

Del *Deus pictor* a la acción creadora del artista, *instar Dei*

From *Deus pictor* to the creative action
of the artist, *instar Dei*

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València, España
roman.calle@dva.gva.es

RESUMEN • El siguiente artículo aborda el tema de la creación artística. Presenta una reflexión histórica, filosófica y teológica en torno a la figura del *Dios creador como artista*, centrándose en pasajes bíblicos y otros textos pertinentes al objeto de estudio. A la vez se pregunta cómo el *modelo divino* de creación, ligado también al poder se transfiere al ámbito de lo propiamente humano.

Palabras clave creación • artista • humano

ABSTRACT • This paper considers the subject of artistic creation. It presents a historical, philosophical and theological reflection on the figure of *God the Creator as artist*, focusing on biblical passages, and other texts relevant to the case study. It also deals with the question of how the divine model of artistic creation also associated to power is transferred to the sphere of the inherently human.

Keywords creation • artist • human

*En la raíz de toda creatividad se
encuentra algo que está por encima de lo terrenal*
IGOR STRAVINSKY, *Poética musical* (1946)

I

EL 1 DE ENERO DE 1861, Eugène Delacroix anota en su *Diario* un pasaje que considero decisivo en torno al sugestivo tema de la creación artística. Reflexionando precisamente, como le era habitual, sobre un encargo pictórico que estaba, por entonces, realizando en la Chapelle de Saint Sulpice, escribe con la es-

pontaneidad de una autoconfesión y con la preocupación que sólo una profunda inquietud puede conllevar: “La peinture me harcèle et me tourmente de mille manières à la vérité, comme la maîtresse la plus exigeante [...]; ce qui me paraissait de loin facile à surmonter me présente d’horribles et incessantes difficultés. Mais d’où vient que ce combat éternel, au lieu de m’abattre, me relève, au lieu de me décourager, me console et remplit mes moments, quant je l’ai quitté?”.¹ Palabras cargadas, por cierto, de sincera angustia, pero también repletas de animada esperanza. Sin embargo, se trata también de palabras francamente enigmáticas. Porque junto a la descripción de las exigencias y dificultades que en sí misma comporta la pintura, en el constante combate por dominarla, se apunta paralelamente el intenso consuelo que esa propia lucha le asegura y reporta, como si las heridas abiertas le animaran y el intenso recuerdo de los golpes recibidos, fruto de aquel radical enfrentamiento con lo desconocido, compensara ampliamente sus posteriores momentos de soledad.

Sin duda, la explícita comparación de las exigencias propias de la pintura con los persistentes requerimientos y apetencias de una virtual pero acaparadora amante no nos sorprenderá en absoluto. Pero quizás el juego concreto de las analogías eróticas no sea el camino que, justamente en ese trance puntual del *Diario* de Delacroix, más nos pueda interesar. Posiblemente quepa rastrear —con mayores sugerencias— otros planteamientos.

¿Qué es lo que estaba exactamente pintando Delacroix, en tales circunstancias, en la Chapelle de Saint Sulpice, en esa capilla que, la posteridad precisamente denominará, de manera escueta y elocuente, la “Chapelle des Anges”?

De hecho, Delacroix —de acuerdo con las estrictas condiciones del encargo recibido— había resuelto oponer, frente a frente, dos grandes composiciones pictóricas en tal espacio. A un lado nos encontramos así con el intenso tema de *Héliodore chassé du temple* y, como contrapunto a dicha composición, se encuentra la clave pictórica de nuestro enigma: *La lutte de Jacob avec l’Ange*. Significativamente, en las páginas que pergeña, cargadas —como hemos visto— de tensión y de esperanza, refiriéndose al difícil proceso de la creación artística, prefiere dejar totalmente a un lado la figura de Heliodoro y se compara a sí mismo —en ese estado de tensión emotiva y de total dedicación al proceso pictórico en que se halla— con el personaje de Jacob, a través de la narración bíblica de aquella lucha, cuerpo a cuerpo, que éste sostiene con el ángel.

Efectivamente, nos topamos de este modo con uno de los textos más cargados de misterio e incluso, por su contenido, me atrevo a afirmar que es uno de los fragmentos bíblicos generadores de más paradojas, en el caso de que siguiéramos el hilo histórico de sus posibles interpretaciones. A decir verdad, la clave apuntada por Delacroix, en su *Journal*, no hizo, en su momento sino ratificarme en la cascada de sugerencias que, a su vez, la lectura de Rilke, en su *Das Buch der Bilder*, personalmente me abría.

¹ La pintura me hostiga y me atormenta de mil maneras, como la más exigente de las amantes [...] lo que de lejos me parecía fácil de sobrellevar me plantea dificultades horribles e incesantes. ¿Por qué será que ese eterno combate en lugar de abatirme me exalta, en vez de desanimarme me consuela y cuando ya ha cesado me fortalece y colma mis momentos?

Desde tal óptica, la narración bíblica —Génesis 32, 25-30— de “La lucha de Jacob y el Ángel” podía ser el mejor epónimo de la desigual batalla establecida entre la inapropiada aspiración creadora del sujeto humano —en su estricta naturalidad— frente al ángel, mensajero de las secretas fuerzas divinas de lo sobrenatural, no para conquistar lo inconquistable, que, en verdad, sería siempre una opción perdida, sino más bien para impetrar, precisamente en ese inesperado y repentino cuerpo a cuerpo que se establece, entre los contendientes, la bendición inspiradora y la nominación personal para una nueva misión, para un nuevo y quizás también prometedor futuro.

Jacob, en su soledad, cuando se halla transido de preocupaciones, se ve, de improviso, asaltado por un ángel extrañamente beligerante. No se trata, por cierto, de aquel ángel de la historia que tanto sedujo a Walter Benjamin, pero quizás sí sea, en cierta manera, el ángel instigador de la historia personal del individuo, que, ya de entrada, no duda en golpear antes de bendecir y estratégicamente resuelve probar con dureza al solitario de la noche antes de concederle una nueva identidad; pero Jacob, a fin de cuentas, por su parte, se resiste obstinadamente a cualquier tipo de rendición en su lucha desigual contra lo imponderable.

Dice concretamente el texto del *Génesis*:

Jacob quedó solo. Alguien luchó con él hasta la aurora; y viendo que no le podía, le golpeó en la articulación de la cadera, dejándosela completamente tiesa mientras continuaba peleando con él. Y le dijo: ‘Déjame que ya llega el amanecer’. Pero Jacob le respondió: ‘No te soltaré hasta que me bendigas’. Y le preguntó: ‘¿Cuál es tu nombre?’. ‘Jacob’, respondió éste. Entonces le replicó: ‘Ya no te llamarás Jacob sino Israel, porque has sido fuerte frente a Dios y frente a los hombres, has luchado y has podido’. Jacob a su vez le preguntó: ‘Dime tu nombre, te lo ruego’. Pero aquél le respondió: ‘¿Por qué me preguntas mi nombre?’. Entonces fue cuando le bendijo.

He de confesar, con total sinceridad, que al menos igualmente tan impactante como el propio texto ahora citado me ha resultado siempre la consideración expresada por el mismo Jacob —de manera autorreflexivamente admirativa— tras los sucesos descritos en el fragmento que ocupa esa última parte del capítulo 32 del *Génesis*. De hecho, Jacob añade, entre admirado y orgulloso, tras la batalla con el ángel: “He visto a Dios cara a cara y he quedado vivo”. Sin duda nos encontramos ante una clara constatación de agradecimiento, pero también frente a una explícita formulación de rotunda autoestima. Y es a ese Jacob autoconsciente y orgulloso de sus acciones y de su genuina misión al que precisamente admira Eugène Delacroix y con el que de manera profunda se identifica en las páginas de su diario, aunque sea proyectando —no hay que olvidarlo— la sombra de su particular interpretación de este concreto pasaje bíblico, vinculándolo, de algún modo, con la tradición hermenéutica de la no menos intensa y sugerente figura del mítico Prometeo.

