

Artes visuales

El significado de la obra de arte

Conceptos básicos para la interpretación
de las artes visuales

Julio Amador Bech



El significado de la obra de arte

Conceptos básicos para la interpretación
de las artes visuales

COLECCIÓN
ARTES VISUALES

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL

El significado de la obra de arte

Conceptos básicos para la interpretación
de las artes visuales

Julio Amador Bech



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2008

Amador Bech, Julio.

El significado de la obra de arte : conceptos básicos
para la interpretación de las artes visuales / Julio Amador
Bech. — México : UNAM, Dirección General de Publicaciones y
Fomento Editorial, 2008.

243 p. ; 23 cm. — (Colección Artes Visuales)

Bibliografía: p. 237-242

ISBN 978-970-32-5151-3

1. Simbolismo en el arte. 2. Signos y símbolos. I. Universidad
Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones
y Fomento Editorial. II. t. III. Ser.

704.946-scdd20

Biblioteca Nacional de México

PRIMERA EDICIÓN: 2008

D. R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.,F
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio,
sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

ISBN: 978-970-32-5151-3

Impreso y hecho en México

Contenido

Introducción	11
I. Dimensión formal de la obra de arte	17
Forma y contenido	17
La representación de la realidad como lógica imaginaria	21
Elementos visuales básicos de la obra de arte	26
Función de los elementos abstractos básicos	29
La expresión	48
Figura, motivo y tema	55
El estilo como categoría teórica e histórica	59
La dimensión formal de la obra de arte y su interpretación	67
II. Dimensión de los símbolos visuales	71
Símbolo y simbolismo	71
Interpretación del símbolo	86
III. Dimensión narrativa de la obra de arte	113
Análisis narrativo de la obra de arte	115
Análisis estructural	118
Análisis histórico-cultural	138
Análisis de las funciones sociales de las narrativas míticas	155
IV. Problemas en torno a la definición del concepto de arte	167
V. La condición del arte entre lo sagrado y lo profano	185
El concepto del “arte tradicional”	185
Conclusiones sobre “la doctrina del arte tradicional”	206
Notas	223
Bibliografía	237

V

LA CONDICIÓN DEL ARTE ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO

El concepto de “arte tradicional”

Hace ya más de 50 años, el filósofo e historiador Ananda K. Coomaraswamy intentó definir las semejanzas fundamentales que observó entre las diversas manifestaciones artísticas de las sociedades premodernas, distinguiendo, radicalmente, el arte de éstas, del perteneciente a las sociedades modernas, posteriores al Renacimiento europeo.¹ Su concepto de “arte tradicional” abarcaba:

- a) el “arte de Asia”,
- b) el de “Grecia hasta el final de periodo arcaico”,
- c) el de “la Edad Media europea”,
- d) el designado por él como “arte primitivo” y
- e) el designado por él como “arte popular de todo el mundo”.²

¿Cuáles serían las características comunes de estos diversos “sistemas artísticos”? Haciendo una ajustada síntesis de sus ideas podemos señalar las siguientes:

El arte tradicional sólo cobra sentido al interior de un campo semántico más amplio, que excede lo meramente estético y comprende el conjunto de prácticas rituales y sistemas míticos que conforman la noción de lo sagrado dentro de cada cultura. se inserta en un sistema de artes tradicionales más

vasto, diverso y particular que carece de la distinción entre “artes mayores” y “artes menores” propio del sistema occidental de las “Bellas Artes” de los siglos xvii al xix, del cual se distingue radicalmente. Es más una producción colectiva o comunitaria que una creación individual; en ese sentido, el conjunto de la sociedad participa de y conoce los códigos que regulan el significado de las manifestaciones artísticas.

En el “arte tradicional”, las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética, lejos de oponerse entre sí, se complementan: son interdependientes.

Desde tal perspectiva, debería haberse incluido al arte del continente americano creado por las diversas culturas prehispánicas; nos preguntamos: ¿por qué el autor no las menciona dentro de su categoría de arte tradicional? Referidas en particular al ámbito de las culturas prehispánicas y de las culturas indígenas contemporáneas del noroeste de México, Miguel Olmos Aguilera expresa ideas muy semejantes a las de Coomaraswamy, y sostiene que existe toda una serie de características que diferencian el arte indígena de otros códigos artísticos, en particular, los occidentales modernos.³ Destaca que “al interior de las culturas tradicionales observamos, por ejemplo, que existen lazos indisolubles que entretejen las manifestaciones estéticas con los sistemas de creencias y la visión colectiva del mundo”. Sintetiza las características particulares de lo que él llama arte indígena, de la siguiente manera:

- 1) Existe una relación intrínseca entre el arte y la religión o el sistema de creencias, siendo ésta la razón por la cual podemos hablar de un arte indígena religioso a nivel colectivo.
- 2) El código de comunicación es bien conocido, difundido y socializado por los miembros de la comunidad.
- 3) El arte es eminentemente simbólico y, además, permite compartir, entre los miembros de la comunidad, los elementos simbólicos y arquetípicos que aparecen en el pensamiento indígena contemporáneo.
- 4) El arte está articulado directamente con la reproducción social.⁴

Siguiendo las ideas de Christian Duverger, Paul Mercier y J. Maquet, Olmos Aguilera, como podemos ver, propone una orientación conceptual, semejante a la “doctrina tradicional del arte” de Coomaraswamy, para el área cultural del noroeste de México, misma que puede hacerse extensiva a las cul-

turas prehispánicas de Mesoamérica y Suramérica. Eso estaría de acuerdo con lo que importantes autores que han estudiado diversas manifestaciones del arte prehispánico de México han expresado, de tal manera que podemos incluir, tentativamente, al “arte” de las diversas culturas prehispánicas del continente americano dentro de las consideraciones generales de la “doctrina tradicional del arte”.⁵

Presentadas de esta manera, las principales ideas de Coomaraswamy, procederemos a desarrollar algunas de ellas, definiendo los problemas teóricos que suscitan.

LA INSERCIÓN DEL ARTE DENTRO DEL COMPLEJO MÍTICO-RITUAL DE LAS CULTURAS TRADICIONALES

Podemos coincidir con Coomaraswamy en que la religiosidad ha sido la motivación más importante de la actividad artística en la historia de la humanidad. Desde las más antiguas manifestaciones rupestres del Paleolítico es posible distinguir evidencias rituales, asociadas a su producción, que lo inscriben en el ámbito de lo sagrado. Todos los objetos producidos estéticamente, de la mayoría de las sociedades premodernas, participan, de alguna manera, de lo ritual y lo mitológico; más aún, encuentran su origen y fundamento en lo divino.

Sobre esta cuestión, Paul Westheim afirma categóricamente que “en el mundo del pensamiento mágico-mítico, la obra de arte no es objeto de la vivencia estética, destinada a ‘depurar las pasiones’: es vehículo de energías propias para enardecer la pasión religiosa”.⁶

Por su parte, Walter Benjamin sostiene que, en su origen, la producción artística opera a partir de una lógica que está en función de su servicio al culto religioso: “El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está destinado sobre todo a los espíritus”.⁷

El carácter único e irrepetible de una obra de arte se identifica con su inserción en el ámbito sagrado de una cultura tradicional.⁸ Forma parte de un conjunto de prácticas religiosas que la inscriben dentro de y la subordinan al sistema de creencias y rituales comunitarios, en todas sus diversas modalidades. La obra de arte ha sido realizada con ese primer fin y su carácter único depende de su función ritual:

La índole original de la inserción de la obra de arte en el contexto de la tradición, encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.⁹

Como vemos, el significado esencial de los objetos de arte tradicionales depende, por completo, de su función religiosa. Más aún, continúa Benjamin, la obra de arte tradicional, “incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza, resulta perceptible en cuanto ritual secularizado”.¹⁰

Sobre esta cuestión, Coomaraswamy afirma:

Desde el punto de vista chino, la función primordial del arte consiste en revelar la operación del Espíritu (*ch'i*) en las formas de la vida; en la India se ha dicho que todas las canciones por igual, ya sean sagradas o profanas, se refieren a Dios, y que sólo Él es el verdadero maestro que revela la presencia del Espíritu supremo (*paramàtman*), dondequiera que la mente se aplique; en el Islam, lo que la voz humana y el laúd imitan es la música de las esferas, y toda forma hermosa, ya sea de la naturaleza o del arte, deriva su belleza de una fuente supramundana.¹¹

El valor estético no se opone al sentido espiritual, sino que le sirve de medio idóneo de expresión. Dentro de las diversas manifestaciones de la cultura nahua antigua que hemos llegado a conocer, se habla de una *excelencia artística* que puede ser alcanzada en las creaciones humanas. El poeta Netzahualcáyotl utiliza la palabra nahua *yectli* para referirse a “los hermosos cantos de Tezozomoczin”; de manera semejante, el poeta Tlaltecatzin usa *yectla* para hablar de “los jades preciosos que fueron labrados con arte”.¹² No obstante el cuidado trabajo humano para transformar cualquier material en algo bello, el origen y la esencia del arte son divinos:

Con flores escribes las cosas,
¡oh Dador de la Vida!
Con cantos das color,

con cantos sombreas
a los que han de vivir en la tierra.¹³

Es por ello que arte y verdad forman parte de una misma práctica y un mismo enunciado:

