norte de vuestro oratorio; permaneced ante ella en un semicírculo, no demasiado cerca, y miradla. Parecerá a cada uno de vosotros, cualquiera que sea la posición desde donde mira, que es como si él, y sólo él, estuviera siendo mirado... Así pues, vosotros os preguntaréis, en primer lugar, cómo puede ser que el icono mire a todos y a cada uno de vosotros... Entonces que un hermano, fijando su mirada en el icono, se mueva hacia el oeste, y encontrará que la mirada del icono se mueve siempre con él; tampoco le dejará si vuelve hacia el este. Entonces se maravillará ante esta moción sin locomoción... Si pide entonces a un hermano que camine de este a oeste, manteniendo sus ojos sobre el icono, mientras él mismo camina hacia el este, el hermano le dirá, cuando se encuentren, que la mirada del icono se mueve con él, y él le creerá; y por esta evidencia comprenderá que el rostro sigue a cada uno cuando se mueve, incluso si los movimientos son contrarios. Verá que el rostro, inmutable, se mueve hacia el este y el oeste, hacia el norte o hacia el sur, en una sola dirección y en todas las direcciones simultáneamente.

En ausencia de otras evidencias literarias, no podemos tener la certeza de que se trataba de un efecto que había sido buscado deliberadamente por el artista, y el resultado de un arte o regla consciente. Pero es un efecto que pertenece a la causa formal, a saber, a la imagen mental en la mente del artista, y así refleja necesariamente su intención implícita; si el artista no hubiera imaginado los ojos divinos mirándole a él mismo directamente, los ojos no habrían parecido mirar a ningún espectador subsecuente directamente. En otras palabras, el efecto no es un accidente, sino una necesidad de la iconografía; si los ojos de un Dios omnividente han de ser iconostasiados *verdadera y correctamente*, deben parecer que son omnividentes.

La descripción del icono de Cristo por Nicolás de Cusa tiene un sorprendente paralelo en el *Dhammapada Atthakathā*, I.406: cuando el Buddha está predicando, por muy grande que sea la audiencia, y ya sea que estén delante o detrás de él, a cada uno le parece que «“El Maestro me está mirando a mí sólo; él está predicando la Norma para mí sólo”». Pues el Maestro parece estar mirando a cada individuo y estar conversando con

---

*Upaniṣad* 15) se expresa necesariamente en los términos de los contrarios, cuya coincidencia es supraracional. La liberación es de estos «pares» (*dvandvair vimuktaḥ*, *Bhagavad Gītā* XV.5).

cada uno... Un Buddha parece estar frente a cada individuo, no importa donde el individuo pueda estar».

El efecto en un icono es un ejemplo de la *integritas sive perfectio* que Santo Tomás de Aquino hace una condición de la belleza, y de la ὀρθότης, ἀλήθεια, e ἰσότης (corrección, verdad, y adecuación) con respecto a la οἶον, ἰδέα, y δύναμις (talidad, forma, y poder) del arquetipo sobre los que Platón insiste en toda iconografía y que sólo pueden alcanzarse cuando el artista mismo ha visto la realidad que tiene que pintar. Sólo en la medida en que un artefacto representa correctamente a su modelo puede decirse que cumple su propósito. En el caso presente (como en el de todo artefacto que está en proporción con su significación) el propósito del icono es ser el soporte de una contemplación (*dhiyālamba*). También puede proporcionar o no placeres estéticos; y no hay ningún mal en estos placeres como tales, a menos que nosotros los consideremos como el único fin de la obra; en cuyo caso nosotros devenimos sibaritas, indolentes, y gozadores pasivos de algo que sólo puede comprenderse desde el punto de vista de la intención de su uso. Para adaptar las palabras de Guido d'Arezzo, *Non verum facit ars artificem, sed documentum*.