Luchar con el ángel, robar el fuego de los dioses. ¿No es cierto, como nos recuerda Stravinsky —precisamente en la reflexión que hemos decidido adop-

tar como *motto* inicial del texto— que en la raíz de toda creatividad se encuentra algo que está por encima de lo terrenal? Tras la lucha, a Jacob ritualmente se le cambia de nombre. ¿No radica aquí la señal evidente de que se le asigna, con ello, un nuevo destino, una nueva misión? Quizás, junto con las semillas del fuego se conquistan asimismo —para la humanidad— los enigmáticos poderes de una determinada creatividad.

II

¿Cómo penetra, de hecho, el concepto de creación en la cultura europea? Por supuesto que no lo hace directamente a través del arte sino precisamente de la decidida mano de la religión, y en concreto de la herencia y tradición judeocristiana, reforzada por otras fuentes. Sin embargo, la clave que ahora particularmente nos interesa radica en el modo en que llega a transferirse ese privativo “modelo divino”, propio del poder y de la acción creativos, al ámbito de lo propiamente humano.

De manera inversa y en igual medida, podríamos también interrogarnos —incluso con idéntico interés— acerca de cómo el “modelo humano”, vinculado directamente a la producción artística es, a su vez, extrapolado al ámbito de la divinidad, mediante la formulación del elocuente y conocido *topos* del *Deus pictor*.

Se trata, sin duda, de un curioso y doble intercambio, cuyo paso inicial se da en el sugerente proceso de pensar *la creación como arte*. Sin ese eslabón estratégico nos encontraríamos —al menos en este ámbito de cuestiones— con un difícil e insalvable salto en el vacío. Pero, de igual modo, nos topamos con el paso inverso y no menos complejo: el de pensar *el arte como creación*. Y, en ambos casos, nos las tenemos que ver con largos y zigzagueantes rodeos históricos, en los que las metáforas y las imágenes desempeñan un relevante papel didáctico y una intensa acción persuasiva.

En consecuencia, nos encontramos ante un sugerente cruce de caminos y frente a un doble transvase. De la metáfora de la creación entendida como producción —*Deus pictor*— el proceso se decanta hábilmente hacia la metáfora de la producción artística asimilada a un acto de creación *sui generis*. Es decir el artista se perfila —tocado de singular melancolía— como “Pictor divinus, instar Dei”. Una fórmula, sin duda adecuada, para ser aplicada a la curiosa estirpe de aquellos que se consideran a sí mismos como hijos de Saturno.

Sin embargo, estamos de acuerdo en el hecho de que ambos saltos se presentan y son —más allá de su interna y compleja retórica— claramente arriesgados y muy dilatados en la cronología de su paulatino desarrollo histórico.

Es bien sabido que los versículos del *Génesis* se nos formulan telegráficamente muy escuetos, pero prolijamente reiterados en lo que se refiere al tema básico de la acción y el poder creador de la divinidad sobre el origen del mundo. “In principio creavit Deus coelum et terram” (Gen. I,1). Y el pasaje sigue desgranando luego, en la descripción del día a día, la estructurada historia de aquel

proceso escalonado. “Y así fue... Y vio Dios que todo cuanto había hecho era bueno...”. La reiteración misma de la frase subraya ciertamente su significativa relevancia (Gen. I, 4, 10, 12, 18, 21, 25 y 31).

En principio, parece ser que no hay en el texto que manejamos metáforas ni comparaciones artísticas, como tampoco encontramos en él guiños estrictos a la particular belleza de los resultados que se van propiciando en el periplo de la creación, sino que más bien abundan las observaciones referentes directamente a la adecuación y a las bondades que ofrece el mundo, en su emergencia.

De hecho, la *Biblia* no describe literariamente la creación como una cadena de analogías artísticas. Dios habla y simplemente mediante el poder de la palabra actúa, sin rodearse, para tal fin, de rotundas secuencias escenográficas ni tampoco apelando, en favor del texto, a ninguna cascada de imágenes expresivas. A lo sumo, si en alguna medida dejamos volar nuestra imaginación, tendremos que aceptar la constatación de que todo ello se convierte en fruto estrictamente complementario de nuestras singulares y enlazadas lecturas. Efectos, al fin y al cabo, de la irrenunciable mirada literaria que culturalmente nos acompaña.

Sin embargo, no podemos tampoco dejar a un lado, sobre todo en este preciso punto, el papel básico desempeñado por la circulación de las históricas traducciones de los textos bíblicos. Pongamos el dedo en la llaga, aunque sea meramente una llaga inocente y superficial, guiados por la certera mano de Wladyslaw Tatarkiewicz (1987-1991).

¿Cabe incidir, más allá del conocimiento del original hebreo del texto, en las diferencias terminológicas y en las consecuencias interpretativas que de ello se abren y derivan —precisamente en la lectura “estética” de estos versículos del *Génesis*— desde el momento en que son llevadas a cabo, por un lado, la denominada *Versión de los Setenta*, promovida por los judíos de Alejandría, en el siglo III a. C., y, por otra, la famosa versión latina de la *Biblia*, de San Jerónimo (que vivió en torno al 348-420 d. C.) reconocida posteriormente, en la tradición, como la *Vulgata* (*vulgata editio*)?

Quisiéramos referirnos aquí puntualmente no ya a planteamientos propios de ortodoxias y/o fidelidades hermenéuticas de los textos, sino sencillamente a aquellas vías históricas de lectura, abiertas desde y gracias a la irrupción y circulación culturales de las citadas traducciones y que incidirán en lo que bien podríamos considerar el descubrimiento y articulación históricas de una “Estética de las Sagradas Escrituras”, especialmente relevante para nosotros en algunos de sus principales apartados, tal como han sido asumidos en esta indagación, tan particular, que aquí y ahora nos ocupa.

Comentábamos hace un instante la frase reiterada en el capítulo primero del *Génesis* —y que también se reasume en otros contextos bíblicos— “Y vio Dios que todo cuanto había hecho era bueno”. Tal sería la traducción castellana tomada a su vez de la correspondiente versión latina: “Viditque Deus cuncta, quae fecerat, et erat valde bona”.

Distanciada de dicha opción, la *Versión de los Setenta* emplea el adjetivo *kalós* para cualificar el resultado de la acción creadora de Dios, justamente como formulación del propio juicio divino ante la contemplación de su obra.

Sin embargo, la versión latina de la *Biblia* no hará suya tal interpretación directamente estética y preferirá traducir *kalós* por *bonum* y no por *pulchrum*, que sería su inmediato correspondiente.

No obstante, si el término fue rectificado, buscando sin duda —con *bonum*— una mayor fidelidad al originario texto hebreo, que ratificaba sencillamente la autoevaluación de la obra divina como “acertada” y “bien lograda”, subrayándose con ello el carácter de alabanza general referida al mundo creado, en su interna teleología, más que buscando la postulación de una fórmula que recogiese un criterio prioritariamente estético, también hay que hacer constar que la idea así introducida, a través de la versión griega del *Génesis* —concretamente la idea griega de la belleza del mundo— de algún modo se mantendrá, al socaire de la tradición, en el contexto del cristianismo, pasando a la cultura medieval y también al contexto moderno.

Piénsese, cómo, aquella versión griega, en la que se incidía reiteradamente en el término *kalós*, conllevaba de hecho —aportadas sutilmente por la interpretación de los traductores— dos ideas diferentes, aunque estrechamente correlacionadas. Por una parte, se introducía en la *Biblia* un planteamiento propio del pensamiento griego, como era la generalizada aceptación de la *pankalía*, es decir la afirmación optimista y explícita de que el mundo es bello. Por otro lado, tal concepción de la belleza, referida al universo, se pretendía introducir de manera fundada, en los planteamientos bíblicos, precisamente en la medida en que se aceptaba asimismo, desde la adaptación del pensamiento griego a este nuevo contexto religioso-teológico, que dicha “creación” lo era en cuanto acción consciente de un ser inteligente, con lo cual se estaba apelando a una tácita e implícita comparación entre la *creatio* y el proceso propio constituyente de una obra de arte.