Valiéndose de una metáfora, de las muchas que posee la rica lengua náhuatl, [los sabios (*tlamatinime*)] afirmaron en incontables ocasiones que tal vez la única manera posible de decir palabras verdaderas en la tierra era por el camino de la poesía y el arte que son “flor y canto”. La expresión idiomática, *in xóchitl, in cuícatl*, que literalmente significa “flor y canto”, tiene como sentido metafórico el de poema, poesía, expresión artística y, en una palabra, simbolismo. La poesía y el arte en general, “flores y cantos”, son para los *tlamatinime*, expresión oculta y velada que con las alas del símbolo y la metáfora puede llevar al hombre a balbucir, proyectándolo más allá de sí mismo, lo que en forma misteriosa lo acerca a su raíz. Parecen afirmar que la verdadera poesía implica un modo peculiar de conocimiento, fruto de auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición.¹⁴

De lo que canta un poema, encontrado en Tenochtitlan, podemos deducir que la poesía y el arte son medios para trascender la cualidad mortal de los hombres y perdurar en el tiempo mediante la memoria de los que nos sobreviven; asimismo, arte escultórico, arte pictórico y poesía se equiparan con ese significado y esa función:

Estoy esculpiendo una gran piedra,
estoy pintando un grueso madero:
de mi canto habrá de hablarse alguna vez:
dondequiera que vaya la muestra de mi canto
vivirá mi corazón allí,
vendrá a crearse mi recuerdo,
vivirá mi fama.¹⁵

Dentro de las culturas tradicionales, todo está imbuido por lo sagrado, de modo que resulta difícil distinguir las actividades utilitarias comunes, de aquellas que tienen un sentido religioso y participan de las prácticas

rituales. La distinción entre lo sagrado y lo profano es muy sutil; no existe un aspecto de la vida colectiva que no pueda asociarse o referirse de algún modo al ámbito religioso; toda la vida cotidiana está tamizada por la religiosidad. Es mejor hablar de grados de religiosidad. En su obra clásica *Las formas elementales de la vida religiosa*, Émil Durkheim mostró la manera en la cual, entre las comunidades tradicionales de Australia, el ritual se encontraba estrechamente ligado con el conjunto de la vida social, algo que ha venido confirmando y detallando la etnografía posterior.

La religión no existe como un dominio separado de otras esferas de la vida colectiva, sino imbricado con todo, de tal manera que cada actividad y cada utensilio se asocian a un sentido simbólico, perteneciente al ámbito mitológico y ritual. El ritual juega un papel social decisivo. Así, por ejemplo, para estas sociedades no habría manera de distinguir las técnicas de cacería o las técnicas agrícolas, de las prácticas rituales, encaminadas a obtener el éxito en esas actividades. Las representaciones simbólicas que aparecen en las armas, en las herramientas, en todos los utensilios de uso cotidiano, no son meras decoraciones, sino *elementos funcionales del mismo útil que evocan energías divinas, indispensables para su buen funcionamiento*.

Las comunidades de huicholes (*Vi-rá-ri-ka* o *Vi-sá-li-ka*, según la religión) del noroeste de Jalisco presentan un ejemplo muy claro de esto: los diseños simbólicos que aparecen tanto en sus prendas de vestir como en sus objetos de uso cotidiano poseen connotaciones religiosas específicas. A partir de su trabajo etnológico entre los huicholes, Carl Lumholtz llegó a la conclusión de que “todos los diseños son expresiones de ideas religiosas que impregnan la existencia íntegra de este pueblo”:

Todos los diseños que aparecen en morrales, pañoletas, túnicas, camisas y faldas significan plegarias solicitando algún beneficio material o protección contra daños, o bien veneración hacia alguno de los dioses. Así, por ejemplo, aún en su forma más convencional, la jícara doble para agua significa una oración pidiendo agua: origen de todas las manifestaciones de la vida y fuente de la salud. Animales tales como el puma, el jaguar, el águila, etcétera, simbolizan oraciones pidiendo protección, como también adoración por la deidad a la que dichos animales pertenecen. La flor blanca llamada *toto'* que, al igual que el maíz, crece en la temporada húmeda, es, a la vez, un símbolo de dicha planta y una plegaria solicitando abundantes cosechas.¹⁶

Mediante esos símbolos, el ámbito de lo cotidiano y el ámbito de lo sagrado se articulan, componiendo una unidad más vasta: el cosmos como totalidad. En su *Sociología del rito*, Jean Cazeneuve explica cómo se compone esta unidad, destacando que “lo sagrado aparece como el elemento que sintetiza lo condicionado –que es diacrónico, cotidiano– y lo incondicionado –el mundo mítico, fuera del tiempo y, en tal sentido, sincrónico– mediante el empleo de símbolos relacionados con las clasificaciones esenciales, a cuyo mérito se debe que todas las cosas se encuentren ordenadas”.¹⁷

Basándose en la teoría iconológica de Erwin Panofsky, José Alcina Franch propone abordar el lenguaje literario y los lenguajes plásticos del arte mexicana como un *continuum* estrechamente articulado con los diversos sistemas simbólicos derivados de la religión: sistema numérico, sistema calendárico, sistema cromático y sistema nominal de personas y lugares:

Entenderemos, pues, que el arte y la religión o el pensamiento religioso son algo así como un continente-contenido o como la expresión de un contenido, o como un *lenguaje* con un *significado*. Ahora bien, como la religión misma no constituye un sistema único, unívoco y claramente estructurado, sino que viene a representar como un conjunto “agregado” en relación con el proceso histórico en el que se integran los pueblos “nahuas” –incluidos los mexica– y en relación con las necesidades funcionales del sistema, los lenguajes formales de carácter artístico, tampoco representan un único sistema bien estructurado, sino un conjunto “agregado” y multifuncional; de ahí que hablemos de lenguajes y no de lenguaje.

En primer lugar tendremos que hablar de lenguajes literarios y lenguajes plásticos, como si se tratase de un verdadero *continuum* en el que las correlaciones literario-plásticas no se han establecido en su totalidad, pero de las que tenemos suficientes evidencias como para suponer que existen sistemáticamente y a un nivel global o total.¹⁸

En relación con lo anterior, opera lo que Ananda K. Coomaraswamy sostiene respecto del arte asiático, en particular, y de lo que él llama “arte tradicional”, en general: que su *consistencia simbólica* es una condición primordial de su integridad espiritual –y estilística, diríamos nosotros. Desde tal perspectiva, vemos que *el valor estético de tales objetos de arte es inseparable de su función útil, simbólica y ritual*.

Clifford Geertz abunda en este sentido, sosteniendo que los símbolos sagrados tienen la función de sintetizar el *ethos* de un pueblo, integrando:

- a) el tono, el carácter y la calidad de su vida;
- b) su estilo moral y estético;
- c) su cosmovisión.¹⁹

Idea que expresa de la siguiente manera:

En la creencia y en la práctica religiosas, el *ethos* de un grupo se convierte en algo intelectualmente razonable, al mostrárselo como representante de un estilo de vida, idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión, en tanto que ésta se hace emocionalmente convincente al presentársela como una imagen de un estado de cosas peculiarmente bien dispuesto para acomodarse a tal estilo de vida. Esta confrontación y mutua confirmación tiene dos efectos fundamentales. Por un lado, objetiva preferencias morales y estéticas al pintarlas como las impuestas condiciones de vida implícitas en un mundo con una estructura particular, como una inalterable forma de realidad, captada por el sentido común. Por otro lado, presta apoyo a estas creencias sobre el mundo, al invocar los sentimientos morales y estéticos profundamente sentidos como experimentada evidencia de su verdad. Los símbolos religiosos formulan una congruencia básica entre un determinado estilo de vida y una metafísica específica (las más veces implícita), y así cada instancia se sostiene con la autoridad tomada de la otra.²⁰

El estudio vivo de las sociedades a las cuales Lévi-Strauss adscribió la categoría de “salvajes”, hoy cuestionada críticamente, ha permitido observar la forma en la cual los objetos producidos estéticamente participan de esta relación esencial entre el hombre y la naturaleza que está mediada por lo sagrado. Tanto en algunas sociedades tribales del África subsahariana como en ciertas comunidades indígenas de América, el mundo natural es visto como un universo poblado por espíritus y dioses que rigen sus fuerzas dinámicas, manifiestas aun en las cosas inanimadas como las piedras. Los espíritus y deidades que gobiernan tales fuerzas, benéficas o perjudiciales, deben ser, constantemente, apaciguados o complacidos para el bien de la comunidad. Infinidad de objetos, producidos estéticamente, tienen una función muy definida dentro de rituales cuyo sentido es crear un estado de

armonía con las fuerzas sobrenaturales. Veamos lo que ocurría en algunas culturas del México prehispánico.

ARTE Y RITUAL EN LAS CULTURAS DEL MÉXICO PREHISPÁNICO

En el *Popol Vuh* de los mayas quichés se nos dice que el hombre fue creado por los dioses con la misión principal de adorarlos y rendirles culto. Se preguntan los dioses creadores, “el Creador, el Formador y los Progenitores”:

¿Cómo haremos para ser invocados, para ser recordados sobre la tierra? Ya hemos probado con nuestras primeras obras, nuestras primeras criaturas; pero no se pudo lograr que fuésemos alabados y venerados por ellos. Probemos ahora a hacer unos seres obedientes, respetuosos, que nos sustenten y alimenten [...] Hay que reunirse y encontrar los medios para que el hombre que formemos, el hombre que vamos a crear nos sostenga y alimente, nos invoque y se acuerde de nosotros.²¹

Esto da cuenta de una de las ideas principales que rigió la religiosidad de los antiguos mayas quichés y de otros pueblos de Mesoamérica: el sentido de la existencia humana radicaba en atender a las necesidades de los dioses. El conjunto del orden social se construyó sobre los cimientos de las creencias religiosas que le daban fundamento. Al sancionar todos los hechos sociales, el mito se convertía en el sustento de las instituciones sociales. Las reglas que regían todas las relaciones sociales, sus jerarquías, el origen mismo de todas las instituciones, encontraban su explicación y sentido en los mitos.

El mito no sólo fundaba por completo el orden social, sino que situaba a todo el ámbito de la vida colectiva dentro del orden cósmico. Para el pensamiento religioso ninguna esfera de la vida está aislada, todas son interdependientes y existen a partir de su lugar dentro de la cosmogonía-cosmología. Así, por ejemplo, la función de gobernar, un deber del *tlahtoani* mexica, suponía el lograr establecer la armonía de todas las energías presentes en las cosas y seres bajo el cielo. Lo que sólo podía hacerse si los actos que decidían el destino de los seres humanos estaban en consonancia con las fuerzas cósmicas, con los designios divinos. El destino humano radicaba en ser el principal colaborador de los dioses.²²

La tarea esencial de los mexicas era la de proveer el alimento mágico de la sangre humana (*chalchíhuatl*) para propiciar y prolongar la vida del Sol y así dar continuidad al ciclo vital correspondiente a su Era Cómica. Aquí estaba lo que dotaba de sentido a su existencia. Todo el orden universal y, en consecuencia, el social, estaban fundados en el antiguo mito nahua del Sol. La misión de los mexicas era de tal importancia que justificaba cualquier acto que se encaminase a cumplir dicho fin. Fundó, de hecho, un *orden militar* orientado a obtener prisioneros, destinados a la piedra de los sacrificios, que proporcionaba el alimento vital para el Sol. A su vez, el ritual del sacrificio exigía la creación de un espacio propicio y unos utensilios adecuados para cuya construcción y elaboración contribuían todas las artes.

El orden humano se concebía como una réplica del orden divino: las cinco divisiones del Imperio mexica correspondían a los cinco rumbos del universo. El *tlahtoani* no hacía sino personificar a los dioses en sus acciones fundamentales. Su relación con las divinidades tenía que ser íntima. El dios hablaba por medio de la palabra del soberano y actuaba, también, por mediación de él. Por eso:

[...] se dice que el *tlahtoani* “hace andar al sol y a la tierra”; el *tlahtoani* es, en ocasiones, el sol naciente, o bien se equiparan la vida, el gobierno y la muerte del *tlahtoani* con el curso solar. Estas imágenes parecen indicar que se consideraba al *tlahtoani* como parte fundamental del universo, tal como era el sol, la tierra o el Inframundo y se pensaba que para la armonía del universo era imprescindible la presencia del gobernante supremo [...].²³

El buen fin de todas las acciones dependía de que éstas participaran de la armonía cósmica. Lo más importante de las prácticas rituales se dirigía a lograr esa armonía que permitía al hacer humano estar en consonancia con la voluntad de los dioses, regidores y símbolos de las fuerzas mágicas, asociadas a cada dimensión de la existencia. Los ritos eran actos propiciatorios que seguían las enseñanzas míticas con el fin de conseguir la ayuda de los dioses y así tener éxito en lo que se emprendía.

En el mito se hallaban las herramientas de conocimiento para dar forma y sentido al cosmos, a las formas de acción de la energía vital que lo movía todo –incluida la situación de la humanidad dentro de él. Los seres humanos necesitaban recurrir a la verdad de los mitos para interpretar sus experiencias y para conocer los designios divinos. El mito guardaba los sentidos

ocultos de la existencia y los exponía en conceptos metafísicos, inteligibles tanto para los iniciados en los niveles profundos de la religión como para el conjunto de la comunidad.

Lo esencial de la sabiduría de los mitos ha estado dirigida a los estratos más hondos de la conciencia, de modo que entre los pueblos del México antiguo sólo era posible tener acceso a ella siendo partícipe de la dimensión mágica de la realidad. Para que eso pudiera ocurrir, existía infinidad de *técnicas sagradas* entre las que destacaban las danzas rituales, el consumo de enteógenos y diversos métodos de psicología religiosa, asociados a la abstinencia sexual, el ayuno y el dominio del dolor físico. Mercedes de la Garza dice al respecto:

Así como detrás del mundo visible y tangible se ocultan para el indígena innumerables energías y poderes que determinan el cauce del acontecer, la experiencia humana se diversifica, internándose en otras dimensiones de lo real, que dan una peculiar profundidad a la vida, una inigualable riqueza. El pensamiento religioso de los nahuas y los mayas concibe espacios y umbrales que sólo se vislumbran en estados especiales y que algunos logran atravesar, adquiriendo así poderes sobrenaturales. Esos estados en los que se dan extrañas vivencias y que pueden permitir el acceso a otros ámbitos, distintos al mundo de la experiencia ordinaria, se producen, según ellos, cuando el espíritu se desprende del cuerpo, hecho que puede ocurrir por diversas causas y en diversas circunstancias de la vida. Entre las formas de separación del cuerpo y el espíritu, destacan el sueño y el trance extático, estados que, de acuerdo con la significación que tienen para los indígenas, más que irracionales podían ser considerados como supraconscientes.²⁴

R. Gordon Wasson ha documentado extensamente la relación entre experiencia extática religiosa, consumo de enteógenos, visita al mundo sobrenatural y manifestaciones artísticas, haciendo referencia a numerosos ejemplos de esculturas –entre las que destaca la de del dios Xochipilli–, códices, pinturas murales y poemas antiguos de México y Guatemala.²⁵

Las prácticas místicas, que son la vía de acceso al mundo mágico del mito, preparan al participante para la ceremonia ritual donde música, canto, poesía, danza, imágenes sagradas y espacio-ambiente ceremonial forman una unidad. Una parte muy importante del arte escultórico de Mesoamérica da cuenta del trance extático como vía de entrada al ámbito

sagrado. Dentro de este universo mágico, las formas adquieren sentido al evocar la realidad profunda del mito, que aparece en la visión extática, y la hacen patente en el mundo. La apariencia física es la fachada detrás de la cual se esconden las fuerzas cósmicas que dan vida a los seres y a las cosas. La *forma estética* en la que se presentan los objetos de culto es, en ese sentido, *símbolo de la dimensión sagrada que sustenta todo lo que existe*. Es la *manifestación visible de lo invisible*. La *metamorfosis estética y simbólica* del fenómeno natural, que se concreta en la imaginación del artista-artesano de las antiguas culturas americanas, es uno de los factores fundamentales de la creación plástica, para la cual *la forma es la expresión de la vivencia extática sagrada*.

En todo objeto producido estéticamente existe una *total unidad de forma y contenido*, “la ‘forma’ no puede separarse del ‘contenido’: la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual”.²⁶ Es con ese sentido que Paul Westheim afirma: “como recurso expresivo, la creación artística emplea frecuentemente la estilización, que destaca y subraya ciertos rasgos y suprime todo lo demás como no característico [...] La metamorfosis del fenómeno natural que se opera en la imaginación del hombre es uno de los factores fundamentales de la creación plástica”.²⁷

La forma se altera en función de las necesidades de representar y de revelar los atributos de lo sobrenatural por medio de estilizaciones específicas que los simbolizan, como en el caso de la diosa Coatlicue de los mexicas. Coatlicue, “la de la falda de serpientes”, la Diosa Madre, que simboliza al universo de las realidades divinas y humanas, su doble cabeza de serpiente hace referencia a la dualidad esencial de la deidad suprema: “Nuestra Madre, Nuestro Padre”. El cráneo bajo su pecho habla de la diosa como dadora de la vida y de la muerte pues, en su seno, la tierra recibirá, al fin, a todos los humanos. Las garras de sus pies se asocian al águila y al hecho de que, al morir, los seres regresan a la tierra para ser descarnados. Las serpientes de sus muñones simbolizan los chorros de sangre del sacrificio.

Christian Duverger llama nuestra atención respecto de la relación entre la forma estética y el simbolismo esotérico de la que aquella es portadora:

En definitiva, el arte precortesiano es un arte hiperintelectual capaz de compactar símbolos al grado de liberarse de toda obligación realista. Nadie debe

pues sorprenderse de que haya engendrado serpientes emplumadas, bebés con colmillos de jaguar o nubes pobladas con rostros humanos. El fuego adopta la forma de olas impetuosas, la sangre florece, los muertos viven. La tierra abre muy grande sus mandíbulas, los dioses llevan glifos en lugar de ojos y las diosas collares de corazones humanos y las manos cortadas [...] Por lo tanto, no se puede tratar el arte prehispánico de México y de Centroamérica sólo a partir de su exterioridad. Sólo se puede entender sus formas si se comprende el pensamiento que lo produjo.²⁸

Todos los seres son moradas de espíritus que rigen el sentido de su existencia. Así, las representaciones artísticas de la flora y la fauna revelan, *por medio de la alteración deliberada de su forma natural*, definida por los cánones estético-religiosos, lo que yace oculto en ellas: los espíritus, los dioses, las energías mágicas. El punto de partida para la creación artística es la observación de la naturaleza; sin embargo, dice Westheim, “se impone la necesidad de modificar el fenómeno óptico, dándole un aspecto más abstracto, condensándolo, sometiéndolo a una disciplina y aumentando la expresividad de la forma”.²⁹

Los centros ceremoniales muestran *la total integración de las artes* que existía en las culturas del México antiguo. En aquellos lugares donde la pintura mural se ha conservado –como en Teotihuacan, Cacaxtla o Bonampak– podemos observar la perfecta unidad del conjunto artístico-ceremonial que integra la arquitectura con el paisaje y, a su vez, a la escultura, el relieve y la pintura con la arquitectura. El espacio ceremonial incluye, por supuesto, el lugar para la música, el canto y la danza, mismas que cuentan con el servicio de las llamadas “artes menores” como la orfebrería, la joyería, el arte del vestuario y el arte plumario, para realzar todos los efectos visuales del drama ceremonial. Destaca, de esta manera, el concepto que subyace a toda la producción de objetos de arte en el México prehispánico: el de *un gran arte único de carácter religioso que integra a todas sus manifestaciones en una unidad esencial*. Desde el punto de vista ritual, el elemento estético es fundamental pues lo que se ofrece a los dioses es siempre lo *más valioso*, lo mejor, lo más bello, lo más difícil de lograr, lo máspreciado para los hombres. Sólo lo más valioso es digno de ser donado a los dioses.