Al fin y al cabo, téngase en cuenta que ese supuesto de la belleza de la creación del mundo aflora no sólo en el *Génesis*, sino también en otros muchos textos, como sucede en el *Libro de la Sabiduría* (11, 21; 13, 1; 13, 3-7) en el *Eclesiástico* o *Siracida* (39, 21; 43, 9-11), en el *Eclesiastés* (3,11) y en *Libro de los Salmos* (25, 8 o 95,5), entre otros textos bíblicos, sin olvidar obviamente el *Cantar de los Cantares*.

Todo lo tenías predispuesto con peso, número y medida (Sb. 11-21). Eran naturalmente vanos todos los hombres que ignoraban a Dios, y fueron incapaces de conocer al que es partiendo de las cosas buenas que están a la vista, y no reconocieron al artífice fijándose en sus obras (Sb. 13, 1). Si, fascinados por su hermosura, creyeron dioses a las cosas, sepan cuánto aventaja su Dueño a todas ellas, pues las creó el autor de la belleza. Y si les asombró su poder y actividad, calculen cuánto más poderoso es quien todo lo hizo; pues por la magnitud y belleza de las criaturas, se descubre por analogía al que les dio el ser (Sb. 13, 3-5). Dan vueltas a sus obras, las exploran y su apariencia les subyuga, porque es bello lo que ven (Sb. 13, 7).

Las obras del Señor son todas buenas/bellas (según se trate de los términos *bona/kalà*, adoptados por las versiones respectivas) (Si. 39,21). Las estre-

llas adornan la belleza del cielo y su luz resplandece en la altura divina. A una orden de Dios ocupan su puesto y no se cansan de hacer la guardia. Mira el arco iris y bendice a su creador. ¡Qué esplendor majestuoso! (Si. 43, 9-11).

Todo lo hizo hermoso en su sazón y dio al hombre el mundo para que pensara; pero el hombre no puede abarcar las obras que hizo Dios desde el principio hasta el fin (Ecl. 3, 11).

“Señor, amé la hermosura de tu casa” (Sal. 25, 8). Pero ciertamente ¿para qué insistir más, en este rosario de posibles citas? Baste pues, para nuestro propósito, con los ejemplos ya aportados.

Dios actúa. Dios crea en el oscuro vacío del principio de los tiempos y lo dispone todo adecuadamente, según el ritmo de su palabra. ¿No sería más propia, en tal caso, una posible recurrencia explicativa —más que al *Deus pictor*— a la metáfora del Dios-poeta? ¿O quizás a la no menos sugerente concepción del Dios-arquitecto que levanta y construye el mundo? ¿O, asimismo, a la inmediata figura del Dios-escultor que activamente modela la arcilla del suelo, sin duda, con un silencioso plan preconcebido?

Sin duda, todas estas opciones de fuerte impronta literaria, por su eficaz y común carga significativa, a partir de la propia cotidianidad, se abrirán —como hemos dicho— paso lento y comedido en nuestra historia compartida, entrecruzándose, de este modo, los dominios respectivos de la *estética* y de la *teología* e instrumentalizando conjuntamente, según los casos y en determinadas circunstancias, sus mutuas estrategias y recursos. Tampoco faltará la aventura de la separación hermenéutica de ambas perspectivas. Pero su distanciamiento —como fractura significativa entre los ámbitos de lo sagrado y de lo profano— tendrá lugar históricamente mucho después.

Quizás convenga que comencemos ahora, por nuestra parte, puntualizando la profunda diferenciación existente entre la noción de *producción* frente a la de *creación*. ¿Cómo articular la descripción de las fases de su paulatino acercamiento e intersección?

En realidad, el grueso del bagaje terminológico, mediante el cual —en nuestra tradición de cultura— se han pensado históricamente los fenómenos artísticos, constituye una rotunda y fundamental aportación de origen griego. Y en ese poderoso tronco conceptual y teórico, proveniente del marco de la filosofía griega, no tiene, en principio, cabida alguna el estricto planteamiento creacionista —*creatio ex nihilo*—, ni referido propiamente al origen del mundo (frente a los planteamientos dualistas o emanatistas), ni tampoco adscrito explicativamente al contexto del arte y/o de la producción, es decir que se perfilará como plenamente ajeno a las ricas concepciones de la *techne* y de la *poiesis*.

Ni siquiera otras nociones, distanciadas asimismo del concepto de *techne*, pero referidas igualmente a determinados planteamientos, de origen griego, en torno a los fenómenos artísticos y poéticos, como puedan ser los términos *tyche* (azar, fortuna) y *mania* (inspiración), mantendrán la más mínima correlación o guardarán la más remota analogía con los supuestos de la *creatio*.

De hecho, en esa herencia cultural, el pensamiento referente al arte, y a su pautada producción, conllevará dos requisitos como rasgos ineludibles. En la *techne* se tratará, en primer lugar, de dar cabida a un explícito *saber hacer* e implicará además, efectiva e ineludiblemente, un *hacer obra*, un producir, un adecuado cumplimiento de resultados. Efectivamente, son esas dos dimensiones básicas —es decir la explícita referencia a la “obra hecha” y además la puntual relación al “saber hacer”— no sólo las que encuadran y justifican el proceso productivo sino también las que definen la figura del artista, del *technites*, que se perfila así como dependiente funcionalmente de ese “saber” y de ese “hacer”, y que siendo artista y artesano a la vez, asegura a ultranza la plena unidad de ese humano “hacer obra”, del reto de producirla.

Es así como se apuntan ya los distintos niveles procesuales que se ven directamente implicados en tales estrategias, pues no es lo mismo el estricto *saber*, el *saber-hacer* y/o el *hacer*. Pero sigamos, sin más digresiones, nuestro propio recorrido.

En tal coyuntura explicativa, nos interesa matizar precisamente la genuina relación de economía, que se plantea históricamente entre los elementos constituyentes de la trilogía formada por “el arte”, “la obra” y “el artista”. Si, como es sabido, la *primacía de la obra* era la base de la tradición clásica griega —ya que de manera indefectible todo “saber hacer” y todo “hacer” abocaban conjuntamente a la definitiva perfección del resultado de la obra—, la obra era, en consecuencia, el fin determinante y rotundo del arte. No había lugar, por tanto, a la propiciación de un culto especial en favor de la figura del artista, al margen de ese saber hacer y de la concreta factura propiciada. Era, sin duda, la obra la que consagraba al artista, mediante el saber y el hacer, nunca al revés. Y así se constata claramente tanto en la Antigüedad como en la Edad Media.

Sin embargo, no conviene pasar por alto un dato importante, que a menudo se relega y olvida, precisamente en la misma medida que la mirada histórica se simplifica en exceso. De hecho, algo se mueve en el pensamiento griego ya tardío, en torno a la ordenación y a las prioridades que se establecen precisamente en el marco relacional de esa citada trilogía. Será, en concreto, el siempre sugerente pensamiento de Plotino el que formule —en sus *Ennéadas* (V, 8)— y proponga, con sus teorías, el desplazamiento de la prioridad hasta entonces concedida a la obra, aunque no se lleve a cabo, tal variación, en beneficio del artista sino escuetamente en favor del “arte” como tal.

Ese “saber hacer” que se materializa en el proceso de “hacer obra”, comporta y hace posible la perfección y la belleza de dicha obra. Pero tal saber y tal hacer no consagran a la obra, sin más, como fin supremo de la totalidad de dicho proceso, sino que —subraya Plotino— es necesario comprender desde dentro la globalidad de la génesis, valorando su sistemático conjunto, con lo cual nuevos datos entran definitivamente en juego. Tampoco el hecho de que el saber hacer y el hacer se incardinan en el artista, como sujeto individual, cognoscente y operativo, le aportan títulos específicos en favor de una supuesta prioridad. Será, más bien, “el arte” —del que participa el artista con sus ideas y proyectos y del que también la obra es totalmente deudora, como belleza infe-

rior—, ese “arte” directamente adscrito al ámbito de lo inteligible, el que, según los planteamientos de Plotino, corona y preside, con su rotunda primacía, este ámbito específico de la actividad artística humana, el de la “producción” de las obras.