Podemos también observar eso que decimos en un ejemplo del noroeste de México: entre los pápagos de Sonora y Arizona, la Danza de la Cose-

cha, *Víkita* –se lleva a cabo tradicionalmente en el pueblo de Quitovak, Sonora. La ceremonia, en la forma tradicional en la cual todavía se podía observar en la primera década del siglo xx, conjugaba todos los elementos visuales y sonoros de las distintas artes para realzar, a la vez, el dramatismo y la comicidad. Al día siguiente de anunciarse la fecha de realización de la ceremonia, salían a pedir comida para el baile los *nawichos*, hombres disfrazados con máscaras, adornados con vistosas pinturas y vestidos con faldillas y plumas; más tarde, durante la ceremonia principal, participaban actuando a la manera de bufones. La ceremonia utilizaba todas las artes: canto, danza, oratoria poética, vestuario, efigies –que representaban animales de caza, cactus de frutos comestibles, mazorcas de maíz, casas, nubes, el Sol y la Luna–, espacio ceremonial –con un recinto construido con cañas de maíz– y el ambiente natural para acentuar el clímax ceremonial de la fiesta.

Arthur M. Hocart sostiene que el sentido primordial del rito es el de *propiciar la vida, hacerla más rica y abundante* y que, en su concepto más amplio, “el ritual es la gran ciencia de la vida que pone a su servicio todos los descubrimientos, los hallazgos acerca de las propiedades de los minerales, de los alimentos, del calor y de la luz como fuentes de vida e, incluso, los descubrimientos acerca de la organización social”. Para fundamentar su punto de vista, Hocart cita abundantes ejemplos de diversas comunidades donde se piensa que propiciar la vida es el sentido primordial de los ritos; de todos ellos, recogemos el testimonio de los indios hakos de Norteamérica: “La ceremonia *hako* es una oración por los niños, para que la tribu crezca y se fortalezca; y también para que el pueblo goce de larga vida, disfrute de la abundancia, sea feliz y viva en paz”.³⁰

El ritual tiene el sentido de influir en el curso de las fuerzas naturales o de armonizar a la comunidad y a los individuos con ellas, por medio de la escenificación dramática y simbólica de los sucesos fundamentales que aparecen relatados en los mitos. En el ritual se reviven, ceremonialmente, el tiempo y los sucesos míticos originarios. El ritual es el acontecimiento de la vida colectiva por medio del cual el mito se vuelve algo presente, actual, vivo. El ritual es el principal medio de socialización del mito. El ritual enriquece al mito, lo significa de nuevo, lo dota con nuevos sentidos y lo adapta a las situaciones siempre cambiantes de la vida. El ritual es el cíclico recuerdo de los sucesos fundamentales. Por medio de él, los mitos establecen su

actualidad en la vida cotidiana de la comunidad. Historiadores de las religiones, hoy clásicos –como Otto, Kerényi, Eliade y Jensen–, se han expresado abundantemente acerca de la íntima conexión que existe entre mito y culto, insistiendo en que, en numerosas culturas, el núcleo fundamental de los actos de culto consiste en la representación dramática de los acontecimientos descritos en los mitos correspondientes o, inclusive, que el relato de los mitos es, muchas veces, un acto formal del culto. Así, por ejemplo, entre los pimas y pápagos de Sonora y Arizona ha existido la tradición de recitar la mitología completa, una vez al año, en diciembre, durante las cuatro noches más largas del año.³¹

Vistas así las cosas, una de las posibles definiciones del ritual se refiere a la escenificación ceremonial de los grandes temas míticos; el ritual puede entenderse como *el arte de expresar y celebrar la participación plena de significado de los seres humanos en la dimensión cósmica y sagrada de la existencia*.

Este arte de expresar y celebrar lo sagrado puede servir como el concepto clave que explique el uso y la función de todas las artes particulares dentro del universo mítico y ritual. La danza, la música, el canto, la poesía, la escenificación teatral, las imágenes y las esculturas, las diversas formas de decoración corporal y escénica, formando parte de *un solo gran arte que es el arte sagrado del ritual*.

ARTE, MITO Y RITUAL ENTRE LOS YORUBAS

Debido a que las fuerzas misteriosas que animan todo lo que existe pueden personificarse y, por eso, representarse en imágenes, el arte de su creación participa de los rituales propiciatorios. Esas imágenes fundamentales (arquetipos) son el contenido primordial de los mitos que, a su vez, dotan a los símbolos arquetípicos con una historia sagrada, memorable y ejemplar, para que éstos puedan cobrar vida. Gracias al ritual, lo sagrado y lo cotidiano pueden pertenecer a un mismo cosmos.

Entre los yorubas de Nigeria, el escultor-chamán intenta captar el poder divino, la fuerza vital difundida en la creación, dándole una forma que sea grata a su dios para conseguir que éste le sea propicio, para asegurarse su protección y ayuda. De ahí que todos los objetos de culto y la mayoría de los utensilios estén decorados con símbolos y con los atributos de los espí-

ritus tutelares, permitiendo que su poseedor se halle, constantemente, en contacto con la fuerza vital.³²

El escultor yoruba no sólo domina el arte de la escultura sino que conoce el significado profundo de los rituales, así como todos sus detalles ceremoniales. Está en contacto íntimo con el contenido espiritual secreto que está en juego en el ritual, saber que está oculto para el común de los miembros de la aldea. Ese saber es exclusivo de los iniciados y está vedado para los demás. Por eso el escultor se aleja de la aldea para crear sus figuras sagradas. Encerrado en una choza, construida especialmente para su labor y alejado de las miradas de los neófitos, el escultor lleva a cabo su obra. Nadie que no haya sido iniciado en el arte se atreve a acercarse a la choza. En ocasiones, incluso, se monta guardia a la entrada de la choza para ahuyentar las miradas curiosas. Su labor propiciatoria exige una preparación espiritual:

Como artista de una vieja tradición tribal, la sensación exultante de ser el escultor de las fuerzas tutelares pone en vigor toda la fuerza espiritual y artística de que es capaz. Ayuno y abstinencia sexual le preparan para su tarea. Para esculpir se aleja de toda mirada curiosa, se retira a la soledad y acompaña su trabajo de sacrificios y cantos: el contacto con el mundo de los espíritus está lleno de peligros.³³

Mientras talla una pieza particular, el maestro puede invocar a los poderes del espíritu que la máscara corporeizará por medio de una ceremonia personal. En el momento culminante, al terminar la obra, el escultor debe lograr para sí mismo el estado de trance y transferirlo a la máscara, para que el danzante pueda ser poseído por ese espíritu divino durante la ceremonia ritual.³⁴ El escultor es respetado por ser una especie de sacerdote o chamán. No sólo conoce los misterios de la religión, sino que es él quien sirve de medio transmisor a las fuerzas mágicas, destinadas a habitar la máscara o la figura. El escultor es un *medium* que comunica lo sobrenatural con las máscaras y figuras que produce, y con la comunidad, tanto a través de su arte como del de los danzantes. La personalidad individual del escultor-chamán ha tendido a ser opacada debido a que trata con fuerzas sobrenaturales y para lograr que éstas entren en la obra es necesario que él se comporte como un *medio neutro*, propiciatorio de su acción. Por eso considera que la

obra no es el producto de su labor manual, sino de fuerzas más poderosas que actúan más allá de su voluntad.

Los dioses de los yorubas son concebidos como copartícipes del drama de la vida, junto con los antepasados y los seres humanos vivos. De ahí que sus ceremonias religiosas cobren la forma de un drama teatral que se lleva a cabo durante varios días y que se escenifica una y otra vez, tanto para integrar a la comunidad por medio de un gran espectáculo, como para crear un estado colectivo de tensión psicológica creciente, indispensable para la realización del sacrificio ritual. El panteón de los dioses se parece a una colección de personajes dramáticos que puede ampliarse y renovarse constantemente, no sólo para que los nuevos dioses sean considerados como poderosos, sino, también, para que sean impresionantes o divertidos como figuras dramáticas. A cada deidad le corresponde, además de una máscara y un atuendo, determinados movimientos dancísticos, gestos, actitudes, así como un ritmo específico de los tambores.

El proceso que culmina en el ritual yoruba de culto a los antepasados comienza cuando el sacerdote ifa le comunica a un hombre de la comunidad que su antepasado ha sido escogido como figura central de la ceremonia. Debe, entonces, mandar a hacer una máscara para la ocasión. El jefe de la sociedad secreta, dedicada a la escenificación del ritual, designa a un danzante para que represente al ancestro. Mientras usa la máscara, el danzante es poseído por el espíritu del antepasado, deja de hablar con su voz normal para adoptar la del espíritu invocado. El hombre que lleva la máscara simboliza el poder protector de la sociedad secreta que ejerce su dominio sobre el poblado, poder que se invoca cuando amenazan los peligros; la sociedad secreta, disfrazada con sus máscaras, exorciza las fuerzas causantes de las desgracias.

La máscara aparece como el vehículo de un poder misterioso del cual es conveniente alejarse; para cualquier otro miembro de la comunidad que no sea el danzante, el contacto con ella representa un peligro. Durante la ceremonia, hombres armados con palos mantienen a distancia a la multitud.

El ritual es el espacio propiciatorio en el cual entran en juego todas las artes: la máscara y el vestuario, el espacio escénico ceremonial, la iluminación, la música y los cantos, la voz de los personajes y la trama poética del mito. El mito y el ritual tienen, entre otras tantas, una función psicológica y moral decisiva para la colectividad. Valiéndose de todos los artificios visua-

les y dramáticos, educan a sus miembros en los valores éticos, comunitarios. Los personajes arquetípicos y los estereotipos dramáticos del ritual son el medio principal de este aprendizaje. La ceremonia religiosa es el momento culminante de la vida comunitaria y todas las artes contribuyen a realizar su sentido sagrado y trascendente:

[...] a la luz de la luna y las antorchas, la máscara aparece con un traje magnífico y atestigua la presencia del gran espíritu con brincos, danzas y una voz artificial. En una atmósfera de gran tensión, impregnada del olor de los sacrificios y llena del rítmico doblar de los tambores, el hombre que ostenta la máscara se convence de que efectivamente está poseído del espíritu divino y siente que éste da impulso a su cuerpo como si fuera una corriente eléctrica.³⁵

DIMENSIÓN DIVINA Y DIMENSIÓN HUMANA EN LA ICONOGRAFÍA CRISTO

El arte cristiano tiene a Jesús como figura central. Desde el punto de vista cultural es, por esta razón, aunque no exclusivamente, una cristología. No obstante que incluye un gran número de otras figuras religiosas, la primordial es la de Cristo. En su importancia simbólica y cultural lo acompaña la Virgen María. Para los fines que nos proponemos, sin embargo, nos centraremos en la figura de Cristo.³⁶

La historia del arte cristiano puede ser vista a partir de la reseña de las transfiguraciones de Jesús. Cada transfiguración de Cristo da cuenta, también, de los cambios que ha ido sufriendo la doctrina cristiana. En el arte cristiano la lógica imaginaria, los métodos de representación plástica y los conceptos religiosos están íntimamente vinculados entre sí, a tal grado que todo cambio en los dogmas de la fe se expresa, necesariamente, en una transformación de los cánones estéticos y de los aspectos formales de las imágenes. De tal forma, podemos distinguir claramente etapas estilísticas que corresponden al predominio de ciertas ideas religiosas. De la misma manera, los cambios estilísticos anticipan y acompañan a las grandes transformaciones en las ideas religiosas.

Las imágenes más antiguas, correspondientes al arte paleocristiano, reflejan la relativa simplicidad de la fe y su énfasis en la salvación de las al-

mas. Muestran una influencia patente del arte pagano, en particular de los cánones romanos tardíos. Algunas figuras asociadas a temas importantes para esa época, como el del “Buen Pastor” pueden rastrearse hacia atrás en el arte bucólico romano, así como en las representaciones de Aristeo, el dios pagano de los pastores. El arte de las catacumbas conservó la idea del simbolismo pastoral del Antiguo y del Nuevo Testamento y, para realizarla de manera plástica, se inspiró en las figuras *crióforas* del arte griego, específicamente en la figura del Buen Pastor que carga a la oveja perdida sobre sus hombros. Se trata de una adaptación del *Hermes crióforo*, portador del carnero. En el simbolismo cristiano, la imagen del Buen Pastor simboliza a Cristo que reencuentra al pecador y lo devuelve al redil.³⁷

La imagen de Cristo sufrió una importante transformación al convertirse el cristianismo en la religión oficial de Estado del Imperio romano. Aparecieron, entonces, las primeras figuras del Cristo entronizado que hacen alusión a Cristo como emperador del Cosmos. Una de las versiones más antiguas de esta nueva iconografía cristiana es la del sarcófago de Junio Baso. Ahí, Cristo está representado con la apariencia tanto de un filósofo, como de un soberano universal, sentado sobre un trono que reposa sobre una bóveda, símbolo del cielo. No obstante que de esta imagen existen infinidad de versiones, en esencia todas se refieren a un mismo concepto y a un simbolismo básico, para el cual un Cristo triunfal pisotea a los animales que simbolizan al demonio: el áspid, el basilisco y el dragón. De acuerdo con Louis Réau: “Esta imagen triunfal que ilustra el Salmo 90: 13, se inspira en el tipo corriente de los emperadores de Roma o de Bizancio que hollan a un enemigo vencido [...] en los monumentos más antiguos de Rávena [...] el Cristo que lleva la cruz al hombro aplasta las cabezas de los animales demoníacos y está vestido como *imperator* romano”.³⁸

La figura de Cristo como joven pastor, filósofo o emperador, muchas veces con características apolíneas, alterna en el arte cristiano temprano con las imágenes del Cristo barbado y maduro.³⁹ En el domo del ábside de san Vital, en Rávena, aparece representado como un soberano joven, sentado sobre la azul esfera del cielo y vestido con la túnica púrpura de los emperadores. El sentido imperial de este Cristo está acentuado por la disposición frontal de su cuerpo, la mirada con la que domina a los feligreses, y la fuerte esquematización del dibujo de la figura humana, así como por el resplandeciente fondo dorado que lo rodea.

Una vez terminada la prohibición iconoclasta de representar a la figura divina, vigente durante los siglos VIII y X el gran arte figurativo cristiano floreció de nuevo en imágenes poderosas que glorificaban a un Cristo omnipotente: el Pantocrátor, Soberano Universal. Vigilaba y gobernaba al mundo desde las alturas, como en la iglesia de la abadía en Monreal, Sicilia o la cúpula de Dafni. Con su gran gesto adusto, nos mira desde las alturas, majestuoso, con el libro de la ley en la mano izquierda y el símbolo de su enseñanza espiritual en el gesto de la mano derecha.

En el arte románico aparece también la figura del Cristo en majestad, con el libro de la ley y el signo espiritual en la mano; se trata de una figura menos potente que adquiere la forma de los soberanos del Sacro Imperio Romano-Germánico. Con un gesto severo preside el Juicio Final, rodeado de una profusa simbología, con referencias astrológicas, que caracteriza a las catedrales de esa época, en este caso la de Arles: Cristo se encuentra rodeado de los cuatro animales del *tetramorfos* que se asocian a la representación de los cuatro evangelistas y, de igual forma, a los cuatro animales de las visiones de Ezequiel y de Juan.⁴⁰ A diferencia del Pantocrátor oriental que siempre aparece representado en busto, el Cristo en majestad, occidental, es mostrado de cuerpo entero y sedente.

A partir del arte gótico vamos a presenciar una *progresiva humanización de la figura de Cristo*. En los portales de la catedral de Chartres, observamos discretos indicios de una primera forma de presencia individual de las figuras sagradas. La representación formal de éstas comienza a distanciarse ligeramente del canon estricto. Algo semejante ocurre en el portal de la catedral de Amiens con la escultura de Jesús llamada *El Dios bello*. En esta obra, la postura corporal es menos rígida y alcanza un cierto grado de naturalidad, a pesar de su gesto facial severo.

Al iniciarse la nueva cultura humanista del Renacimiento, los artistas se irán liberando, poco a poco, de los estrictos cánones y reglas iconográficas que la teología cristiana les había impuesto. A partir de entonces, quedará en sus manos la posibilidad de exaltar algunos de sus atributos y dejar de lado otros, configurando, de manera concreta, las imágenes que serán objeto de culto.

Tanto desde la visión franciscana de un Cristo bondadoso, salvador de la humanidad, que parece estar presente en los frescos del Giotto, como en las expresiones dramáticas del sufrimiento y la agonía en la cruz, Cristo se va haciendo cada vez más humano. Así, el arte del cuatrocientos ya lo supone

y es prolijo en imágenes de un Cristo que ha dejado de ser ajeno a las emociones humanas como en la obra de Masaccio y la de Piero della Francesca. En el *Descendimiento de la cruz*, de Roger van de Weyden, la dramatización emotiva se extiende a todos los personajes que participan de la escena, particularmente a la Virgen María. De aquí en adelante, *la incursión de Cristo en el ámbito mundano, de las emociones humanas, se hará más honda y diversa.*

Dentro del universo imaginario del Greco nos topamos con el Cristo estoico y resignado que abraza la cruz, mirando hacia el cielo, buscando consuelo en las alturas, y cuando expulsa a los mercaderes del templo, la indignación y la ira estarán completamente visibles en su rostro y en sus gestos. Exacerbada por el extremo realismo de un Caravaggio o un Rivera, la imagen de un Cristo de carne y hueso, que participa plenamente de la condición humana, ya nunca se separará de él. No importa que los artistas barrocos argumenten que el nuevo realismo no hace sino dar un mejor sustento al dogma de la encarnación, la completa humanización de Dios estará consumada.