Quizá sea obligado aportar, aunque deba llevarse a cabo *in extenso*, la elocuente cita plotiniana que sigue —extraída concretamente del capítulo titulado “Sobre la Belleza Inteligible”— por su clarificadora y puntual exposición, respecto al tema que nos ocupa:

Parece cierto que la piedra en la que el arte hizo penetrar la belleza de una forma 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. Y se encontraba en él, no porque el artista dispusiese de ojos y de manos, sino por su misma participación en el arte. He aquí, pues, que esa belleza superior se daba como presupuesta en el arte; porque la belleza que vino a la piedra no es en modo alguno la que aparece en el arte, ya que ésta tiene carácter permanente y de ella proviene la otra, que, de este modo, resulta ser inferior a la primera (*Ennéadas* V, 8,1).

Y concluye Plotino la disquisición ratificando plenamente su tesis: “Si el arte produce su objeto con arreglo a lo que él es y posee, no por eso deja de poseer una belleza superior y mucho más verdadera; porque la belleza del arte es realmente mucho mayor que la que se encuentra en el objeto exterior”.

Queda, pues, bien patente la relevancia, en el sistema plotiniano, de esa noción clave de “participación”, que a su vez recorre y sustenta el núcleo de esa trilogía, que nos ocupa, a partir precisamente del “arte” mismo, proyectándose primero sobre el artista y luego, a través de él, sobre la obra resultante (*ergon*). Sin embargo ese “a través de él” —en su funcionalidad productiva, del saber hacer y del hacer efectivo— supone ya una evidente carencia de primacía respecto de la obra y también su no-detentación por parte del artista. La primacía lo es resolutivamente del “arte”, de la “belleza del arte”, que además se ratifica en su pleno carácter inteligible. Sin embargo ese proceso de “participación” no es nunca tampoco inocuo ni inocente, ya que dicha belleza “del arte” “cuanto más se inclina a la materia y cuanto más se extiende, tanto más se debilita la belleza y queda por debajo de la Belleza del Uno”. Sin duda, los acompasados ecos del *Timeo* platónico resuenan abiertamente, una vez más, en estos elocuentes textos de Plotino (*Timeo*, 37d).

Pero una cosa será el principio de “participación” que explica el desarrollo del mundo, con su fuerza emanatista, y otra el principio de la “producción” que justifica —en el contexto artístico— el tránsito de la belleza inteligible (donde el “arte” mismo se funda) a la belleza sensible (la obra conformada). En ningún momento se nos aparece aquí insinuación alguna que realmente dé pie al juego de las analogías entre artista y creador. Ni el poder del Uno se plantea e interpreta —aún— al hilo de la figura del artista, es decir como productor, ni tampoco el artista, por su parte, consigue detentar, en beneficio propio, prio-

ridad creativa alguna. Nos encontramos todavía en los albores de esta particular aventura.

III

¿Cuándo salta a la palestra, históricamente, el sugerente y didáctico planteamiento analógico del *ars divina*, capaz de formularse luego, como hemos apuntado, en versiones más o menos concretas?

Sin duda el contexto dogmático-apologético en el que se movió Ireneo, en pleno siglo II d. C., al enfrentarse al influyente poder de los gnósticos, con su *Adversus haereses*, nos puede servir de adecuado hilo conductor en este tema, siguiendo, por nuestra parte, las oportunas exposiciones de Hans Urs von Balthasar en su monumental obra *Gloria. Una estética teológica* (1986).

Destacado apologista cristiano griego, Ireneo pone las bases de una nueva estética cristiana, precisamente al esforzarse por superar el mito estético de la *gnosis*, y sobre todo lo lleva a cabo al abordar la prolija explicación de la imagen del mundo. De hecho, este genuino pensador fue capaz de retomar la exigencia griega de medida, orden y belleza y de plantearla, con total resolución y elocuencia, en el marco y tiempo bíblicos. Sin embargo, la clave estratégica de su pensamiento, en este ámbito de cuestiones, consistía en subrayar la condición explícita de que la belleza cósmica —incluida la de la naturaleza humana— que pregona el arte del creador, no podía ser en ningún caso tratada separadamente, al estilo pitagórico-platónico, de la verdadera intencionalidad artística de la creación. En sus tesis, el principio explicativo del *ars divina* queda ya, por tanto, perfectamente formulado, siendo aplicado sin tapujos ni justificaciones.

La exigencia de que la “imagen” creada corresponda al “modelo” creador es, para Ireneo, un requisito elemental, directamente atribuible al Dios artífice creador. Y los argumentos que expone surgen, una y otra vez, en cascada:

Si el creador del mundo no hubiese creado las cosas según su mismidad y las hubiese reproducido, más bien, como un limitado mecánico o como un niño inexperto según otros arquetipos ¿dónde tendría, en realidad, su modelo el presunto fundamento primero de las cosas?

Pero si se está dispuesto a admitir que los hombres son capaces de inventar algo útil para la vida ¿no habrá que conceder también a Dios, que hizo el mundo, la capacidad de crear por sí mismo las formas bellas de las cosas creadas y la invención de la hermosa disposición del mundo? El arte de Dios no conoce fisuras y su luz no se extingue por el hecho de que los que están obcecados en el error no quieran tomar en consideración el poder de su arte (*techne*) (I, 269).

Dios crea mediante su ‘logos de artista’, porque todo ha sido creado por una palabra suya, según medida y ritmo y nada en él carece de medida, porque nada carece de número. Ahora bien, todo lo que participa del arte y de la sabiduría de Dios, también participa igualmente de su poder (II, 326).

Se apunta, en consecuencia, con Ireneo, como hemos insistido, no ya una simple analogía pedagógica entre la creación del mundo y la acción artística, sino que se articula de forma parsimoniosa y polémica, frente a los gnósticos, toda una doctrina del *ars divina* teológicamente fundada.

Sin embargo, también nos interesaría, en este extremo, ser sutilmente conscientes de algunas de las ineludibles consecuencias que representa la apertura de esta puerta interpretativa con la llegada del pensamiento cristiano. Al fundamentarse la potente figura del Dios creador como artista supremo, se alterarán las relaciones que, en líneas generales, con la tradición filosófica clásica se había establecido entre el ámbito de “la naturaleza” y el dominio del arte. No en vano la *physis* pasará a considerarse una inmensa obra de arte, pero —eso sí— una obra del arte divino.

¿No adquiere, con ello, simultáneamente lo natural, en su esencia, caracteres de artificialidad? De hecho, se abre así franco camino la concepción de un arte plenamente originario, un arte divino cuyos arquetipos internos a ese “saber hacer” y a ese “hacer”, propios de esa sabiduría y de ese poder, serían —así nos lo plantea explícitamente el mismo Ireneo— el auténtico fundamento sin fondo, es decir el fundamento primero y el modelo radical —*Urgrund*— de la realidad conformada por ese arte/artista creador.

¿En qué fuentes filosóficas, de primera mano, pudo inspirarse tal planteamiento? ¿Existen antecedentes, a tal respecto, en los textos filosóficos? Nos referimos no ya a las tesis creacionistas, claramente adscritas a la tradición religiosa que bebe directamente en la Biblia, sino muy concretamente a la concepción de “un arte originario” y eficazmente activo, inscrito incluso en el seno de la misma noción de naturaleza. Con ello parecerían abrirse entre *physis* y *techne* nuevos derroteros, siempre más allá de sus intensas y habituales distinciones y prioridades, a resultas de que se maticen, en propiedad, las posibles significaciones que pueda albergar la dilatada noción de naturaleza.

Un interesante estudio de Jean-Louis Chrétien —*Corps à corps* (1997)— nos pone sagaz y oportunamente sobre las pistas que estamos buscando. Se trata concretamente de dos textos clásicos. Uno de Platón. El otro de Cicerón. Atendamos pues, aunque sea brevemente a su respectivo desarrollo.

En el libro X de las *Leyes*, 892 a-b, dialogan el cretense Clinias, el lacedemonio Megilo y un anónimo ateniense. Nos ocuparemos tan sólo de un fragmento, sin duda, bien curioso, en el que se critica la impiedad y el error de quienes dan prioridad a la naturaleza y al azar, frente a la acción de los dioses, las leyes y el arte. Pero será el alma, organizadora del mundo, la que con su *techne* se imponga plenamente con su acción —en el transcurso de la argumentación— forzando así la total aceptación de la secundariedad de la propia naturaleza. Con ello se trastoca evidentemente la situación tradicional de las relaciones entre naturaleza y arte. Pero precisamente ahí radica —para nosotros— el interés del presente pasaje.

ATENIENSE. Todos ellos, amigo mío, parecen haber desconocido la naturaleza y la virtud del alma. Han ignorado entre otros de sus privilegios, el de su

nacimiento, por la que su generación es temporalmente anterior a todos los cuerpos, causa eminente de todos sus cambios y de todas sus transformaciones. Supuesto este privilegio en el alma ¿no será necesario que lo que se relaciona y está emparentado con ella haya nacido antes que lo que pertenece al cuerpo?

CLINIAS. Sin duda es necesario, sí.

ATENIENSE. Por consiguiente, la previsión, el entendimiento, el arte, la ley serán anteriores a lo duro, lo blando, lo pesado o lo ligero de la naturaleza de los cuerpos. Es más, las primeras producciones y acciones serían, en cuanto primeras, obra del arte, mientras que las de la naturaleza, y aun eso mismo que ellos llaman 'naturaleza' equivocadamente, serían posteriores y no deberían su origen más que al arte y al entendimiento.

CLINIAS. ¿En qué sentido dices 'equivocadamente'?

ATENIENSE. Lo que ellos entienden por naturaleza es lo que se engendró como las primeras existencias. Si, pues, podemos demostrar que el alma es una de estas primeras existencias, con más razón que el fuego o el aire, tendremos perfecto derecho a decir que el alma, por el hecho mismo de esta antigüedad en su nacimiento, existe, con más razón prioritaria que todo lo demás, 'por naturaleza'.

Esa prioridad originaria del alma, frente a la corporalidad, hace que sea ella misma, con su *techné*, con su capacidad de acción, no sólo natural por excelencia, sino más natural que —lo que aquellos equivocadamente llaman— la naturaleza.

Disponemos así de un apunte sugerente, por cierto, que en el doble par de dualidades *alma/arte* y *cuerpo/naturaleza* abre un camino diferente a la interpretación de sus relaciones. El alma como principio viviente, como aquello capaz de moverse a sí mismo y también a las demás cosas, será relacionado inmediatamente, en el mismo diálogo platónico (895 d) con el principio universal y el primer movimiento, asumiéndose incluso como una verdadera causa de todo (896 e). El alma, pues, con su acción productiva, con su arte, con su saber y su poder adquiere ribetes muy sugerentes de cara a un posible y abierto *ars animae*.

Sin embargo, en ningún momento se apunta, en el diálogo platónico, que ese "arte" referido al "alma", con toda su "natural" prioridad sobre la "naturaleza", posea un carácter creador. Tal salto era inconcebible, en este contexto, y estaba aún por dar en el futuro, todavía bien lejano.

El otro texto que también nos importa traer a colación pertenece al *De natura deorum* de Marco Tulio Cicerón, escrito el año 45 a. C. Concretamente nos referimos al Libro II, cap. 22.

Cicerón está planteándose, en los fragmentos que ahora nos ocupan, el tema puntual de la acción de la naturaleza, del universo, y a ese respecto rechaza totalmente la presencia del azar (*tyche*), mientras subraya, en directa compensación, la evidente impronta del orden y la armonía, frutos de una activa y potente mente ordenadora. Para explicar tal intervención ordenadora recurre a la doctrina y a los argumentos de Zenón, el cual al hablar de la acción de la natu-

raleza la asemeja explicativamente a un fuego artesano (*pyr technikon*). Es en ese contexto donde se plantea nuevamente la presencia de un arte originario en el seno de la naturaleza, lo cual llevará a considerar que el mismo arte humano (*techne*) hace lo propio, imitando por lo tanto a la naturaleza, que le sirve de modelo, no sólo en sus productos sino especialmente en sus procedimientos.

Por tanto, en el cielo no tiene cabida ningún tipo de suerte, capricho, desorientación o apariencia vana, y sí, por el contrario, toda clase de orden, verdad, cálculo y regularidad.

Luego quien piensa que el admirable orden celeste y su increíble regularidad carecen de mente es, precisamente, quien ha de considerarse que está privado de ella.

Pienso que no andaré, pues, desorientado si sigo a nuestro pionero en la investigación de esta verdad: Zenon define la naturaleza diciendo que se trata de un “fuego artesano”, que avanza de manera sistemática al objeto de engendrar, porque estima que lo específicamente propio del arte es crear y engendrar, y que aquello que realiza la mano en el caso de nuestras obras de arte lo realiza mucho más artísticamente la naturaleza, es decir aquel fuego artesano, maestro de todas las demás artes.

Así pues, según este razonamiento, la naturaleza misma en su conjunto es artesana, ya que posee una especie de método o sistema a seguir.

Pero es también el mismo Zenón quien dice que la naturaleza del propio mundo —el cual todo lo ciñe y contiene mediante su abrazo— no sólo es artesana, sino que realmente es toda una artista, buena consejera y proveedora de la clase de servicios y ventajas.

Pues bien, así como cada una de las demás naturalezas se cría, se desarrolla y se preserva de acuerdo con sus propias semillas, así la naturaleza del mundo realiza, en virtud de su propia voluntad, todos sus movimientos, al igual que sus iniciativas y apetitos. Ciertamente, el mundo desarrolla su actividad con arreglo a esto, al igual que lo hacemos nosotros mismos, que nos movemos de acuerdo con nuestro espíritu y de acuerdo con nuestra facultad sensitiva.

Por tanto, siendo así la mente del mundo, y pudiendo llamarse de manera correcta, por esta causa, “prudencia” o “providencia”, ésta se encarga, esencialmente, de proveer, ocupándose sobre todo de lo siguiente: primero, de que el mundo sea lo más apto posible para permanecer; después, de que no carezca de cosa alguna; pero, sobre todo, de que sea eximia su hermosura y haya toda clase de ornato en él.

Esa eximia belleza del mundo, de acuerdo con los planteamientos de los Estoicos, que eficazmente recoge Cicerón, es, ni más ni menos, la de una auténtica obra de arte divina, fruto resolutivo del “fuego artesano”, con la particularidad de que esa naturaleza-artista posee también en sí misma ese “arte”, es decir que ese singular “saber hacer” le es plenamente inmanente. De este modo, la naturaleza-obra-de-arte paralelamente se asimila ya a un “arte supremo” y se parangona asimismo a una especie de supremo artista.

Curiosamente se ha proyectado en la naturaleza el modelo operativo del quehacer artístico. La naturaleza, a través de la metáfora de ese fuego con capa-

ciudades artísticas, convertido en principio explicativo, en *ars divina*, asimila en sí, desde un punto de vista totalmente nuevo, el triple juego de relaciones que nos ocupa: es obra de arte sublime, es epítome del artista excelso y, a la vez, arquetipo completo de ese mismo “ars” supremo.