Se llegará, por último, al extremo de Manet que, en su *Cristo muerto con ángeles* (1864), hasta los ángeles se contagiarán de humanidad y el Cristo estará tan ostensiblemente muerto que la resurrección resultará un suceso infinitamente milagroso. Se trata de un cuadro especialmente malogrado porque el sentimiento religioso está ausente por completo. Al autor no lo une ni la fe ni la devoción religiosas que dotaba de fuerza plástica y expresiva a los grandes creadores del arte religioso. La prodigiosa habilidad que Manet posee para crear las imágenes que mitifican la vida cotidiana del París de la segunda mitad del siglo XIX convirtiéndola en algo grandioso y memorable –como ocurre en la poesía de Baudelaire⁴¹– está totalmente ausente de su *Cristo muerto*. La interioridad hacia lo sagrado se ha perdido por completo y el abordar un tema religioso se convierte en un ejercicio académico vacío de significado; sólo constata el fin de lo sagrado en el arte occidental moderno. El talento del artista se ha volcado completamente sobre lo mundano.

El último giro radical de la actitud iconoclasta moderna se puede ilustrar con el impresionante cuadro de José Clemente Orozco: *Cristo destruye su cruz* (1943) que contiene la crítica más radical que se haya realizado desde la pintura a la idolatría de la imagen y a los terribles actos que se han cometido, a lo largo de la historia, en nombre de Cristo.

Conclusiones sobre
"La doctrina del arte tradicional"

El "arte tradicional" sólo cobra sentido al interior de un campo semántico más amplio, que excede lo meramente estético y comprende el conjunto de prácticas rituales y sistemas míticos que conforman la noción de lo sagrado dentro de cada cultura.

La totalidad de las creencias que conforman el pensamiento religioso están estructuradas como conjuntos de relatos míticos que podemos llamar mitologías; es ese conjunto mitológico el que constituye el contenido sustantivo del arte tradicional, si no su tema único, sí el principal. De ahí que Coomaraswamy afirme:

Tanto en el arte asiático como en el medieval, la razón de ser es el tema (grávitaa, artha) fundamental de la obra, y debemos captar ese tema si nos proponemos comprender y no meramente que la obra nos guste o no nos guste. Un divorcio de la belleza con respecto a la verdad es inconcebible, "la belleza tiene que ver con la cognición". La belleza de la obra que es el derecho de nacimiento de todo lo que está hecho bien y fielmente, proporciona un deleite legítimo, pero nunca ha sido el fin que se proponía el artista, a quien no le importaba cuán bellamente sino cuán inevitablemente expresaba su tema.⁴²

Por medio de la *forma dramática* en la cual se presenta el tema mitológico, el "artista tradicional" pone de manifiesto el contenido que se halla oculto dentro del relato mítico. Ese contenido es una enseñanza fundamental para la vida. La función primordial de la obra consiste así en *revelar el sentido espiritual* de la narración mítica para permitir que la comunidad y los individuos que la componen se eleven a la forma superior de vida que la enseñanza espiritual del mito comprende. "Así pues, sólo podemos esperar obtener una comprensión real si consideramos los fines del arte [tradicional] y la manera en que el artista aborda el problema formal presentado por la exigencia de las cosas que hay que hacer de acuerdo con exigencias específicas y espirituales."⁴³

De tal forma, el creador de objetos de arte no sólo domina la técnica del oficio que practica sino que *es un iniciado en las doctrinas esotéricas que rigen lo sagrado*. Conoce en detalle los mitos y su contenido espiritual, los

rituales y su sentido trascendente. En numerosas comunidades de América, África, Asia y Oceanía, el proceso de formación del creador de objetos de arte tradicional es, en primer término, un proceso espiritual-religioso y, sólo en segundo lugar, una enseñanza técnica. Consiste en una prolongada iniciación, por medio de la cual, en el curso de un complicado proceso, el discípulo se entrega por completo al arte hacia el cual lo impulsa su vocación y es guiado por un maestro, conocedor de los misterios, quien lo toma bajo sus minuciosos cuidados y le enseña todo lo que debe saber. De generación en generación, el conocimiento pasa de maestro a discípulo.

De hecho, en muchas sociedades tradicionales, el aprendizaje de varias artes era considerado como algo fundamental en la formación de ciertos grupos sociales, por ejemplo, “en la India medieval, se consideraba esencial para la educación, un grupo de ‘sesenta y cuatro artes’ de tipos muy diferentes”.⁴⁴

El conjunto de la sociedad participaba del significado de los objetos estéticamente producidos y de las formas específicas de su inserción en los rituales. Las manifestaciones artísticas poseían un sentido comunitario específico e incluyente que integraba a los miembros de la colectividad en una cultura común. Para decirlo de otra manera, podemos recordar las palabras de Claude Lévi-Strauss, quien pensaba que el conjunto de las costumbres de un pueblo posee un *estilo* particular y que esas costumbres integran un sistema.⁴⁵ Precisamente es este conjunto simbólico formado por mito, ritual y práctica artística el que ha dotado de unidad, coherencia e identidad específica a las comunidades humanas. En este asunto, sin embargo, vale la pena establecer una precisión indispensable: la unidad se da, paradójicamente, dentro de la diversidad. Cada comunidad está sustentada no sólo a partir de sus múltiples coincidencias y repeticiones sino, también, a partir de diferenciaciones, excepciones y contradicciones internas que interactúan entre sí de manera compleja.

En lo referente a los niveles de comprensión del significado esotérico de las manifestaciones artísticas, podemos constatar que en muchas culturas aparecen, por lo menos, dos esferas diferenciadas: una que es propia de los iniciados y corresponde a un conocimiento profundo y sumamente sofisticado, y otro el del común de los miembros de la sociedad que es un conocimiento de segundo orden y más superficial, y que, muchas veces, ha creado ámbitos diferenciados de religiosidad y de producción estética: el popular y el sacerdotal –o de los grupos de iniciados: chamanes, sociedades secretas.

Lo destacamos porque en esta cuestión diferimos del punto de vista expresado por Coomaraswamy; recordemos que, según él, las semejanzas de todas las artes tradicionales suponen que el conjunto de la sociedad participa de y conoce los códigos que regulan el significado de las manifestaciones artísticas. De tal forma, la “doctrina tradicional del arte” implica que

No puede establecerse ninguna distinción estricta entre un arte bello e inútil y un arte aplicado y útil, ni hay nada semejante a un arte puramente decorativo en el sentido de una mera tapicería sin significado. Todo lo que podemos decir es que en unas obras predominan los valores físicos y en otras los espirituales, pero esos valores nunca son mutuamente exclusivos.⁴⁶

Hasta aquí podemos estar de acuerdo con el autor, mas diferimos respecto de la siguiente afirmación:

Tampoco se puede hacer ninguna distinción lógica entre las artes cultas y las populares; la diferencia que hay entre ellas es de elaboración y a veces de refinamiento, más bien que de contenido. En otras palabras, aunque podemos encontrarnos con leyes suntuarias, correspondientes a la jerarquía funcional, las necesidades fundamentales de la vida, ya sean físicas y espirituales, son las mismas para todas las clases. Por tanto, los usos y significados de las obras de arte nunca necesitan ser explicados, pues el artista no es distinto del hombre más que por la posesión de un conocimiento específico y una técnica específica.⁴⁷

En lo general, Coomaraswamy puede tener razón; sin embargo, es indispensable matizar detalladamente este punto de vista pues su concepto de arte tradicional abarca periodos sumamente extensos de tiempo y una gran diversidad de culturas. En muchos casos *existen diferencias importantes* entre el arte popular y el arte de las elites, altamente simbólico. Se trata de la distancia que existe entre aquellos que han sido iniciados en los misterios de la religión y el arte, de una parte, y los neófitos, de la otra. En ese sentido, Dennis Duerden afirma:

En el pasado, algunos escritores románticos argumentaban, refiriéndose al arte primitivo que, en las sociedades pre-industriales, el arte es accesible a todos los miembros de la comunidad, y todos lo pueden comprender. Esos

autores sostienen que después de la revolución industrial, en nuestra sociedad, la gente fue separada de las fuentes del arte y dejó de entender su lenguaje. De tal forma se supone que el escultor africano utiliza un simbolismo comprendido por todos los miembros de su aldea. De hecho, el escultor africano crea obras que son usadas dentro de ceremonias y rituales que tienen que ver con misterios sumamente complejos y difíciles de comprender. Su arte es tan inaccesible para la mayoría de la gente como las pinturas o las esculturas más vanguardistas lo son dentro de nuestra sociedad [...] El artista pre-industrial es un hombre que no sólo pasa años y años sometido a un extenuante proceso de formación para aprender a utilizar sus herramientas y sus materiales; posee, también, un conocimiento íntimo de las ceremonias para las cuales diseña sus obras, así como de todas las artes y conocimientos asociados a los rituales.⁴⁸

En relación con este tipo de diferencias, referidas al arte de las culturas prehispánicas del centro y sur de México, Octavio Paz distingue dos grandes vertientes:

En Mesoamérica coexistió una alta civilización con una vida rural no muy alejada de la que conocieron las aldeas arcaicas antes de la revolución urbana. Esta división se refleja en el arte. Los artesanos de las aldeas fabricaron objetos de uso diario, generalmente en arcilla y otras materias frágiles, que nos encantan por su gracia, su fantasía, su humor. Entre ellos la utilidad no está reñida con la belleza. A este tipo de arte pertenecen muchos objetos mágicos, transmisores de esa energía psíquica que los estoicos llamaban “simpatía universal”, ese fluido vital que une a los seres animados –hombres, animales, plantas– con los elementos, los planetas y los astros. El otro arte es el de las grandes culturas. El arte religioso de las teocracias y el arte aristocrático de los príncipes. El primero fue casi siempre monumental y público; el segundo, ceremonial y suntuario.⁴⁹

Esa diferencia abre no dos, sino tres vertientes específicas, cada una de ellas con una lógica particular. La primera se vincula con la religión popular, pródiga en dioses y creencias; la segunda con la teología sofisticada de los sacerdotes, caracterizada por una simbología infinitamente detallada y compleja; y la tercera se ocupa de la glorificación de la casta gobernante, con

su necesidad de mitificar la historia y exaltar las hazañas de sus héroes guerreros.

Sobre este asunto coincidimos con las observaciones anteriores de Duerden que resultan pertinentes para las culturas prehispánicas y, por ello, abogamos por la necesidad de establecer distinciones precisas que vayan más allá de las generalizaciones abstractas y permitan establecer las diferencias específicas de cada cultura, poniéndose al descubierto, de esa manera, la complejidad en la que se sitúan esas prácticas y objetos culturales.

Haciendo un balance crítico de los aciertos y limitaciones del enunciado de Coomaraswamy sobre la “doctrina tradicional del arte” podemos decir que los objetos producidos estéticamente en las sociedades tradicionales sólo cobran sentido al interior de un complejo cultural de prácticas y creencias religiosas, para cuya finalidad fueron elaboradas; a su vez, pierden sentido fuera de su contexto ritual y cultural. Aun en el caso de los objetos utilitarios de uso cotidiano, puede demostrarse que la decoración no deja de estar referida a símbolos que evocan fuerzas mágicas o atributos de los seres sobrenaturales y los dioses, nunca son un mero elemento decorativo, carente de significado simbólico.

Los objetos producidos estéticamente en las sociedades tradicionales son diferentes y se oponen, en cuanto a su sentido y función, a las obras de arte moderno cuya función principal es estética y pueden ser “consumidas”, independientemente del significado de su proceso de producción y de su ámbito ritual de exhibición y culto.⁵⁰

Puede señalarse, sin embargo, que ha habido artistas modernos cuya práctica artística los ha llevado a cobrar conciencia de este problema y que, desde mediados del siglo xx, han tratado de reconvertir el proceso de creación artística en un evento ritual. Tenemos el ejemplo de Jackson Pollock, quien con su *action painting* desplazaba el acento, en la obra de arte, del resultado, al proceso mismo de la creación artística, convirtiendo el acto de pintar en un suceso cuasi ritual o cuasi mágico. La obra se producía en un estado de “trance alucinatorio” que George McNeil comparó con el actuar del mago. Para fundamentar su punto de vista y su forma de pintar, Pollock la equiparó con la pintura en arena de los indios navajos del suroeste de los Estados Unidos. Del concepto *action painting*, acuñado por el crítico Harold Rosenberg, se derivaron los conceptos de *action* y *actionism*: describen actividades artísticas que ponen el acento en el desarrollo de una situación o

una acción que transforma el entorno, a veces está orientada por un tema o concepto y se lleva a cabo a la manera de un ritual.⁵¹ Bajo distintas modalidades y obedeciendo a diversas orientaciones conceptuales: *happening*, *performance*, *Fluxus*, *body art* suponen eventos artísticos que, de alguna manera, pueden referirse a lo ritual, o intentan semejarlo. La semejanza con el ritual de todas estas manifestaciones contemporáneas ha sido puramente exterior y, por inquietantes que puedan ser algunas de las experiencias desarrolladas, nunca alcanzarán la radical profundidad de la verdadera experiencia religiosa. Por el contrario, ahondarán el abismo entre lo profano y lo sagrado, haciendo cada vez más patente el vacío que ha dejado la ausencia de lo sagrado en el arte contemporáneo.

En los objetos producidos estéticamente, dentro de las sociedades tradicionales, las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética son interdependientes y se apoyan mutuamente. En esta cuestión, Coomaraswamy coincide con Lévi-Strauss, quien, al estudiar las máscaras de las comunidades salish y kwakiutl, afirmaba que esas máscaras “conjugan datos míticos, funciones sociales y religiosas y expresiones plásticas” y que “estos tres órdenes, por heterogéneos que parezcan, están funcionalmente vinculados”.⁵²

El concepto de “arte tradicional” que propone Ananda K. Coomaraswamy, si bien permite establecer una distinción histórica respecto del arte de las sociedades modernas y contemporáneas, es tan general, abarca periodos de historia tan extensos y sociedades tan diversas que corre el peligro de caer en simplificaciones excesivas que oscurecen la complejidad y la riqueza particular de las manifestaciones culturales específicas. Las generalizaciones deben ser siempre valoradas en su relatividad y confrontarse con los datos históricos, etnológicos y arqueológicos concretos. El utilizar el concepto arte para definir objetos y procesos culturales, con funciones y significados tan diversos, implica someterlos a una lógica de la homogeneidad que obedece a una pretensión romántica de universalidad del arte y a la proyección de categorías occidentales sobre fenómenos culturales cuya especificidad está en función de otras ideas.

El concepto moderno de arte, universalmente empleado, tiene otra genealogía que pertenece a Europa occidental:

En realidad, lo que llamamos “arte” es un fenómeno que aparece en el mundo griego clásico, y en una época muy concreta: en torno al siglo VI a. C., que

viene a coincidir con el establecimiento de la democracia en Atenas. Toda una serie de “prácticas” que requerían una destreza o habilidades especiales, se engloban en el término *techné* [τέχνη], que los latinos traducirán por *ars*, de donde procede nuestra palabra moderna.

Pero entre todas esas prácticas, que abarcaban un universo muy amplio – la navegación, la caza, la pesca, la medicina, las artesanías [...], los griegos, distinguieron un subgrupo específico, asociándolas con otro término: *mimesis* (traducido tradicionalmente como “imitación”, aunque una traducción más precisa sería “representación”, en el sentido de escenificación).

Este subgrupo estaba integrado por la poesía, que iba unida a la música y la danza, la pintura y la escultura. La unidad que se establecía entre todas ellas se cifraba en su asociación con la “*mimesis*”, con la producción de imágenes, como podemos leer en la *Poética* de Aristóteles: “el poeta es imitador, lo mismo que un pintor cualquier productor de imágenes”.

Y esto significa que la *techné mimetiké*, el arte, estructura un plano específico de la experiencia humana: el de la imagen, la ficción, producidas por una intencionalidad propia, independiente de los planos político, religioso o moral.⁵³

Esta afirmación es parcialmente cierta; sin embargo, debe matizarse pues el asunto es más complejo: en la Grecia del siglo v a. C., la tragedia era todavía ese *arte total del rito*, inmerso en la sustancia mítica, que conjugaba todas las artes: poesía, música, canto, espacio arquitectónico ceremonial, escenografía, iluminación y vestuario, para lograr su *finalidad catártica*. El tema central de los mitos teogónicos griegos era el de las transformaciones energéticas entre el deseo exaltado y su deseable orientación armónica. La satisfacción armoniosa de los deseos era el sentido último de la vida, su sentido espiritual.⁵⁴ Gracias al teatro y a la importancia que el Estado le otorgó como un pilar de la cultura, los mitos continuaban teniendo una función ética decisiva:

La épica y la tragedia –y también la lírica coral doria– fueron no sólo formas de arte, sino también instituciones sociales con valor educativo.

Los mitos hablaban de héroes y de dioses, que habían actuado en un tiempo remoto, pero en sus dramáticas escenas plantean conflictos de valores en los que se muestra paradigmáticamente la trágica condición del hombre. Ese cruce

de dos tiempos –el del mito y el presente ciudadano– y la imbricación de lo humano en lo heroico, y viceversa, sirve a la educación mediante la reflexión y la purificación afectiva, que Aristóteles supo reconocer tan admirablemente.⁵⁵

Puede entenderse mejor esta cuestión en la expresión cuidadosa y, desde la filosofía, contundente, de Heidegger:

Antes no sólo la técnica llevaba el nombre de τέχνη. Antes se llamaba τέχνη también a aquel salir lo oculto que trae-ahí-delante la verdad, llevándola al esplendor de lo que luce.

Antes se llamaba τέχνη también al traer lo verdadero ahí delante de lo bello. Τέχνη se llamaba también a la ποιησις de las bellas artes.

En el comienzo del sino de Occidente, en Grecia, las artes ascendieron a la suprema altura del hacer salir de lo oculto a ellas otorgada. Trajeron la presencia de los dioses, trajeron a la luz la interlocución del sino de los dioses y de los hombres. Y al arte se le llamaba sólo τέχνη. Era un único múltiple salir de lo oculto. Era piadoso, πρόμος, es decir, dócil al prevalecer y la preservación de la verdad.