Dando, de nuevo, la vuelta a la tradición de la filosofía griega precedente, es precisamente esa naturaleza formadora y activa la que se define y ejemplifica a partir del “modelo arte”, como genuina producción humana, pero con la paradoja inmediata de que, desde ese mismo momento, el quehacer artístico humano, tomado como punto de partida de la analogía explicativa, en este agudo trance, queda relegado *ipso facto* a un evidente segundo lugar, frente al arte supremo, que queda asumido y encarnado, sin discusión, por la acción transformadora de la naturaleza. No en vano el fuego-artista es divino, aunque corporal, para el estoicismo.

Sin embargo, las condiciones de un próximo salto están siendo ya preparadas, aunque haya que matizar, cautelarmente, algunos extremos. Si Cicerón utiliza abiertamente el término *creare*, en ningún caso le otorga, como se ha podido constatar, el alcance bíblico de *creatio ex nihilo*, sino que más bien le atribuye el significado fuertemente restrictivo de “formación”, de “producción ordenadora”. Por lo tanto, tampoco la acción artística, con la que se comparan —superándola— las intervenciones de la naturaleza, recibe analogía alguna, ni siquiera remota, con el concepto de creación. De hecho se permanece claramente, en el contexto ciceroniano, en el marco de la producción y de la transformación artísticas. Y si la naturaleza —la “divinidad” — en *De natura deorum*, ha adoptado abiertamente los perfiles de un artista supremo, en ningún caso se trata de aproximarle al Dios creador del *Génesis*.

Sin embargo, los ecos quedarán resonando en esa nueva tradición que se va estructurando lentamente. Y así, por citar un ejemplo ya destacado, el polémico Tertuliano en su *Apología* (XXI, 10), sin duda su obra fundamental, se encargará de retomar e interpretar de nuevo, a su modo, ya en el siglo II, el pensamiento de Zenón, afirmando que éste definía a Dios como el “artesano del mundo”, que todo lo había dispuesto y conformado, buscando con ello determinados argumentos de autoridad, en la propia herencia filosófica, para adaptarlos estratégicamente a los planteamientos teológicos, que tanto sistemática como apologeticamente, convenía articular frente a las desviaciones heréticas de la época, en las que, como es bien sabido, él mismo se vería directa y comprometidamente envuelto.

IV

Es posible que el eje determinante de esta concreta reflexión histórica, en torno a la figura del “Dios creador como artista”, tras los antecedentes subrayados en esta zigzagueante doble vía filosófica y teológica, pase ineludiblemente —a caballo entre el siglo IV y V— por la figura y el pensamiento de Agustín de Hipona (354-430). Sin duda, con sus amplias aportaciones, la doctrina del *ars divina* queda ya articulada plenamente.

La “estética” agustiniana bebió de forma directa de la tradición forjada en la antigüedad y se modeló asimismo en torno a la base de las Sagradas Escrituras. Es bien sabido que ya en su juventud, en concreto hacia el año 380, Agustín redactó un tratado sobre el tema crucial de la belleza —*De pulchro et apto*—, que posteriormente se perdió, como él mismo nos indica en sus “Confesiones”. También los tratados *De ordine* (386) y *De musica* (388-391) redactados en su periodo precristiano se mueven, en el primer caso, o se incardinan, en el segundo libro, en estos planteamientos de carácter estético-filosófico. Sin embargo, esas mismas preferencias estéticas se consolidarán plenamente, aunque cobrando nuevos rumbos y renovada fuerza, con el desarrollo de sus trabajos teológicos posteriores, formando así parte esencial de su sistema de pensamiento.

De hecho, los supuestos estéticos agustinianos afloran intermitentemente a través de muchas obras suyas, ya de plena madurez, como pueden serlo *De vera religione* (390) o *De libero arbitrio* (395) y de manera muy especial el propio peso de sus consideraciones estéticas se hace patente en sus *Confesiones* (397-440). A decir verdad, tampoco algunas de sus aportaciones menores, como por ejemplo las *Homilías sobre el Evangelio de San Juan*, deben olvidarse, a este respecto, por las abundantes observaciones que facilitan sobre las cuestiones estético-teológicas que nos ocupan.

Su amplia formación helenístico-romana aseguraba, con creces, los contactos e intercambios con las corrientes estéticas más consolidadas y de mayor prestigio en aquella época, donde se daban cita plural los planteamientos de cuño ciceroniano —de los cuales emergían, como anteriormente hemos podido constatar, por nuestra parte, numerosas influencias y aportaciones estoicas— y tampoco faltaban, como es de suponer, determinadas herencias platónicas. No obstante, su descubrimiento directo de los textos de Plotino se convertirá, a decir verdad, en una importante y versátil fuente de matizaciones y sugerencias para la elaboración de su fundamental corpus teórico.

En consecuencia, la figura de San Agustín, para la historia de las ideas estéticas, representa un filón irrenunciable, por su sostenida labor de mantener y transformar la herencia antigua y de articular, con ello, las bases de una estética cristiana, que, con toda eficacia y fuerte incidencia, será directamente transmitida a la larga Edad Media.

Al menos, dos cuestiones convendría subrayar, una vez más, pero ahora en este contexto agustiniano: por una parte, el tema de la belleza del mundo y el optimismo con que se enfatiza el planteamiento de la *pankalía*, estrechamente unidos, ambos aspectos, a la argumentación central de la *creatio ex nihilo*; por otro lado, las abundantes estrategias que rodean la fundamentación y manifestación del *ars divina*, con lo que pasan a primer plano no sólo las ya conocidas analogías sino también, y en este caso sobre todo, las intensas diferencias que paulatinamente establece, el pensamiento de San Agustín, entre la esfera del “arte humano” y la contrastada supremacía del “arte divino”.

En realidad, con la consolidación de la *pankalía* y del *ars divina* experimentarán —en esta nueva estética— una intensa revisión las relaciones y la jerarquización existentes entre aquella trilogía de elementos que hemos venido

comentando, en el contexto del hecho artístico. Así, la noción de obra —de *ergon*, en el sentido griego— dejará nuevamente de ser el centro y la finalidad de todo el proceso, para remitir y apuntar —ella misma— hacia su origen, hacia el poder que, de hecho, motivó e hizo posible su existencia. Pero, otro tanto cabe decir igualmente con relación a la figura del propio artista. ¿Acaso no actúa él por delegación? ¿De dónde recibe sino su “arte” y su capacidad productiva? ¿No desarrolla su acción transformadora a partir, siempre, de materias preexistentes y contando, además, con la impronta normativa de los modelos divinos, bien sea por la vía concreta de la imitación de la naturaleza, o bien por la fuerza abiertamente reguladora del *ars divina*, que generosamente se prolonga en la personalidad y funciones del sujeto humano, como *imago Dei*, pero, cuyos modelos supremos, siguen siendo aceptados como los definitivos fundamentos de toda acción artística?

Este arte soberano, propio de Dios todopoderoso, este arte por el cual todo fue sacado de la nada y que, gracias a él, siguen manifestándose en la sabiduría y el poder divinos, es el mismo arte que sigue obrando a través de los artistas, haciéndoles producir obras bellas y proporcionadas. Sin embargo, hay que tener muy en cuenta que dichos artistas no operan a partir de la nada, sino de una materia ya previamente dada (*Libro de las 83 cuestiones*, cuestión 78).

De alguna manera, tras tales supuestos, el arte divino que hizo viable y posible la belleza del mundo, ese arte manifestado excelentemente en la naturaleza —considerada a tal respecto como el “poema divino” de la creación— se prolonga asimismo y perdura en la acción subsidiaria de los artistas. Es decir que ese arte supremo y soberano, fruto de la sabiduría de Dios, delega su poder y posibilita, a su vez, la eclosión y la belleza del arte humano.

Sin embargo, con ello se apunta también, paralelamente y con rotunda claridad, la lógica y radical presencia de un distanciamiento infinito, que se abre entre la *creatio ex nihilo* y la *productio artium*. Y precisamente ese distanciamiento se manifiesta y argumenta en una doble dependencia previa: en la preexistencia de la *materia*, de la que en concreto parte irremisiblemente toda intervención artística humana, y en la instauración determinante de las *normas* y *modelos* que la sabiduría divina, ella misma, facilita al sujeto humano, el cual no los inventa, de por sí, sino que, por delegación, los recibe de Dios.

Toda obra de arte vendría a ser, consecuentemente, no sólo indiscutible manifestación refleja del *ars divina*, sino que además se convertiría en palpable signo suyo, es decir que remitiría —por definición— a él, tendería persistentemente hacia él, hacia esa sabiduría suprema, detentadora de todo “arte” y de toda belleza.

A decir verdad, desde tales supuestos estético-teológicos, tanto las formas de la naturaleza como las del arte, convertidas unas y otras en signos, constituyen el auténtico repertorio expresivo de aquel genuino lenguaje plástico que, incluso con el riesgo de su irrenunciable atractivo y seducción —o gracias precisamente a dichas cualidades— nos habla del poder y de la sabiduría de Dios.

Desgraciados aquellos que te abandonan, a ti que eres el guía, y se extravían entre tus vestigios; desgraciados aquellos que prefieren tus signos a ti y olvidan todo cuanto tú significas. ¡Suprema sabiduría, luz suave y espíritu puro! No en vano, tú mismo no cesas de darnos muestras de cuanto tú eres y de toda tu grandeza. Y tales signos son precisamente las galas que adornan a tus criaturas.

De alguna manera, también sucede lo mismo con el artista que hace signos al espectador de sus obras, precisamente a través de la belleza de esas mismas producciones, con el fin de que no se vincule exclusivamente a ellas, sino que recorra con sus ojos las formas de la materia elaborada y pueda finalmente reconducir sus sentimientos hacia aquél que las ha conformado.

Sin embargo, quienes aman cuanto tú haces en vez de centrar su afecto en ti mismo, son semejantes a aquellos que se limitan a escuchar, como nos recuerda el sabio refrán: escuchan ávidamente la dulzura de su voz y el arreglo armonioso de las sílabas, pero pierden y se les escapa la preeminencia de aquellas ideas, de las cuales las sonoras palabras son los signos (*De libero arbitrio*, II, 16, 43).

Sin duda, son, ya de por sí, plenamente elocuentes estas referencias, como para tener que extendernos más en sus paráfrasis.

Sin embargo ¿no se introduce y establece también, a través de esta serie de enlazadas cuestiones, una especie de plena identificación y radical inseparabilidad entre el “arte divino”, que se explicita y manifiesta en sus obras, y la autoría del “artista divino” que activa esa fuerza intencionada? Causa eficiente, causa ejemplar y causa final se mueven no sólo en un mismo horizonte sino en torno al mismo núcleo personalizado. La obra, hecha signo, remite al artista supremo y también al poder de su arte. La belleza de la obra apunta, tras la acción del artifice, a la belleza ejemplar del arte mismo. La creación en su conjunto y totalidad, como obra máxima, está imantada, con inaudita fuerza, hacia el *ars divina*, y a ella insistentemente nos remite.

Un artesano fabrica un cofre. Sin duda, tal cofre ya se encuentra previamente en su arte, puesto que si no se hallara dicho cofre en su arte ¿de dónde lo iba a sacar el artesano al fabricarlo? Sin embargo, el cofre no está en el arte de la misma manera como lo está el cofre que se nos muestra a los ojos. En el dominio del arte, el cofre existe de manera invisible, mientras que en la obra se halla existiendo visiblemente. ¿Qué es lo que ha sucedido? ¿Ha dejado de estar, por ello, el cofre en el arte? No. Por una parte, está el cofre que ha sido fabricado y, por otra, el que sigue asimismo permaneciendo en el arte. El primero puede estropearse, pero, a partir del que permanece en el arte, otros cofres podrían seguir fabricándose igualmente. Por eso hay que distinguir el cofre del arte y el cofre como obra de arte. El cofre como obra no tiene vida, pero el cofre en el arte sí posee vida, pues el alma del artista tiene vida y es ella la que encierra en sí todo, antes de que se produzca en el exterior (*Homilías sobre el Evangelio de San Juan*, I, 17).

¿Cabe ser más puntualmente explícito y minucioso en la exposición de sus

argumentaciones? La distintiva matización agustiniana —*arcam in arte* y *arcam in opere*— abre, por cierto, una dimensión tanto teológica como estética, que afecta a la *creatio* y a la *productio*. Pero, de manera muy significativa, afecta especialmente a las relaciones entre la obra, el artista y el arte. Tal “arte” —*arcam in arte*— se vincula con un poder especial adscrito al alma, como parte inteligente e inmortal del sujeto. Y, por su parte, *mutatis mutandis*, el arte divino, y con él el ser mismo de las cosas, ocupan el lugar del mundo inteligible de los platónicos. La existencia del arte escapa a toda la caducidad que afecta a los contextos exteriores de las manifestaciones artísticas. El arte desciende hacia las obras, haciéndolas posibles. Pero el arte permanece —*ars manet*— frente a la transitoriedad de sus producciones. La belleza del arte será, pues, superior a la belleza refleja de las obras.

Toda una intensa revolución afecta, por este camino, a los planteamientos estéticos que se entrecruzan y derivan paulatinamente del pensamiento teológico agustino. Por un lado, la noción de obra, que transitó, de mano en mano, a partir del *ergon* griego, ha perdido finalmente su independencia, posee ya simplemente una existencia aminorada y por delegación y, por ello, comporta una tenue claridad, como signo: *aliquid estat pro aliquo*. Reconozcamos que la obra significa, pero no se significa a sí misma. Por su parte, el artista es más productor que nunca, aunque —eso sí—, en la dualidad existencial, corporal y anímica, participa del “arte”, en la aplicación de sus *modelos* y en la transformación de la *materia*.

Para San Agustín, la analogía del *ars divina* con la acción productiva del artífice humano se convierte en un eficaz camino para explicar la preexistencia de las ideas en el Verbo-Creador y asumir la tarea de abordar apologética y doctrinalmente el proceso de la Creación. De hecho, inferencialmente se traslada del ámbito de lo humano al ámbito de lo divino, para después descender, por vía deductiva, con sus tablas explicativas ya conformadas, de nuevo al nivel de la cotidiana realidad de lo humano y aglutinar su sentido.

Sin embargo, esa analogía de la acción artística con el *ars divina*, es decir la pregnante figura del Dios-artista, no sólo servirá teológicamente para explicar la obra de la creación, es decir la relación del mundo con el sumo artista creador, sino asimismo para atisbar, un tanto, las enigmáticas relaciones internas a la propia divinidad, en su trinitario poder. Pero ésta es otra cuestión que dejaremos al margen, a pesar de que también desde San Agustín pasará históricamente a otros planteamientos estético-teológicos, como, por ejemplo, los de Escoto Erígena en el siglo IX o los de San Buenaventura, ya en el XIII, que de ella hicieron eficaces e interesantes aprovechamientos, en sus respectivas teorizaciones.

No obstante, a sabiendas de que el camino inverso —el del artista creador, “valeur de feu” dirá Rimbaud, dispuesto a tomar prestado definitivamente el fuego de los dioses, como misión insoslayable— aún tendrá que aguardar, al menos, mejores coyunturas, para ser del todo explorado y recorrido, bien estará que en esta misma línea, de clara tradición agustiniana, subrayemos cómo precisamente se irán barruntando, con sagacidad, los primeros apuntes de esa traslación semántica del término *creare* hacia un concreto dominio del quehacer humano: la acción artística.

Ese profundo y arriesgado reto que, en sí, supone “la creatividad” no tendrá, pues, definido el origen de sus pasos iniciales en una determinada opción profana y retadora en sus exigentes reivindicaciones sino que, de hecho, aflorará a partir precisamente de una serie de consideraciones que mantienen claramente, como tendremos ocasión de constatar, su indudable carácter teológico-cristiano, desde su encuentro básico y su posterior diálogo e interacción, con la filosofía platónica.

V

Así pues, toda una cadena de gestos teológicos nos acercan y conducen históricamente al aventurado ejercicio de la transposición del concepto de creación al dominio del arte humano. ¿Cómo no citar en este rosario de nombres, dándole la merecida prioridad, al Pseudo Dionisio Areopagita, cuyo *Corpus areopagiticum* ha sido fechado entre el 480 y el 510, tan estrechamente dependiente de las influencias de Plotino (205-270) y de Proclo (410-485) y que tanto peso tuvo en la estética medieval? ¿Cómo ignorar asimismo las improntas del pensamiento de Boecio (h. 480-525), de Casiodoro (h. 480-575) o de Juan Escoto Erígena (h. 810-877) en torno a la historia de las ideas estéticas?

Posiblemente la figura de Escoto Erígena debe retener, aunque sea brevemente, nuestra atención en este proceso de la especificación diacrónica del *ars divina*. Dos cuestiones habría, al menos, que matizar: por un lado, cómo se introducen en el seno mismo de “la vida divina” diferenciaciones propias de la reflexión sobre el contexto artístico, tales como la que, hemos visto, se mantiene entre el arte y el artista, lo cual reforzará la noción misma de la creación como una abierta y encadenada “teofanía”; por otro lado, se refuerza el conocido planteamiento de considerar al hombre como imagen de Dios, aspecto éste que a su vez acentúa la propia capacidad conformadora del alma humana, de la mente del sujeto. Siendo precisamente en este marco donde se emplea de manera explícita el término “crear”, aunque sea con un sentido particularmente limitado, pero referido a intervenciones humanas.

En la aproximación expositiva al tema de la Trinidad, el Hijo es considerado el “arte” del Padre-artifex, por cuya mediación el mundo ha sido creado. De esta manera, el artista precede y engendra, en primera instancia, su propio “arte”, como condición de posibilidad de la producción de las cosas por el arte. Si, en este planteamiento, Dios es a la vez arte y artista, lo es, sin duda, bajo relaciones diferenciadas, ya que el acto fundacional del artista supremo no es, de hecho, una obra-de-arte sino, ante todo, su propio arte, depositario genuino de cualesquiera modelos universales. Es la generación del Hijo, lo que aquí claramente se especifica. Y toda la creación se plantea, consecuentemente, como una cascada de manifestaciones divinas. No en vano, tan sugerente teofanía conlleva, *in nuce*, analógicamente la concepción expresiva de la acción artística.

El artista es la causa de su arte, por contra, el arte no es la causa del artista, sin embargo el arte, en sí mismo, precede a todas las cosas que subsisten en

él, por él y a partir de él, ya que es realmente su causa (*Periphyseon*, III, 635 D-636 A).

Dios participa en la creación de un modo asombroso e inexpresable, manifestándose él mismo en ella, convirtiéndose de invisible en visible, de incomprendible en comprensible, de oculto en patente, de desconocido en conocido, y —careciendo de forma y belleza— en hermoso y bello (*De divisione naturae*, III, 17).

La belleza se convierte en símbolo de la misma divinidad, a la vez que la analogía artística se refuerza como el camino para pensar las relaciones del mundo, como obra creada, con Dios e ilumina tímidamente, con igual soltura, las internas conexiones trinitarias.

Pero el mismo Escoto Erígena, sigue articulando las cadenas de analogías en el desarrollo de su pensamiento. Diríamos que, desde la teología, avanza y proyecta sus supuestos hacia una no menos apasionante antropología, proponiendo —en el seno del alma humana— la existencia de una imagen paralela de las relaciones existentes entre la figura del Padre-artifex y del Hijo-arte. En el alma tales relaciones se darían entre “intelecto” y “razón”. Siendo la razón un arte, el intelecto sería el artifex que por una maravillosa operación de su ciencia *creat per cognitionem* todo cuanto ha recibido de Dios (*Periphyseon*, II, 579 B-C).

El hombre, imagen de Dios, recibe por delegación y préstamo poderes creadores, en ese marco de las analogías artísticas, aunque sea, por supuesto, con prerrogativas restringidas. El artista humano, más que imitar estrictamente a la naturaleza, como propugnaba la herencia griega —aunque quizás sigue imitando— ahora se atreve ya a imitar al arte del artista supremo. El arte imita el “arte”, del que deriva, al que sigue y de cuyo Supremo artifex se sabe y reconoce imagen.

Tras esta cadena, de claro ascendente neoplatónico y cuño agustiniano, otros eslabones persistirán en la misma tarea: San Buenaventura (1221-1274), Nicolás de Cusa (1401-1464) y Marsilio Ficino (1433-1499), por espigar sólo a grandes trazos, serían ciertamente paradas obligadas, por recalar en un significativo cambio de actitudes y coyunturas históricas: el Renacimiento, momento en el que el intercambio de miradas entre el *Deus pictor* y *Pictor divinus, instar Dei* se hace más decididamente intensa. Esa distancia mutua, sin eliminarse del todo, como sabemos, se reduce a pasos agigantados. Escuchemos, a tal respecto, a Marcilio Ficino:

¡Cosa admirable! Las artes humanas pueden fabricar, por sí mismas, todo cuanto fabrica la naturaleza, como si realmente no fuéramos sus esclavos sino más bien sus émulos.

En una palabra, el hombre imita todas las obras de la divina naturaleza y, de hecho, corrige, mejora y perfecciona las obras de la naturaleza inferior.

El poder del hombre es casi semejante a la naturaleza divina, ya que, por sí mismo, es decir mediante su reflexión y por su arte, el hombre se gobierna a sí mismo (*Theologia platonica. De immortalitate videlicet animorum ac aeterna felicitate*, XIII, 3).

El alma se halla tan próxima de Dios que, asomándose a los secretos de la inteligencia divina, conoce las obras de Dios, es decir el orden del universo. Y la inteligencia del orden del universo es superior a ese mismo orden, dado que este orden ha sido establecido y es regido por la inteligencia (XIV, 8).

A través de las diferentes artes, el alma rivaliza con todas las obras de Dios et ita instar Dei efficit omnia (XIV, 4).

Precisamente esa ansiedad humana por aproximarnos de manera persistente a Dios es —nos dice Ficino— la mejor prueba de que sólo él puede satisfacernos, argumentando así en favor de la multiforme grandeza e inmortalidad de nuestra alma, obra maestra del Dios creador. Pero ése es ya otro camino y otro argumento, diferente al que nos ha venido ocupando hasta aquí.

¿No se han convertido, entre la teología y la estética, los mil espacios del arte en el ámbito más propicio, tanto para mejor comprender, desde un cierto guiño antropomorfizador, los inmensos secretos de la creación como *ars divina* y, asimismo, en un terreno perfectamente abonado para intentar la divinización del artista?

Proximidad y distancia entre creación y producción se transforman —sus encuentros y retos respectivos nos lo han demostrado— en el mejor hilo conductor para intercambiar y parangonar históricamente las secretas aspiraciones del arte humano y los enigmáticos poderes del *ars divina*.

Poderes escuetamente formulados en aquellas palabras del *Génesis*, convertidas en ocasión de un amplio racimo de reflexiones, que bien podrían haber seguido desgranándose aún incansablemente en estas líneas, pero siempre hay —por fortuna— un día séptimo.

Y bendijo Dios el día séptimo y lo consagró, porque en él descansó de todo el trabajo que Dios había hecho cuando creó. Esta es la historia de la creación del cielo y de la tierra (*Génesis*, 2,3-4).

REFERENCIAS

- BALTASAR, HANS URS VON. (1986). *Gloria. Una estética teológica*. Madrid: Encuentro.
- CHRÉTIEN, JEAN-LOUIS. (1997). *Corps à corps. A l'écoute de l'oeuvre d'art*. París: Minuit.
- DELACROIX, EUGÈNE. (1988). *El puente de la visión (Antología de sus "Diarios")*. Madrid: Tecnos.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. (1987-1991). *Historia de la Estética*. Madrid: Akal.