Las artes no procedían de lo artístico. Las obras de arte no eran disfrutadas estéticamente. El arte no era un sector de la creación cultural. ¿Qué era el arte? ¿Tal vez sólo para breves y altos tiempos? ¿Por qué llevaba el sencillo nombre de τέχνη? Porque era un hacer salir lo oculto que trae de y que trae ahí delante y por ello pertenecía a la ποιησις. Este nombre lo recibió al fin como nombre propio aquel hacer salir lo oculto que prevalece en todo arte de lo bello, la poesía, lo poético.⁵⁶

A partir de la creciente tendencia hacia un modo de pensar, predominantemente racional, ya patente alrededor de los siglos II y III d. C., la fuerza simbólica de los mitos y su influencia en la vida diaria se fue derrumbando, tal como lo relata Lucrecio en su *De Rerum Natura*.⁵⁷ Coincidiendo con ese proceso, a la hegemonía del *lógos* en el pensamiento, corresponderá un concepto de arte, cada vez más parcial, entendido en su acepción limitada de ser algo dotado de *una forma y una función estéticas*.

Vale la pena decir, sin embargo, que ese proceso de formación del concepto occidental moderno de arte ha sido muy dilatado en el tiempo y complejo, se suspenderá, a lo largo de toda la Edad Media, pues la obra de arte

volverá a inscribirse en el ámbito de lo sagrado. Las condiciones que hicieron posible que se desarrollara un concepto de arte secular y universalista –centrado, primordialmente, en su función estética y separado de su ámbito y significado religiosos– comenzaron a restablecerse a partir del Renacimiento, con el nuevo florecimiento de la cultura grecolatina. A pesar de la importancia que el arte religioso seguirá teniendo durante los periodos renacentista y barroco, la moderna condición profana del arte se fue forjando entonces, casi paralelamente; se inició un *complejo proceso integral de secularización de la vida social*. Ese cambio decisivo estaba vinculado, íntimamente, con la gran transformación de la civilización occidental que comenzó a procesarse en el siglo XIV. El tema sustantivo que aquí abordamos es el paso de la sociedad tradicional a la moderna. No es casual que a partir del siglo XVIII nuevos temas de carácter totalmente profano, como la naturaleza muerta y el paisaje, se consoliden dentro del quehacer de la pintura.

El margen de libertad y diferencia que el pensamiento clásico griego estableció, creando la posibilidad de cuestionar las ideas tradicionales, permitió que creciera, dentro de la cultura europea, una voluntad que estaba presente desde la Grecia clásica, pero que sólo se desarrolló a partir del Renacimiento: la *filosofía racional*. Paulatinamente se erigió en la noción fundamental de verdad, unida a una manera totalmente nueva de concebir al hombre en el cosmos: el *antropocentrismo*. Idea en la que se sustenta la modernidad, concibiendo al hombre como la cima de la creación, como la manifestación superior de la naturaleza. El hombre será el centro del mundo, se convertirá en un ente sustancialmente activo y creador, posibilitado para adueñarse de su propio destino. De tal forma, aparecerá el concepto de *sujeto* como el concepto esencial, el fundamento del antropocentrismo.

El antropocentrismo ya estaba presente en las culturas antiguas que sustentaron la civilización occidental, formando parte de la cosmovisión de la tradición bíblica y del *ethos* grecolatino; podemos leer los libros sagrados de la Torah desde esta perspectiva, viendo que se concebía al hombre como el cenit y el sentido final de “La Creación” (Génesis 1: 26-28), existiendo, así, un *fundamento sagrado de la preeminencia y superioridad del hombre sobre todos los seres vivos*.

Desde la Antigüedad –en Israel, en Irán, en Atenas– existía el concepto diacrónico de tiempo lineal y de la acción humana en el tiempo; sin embargo, el concepto de *sujeto*, actuando de manera consciente en la historia,

sólo alcanzó su expresión plena en el nuevo pensamiento iluminista moderno. El hombre será concebido como un ente autónomo que actúa de acuerdo con fines. Éste es el principio filosófico que permitirá liberar por completo al hombre de su dependencia hacia Dios; liberarlo para actuar y para definir los fines de su actividad en el mundo.

De esta manera, mientras que el artista medieval vivió en el anonimato, salvo significativas excepciones, y su trabajo estuvo sometido tanto a formas colectivas de organización, como a rigurosos preceptos religiosos y definidas reglas iconográficas, estéticas y técnicas, en el Renacimiento se darán las condiciones que tenderán a favorecer la expresión individual sobre la colectiva y una nueva libertad creativa. De aquí a la glorificación romántica del alma individual del artista, el camino no será tan largo. A partir de entonces cobrará mayor sentido la oposición entre el oficio repetitivo del diestro artesano y el genio creativo del artista, tan bien descrita por George Kubler:

[...] una gran diferencia separa la educación tradicional de un oficio, del trabajo de la invención artística. La primera requiere, solamente, acciones repetitivas, mientras que la segunda supone constantes desviaciones de la rutina. La enseñanza del oficio es la actividad de grupos de aprendices que realizan acciones idénticas, mientras que la invención artística requiere de los solitarios esfuerzos de personas individuales.⁵⁸

Nacerá, así, el culto al genio solitario que actúa en contra de las normas sociales. Individualismo y secularización irán de la mano. La educación clásica jugará un papel importante en el creciente dominio de lo secular. Tanto en el pensamiento de Maquiavelo como en el de Petrarca encontramos la oposición entre dos sistemas de valores: el pagano de las culturas clásicas grecolatinas y el cristiano medieval, inclinándose ambos en favor del primero. Enfrentamos ya, en ese conflicto de valores, que se perfila en el Renacimiento, la oposición entre la moral tradicional y la nueva moral moderna. Se abre, entonces, la brecha que opondrá a la antigua cultura, basada en lo sagrado, regida por la religiosidad, *una nueva cultura basada en lo profano*. Coincidiendo con el punto de vista expresado por Mommsen en su "Petrarch's Concept of the Dark Ages", Panofsky sostiene que "Petrarca interpretó el período en el que 'el nombre de Cristo empezó a ser venerado

en Roma y adorado por los emperadores romanos' como el principio de una edad 'oscura' de decadencia y tinieblas y el período precedente –para él, simplemente la época de la Roma monárquica, republicana e imperial– como una edad de esplendor y luz”.⁵⁹

Idea que expresó en su famoso poema *África*: “Disipadas las nieblas, nuestros nietos caminarán de nuevo en la pura claridad del pasado”.⁶⁰

El humanismo será la máscara espiritual de este nuevo credo secularizado. Sobre la consistencia ideológica de este humanismo, Rafael Argullol afirma:

Al igual que el arte, el pensamiento de la Florencia quattrocentista absorbe y reorienta los legados clásico y cristiano. Si una finalidad permite definir el contenido del denominado Humanismo, ésta es la organización de un cuerpo teórico que justifique y cobije el poder del hombre. El movimiento humanista dista mucho de ser una escuela filosófica en un sentido restringido, y ni aun la gran hegemonía del platonismo permite catalogarlo de esa manera. Más bien se trata de un movimiento cultural-moral, esencialmente literario, que postula el abandono de la escatología y la teología medievales para defender una visión nueva de la vida humana. Sólo en una primera instancia el Humanismo se presenta como un programa de educación clásica, basado en los ideales de la Antigüedad. Su objetivo, considerado en profundidad, es más ambicioso: impulsar las bases civilizatorias que den firmeza a la individualidad e integridad del hombre.⁶¹

La idea renacentista del hombre encuentra su expresión plástica privilegiada en la estética del cuerpo humano. Un nuevo arte figurativo que sitúa al ser humano, en tanto unidad de cuerpo y alma, en la cima de la creación, da origen a la vertiente moderna de culto al cuerpo humano. Giovanni Pico della Mirandola afirmaba que la sustancia del hombre acoge en sí, por esencia propia, las sustancias de todas las naturalezas y el conjunto del universo entero. Mientras que para su maestro, Marsilio Ficino, el alma humana es el centro de toda la armonía universal. “La divinización del hombre –encarnación viviente de la armonía divina– encuentra su mejor manifestación en la belleza del cuerpo humano y, en un sentido semejante, la grandeza de las construcciones artísticas no son sino las expresiones materiales de aquella grandeza espiritual.”⁶²

Pero, y esto es algo muy importante, las obras de arte renacentistas no son materializaciones artísticas de ideas filosóficas, sino, por el contrario, debemos buscar el origen de las ideas filosóficas renacentistas en la literatura y el arte. En su obra decisiva acerca del Renacimiento, Panofsky ha demostrado este hecho, señalando que la expansión gradual del universo humanista se dio “desde la literatura a la pintura, desde la pintura a las otras artes y desde las otras artes a las ciencias naturales”.⁶³ Siguiendo esta línea de argumentación, podemos decir que el arte desempeñó un papel decisivo en la transformación general de la sociedad europea occidental.

El arte sagrado medieval suponía una noción de la realidad, implícita en su forma de representarla y, desde la nueva óptica renacentista, tanto la *imago mundi* como las formas artísticas del Medioevo aparecían como un extravío. Hacia 1400, Filippo Villani pensaba que debido a la “ignorancia” de los pintores medievales, el arte antiguo de la pintura “se había extraviado y descarriado, alejándose puerilmente de la realidad”.⁶⁴ Con un tono semejante de desprecio, Vasari decía que el estilo escultórico bizantino era tosco y sus obras carentes por completo de naturalidad en la caída de las telas, de porte y de movimiento; pensaba que esas piezas, “difícilmente podían ser llamadas estatuas”. Por lo que se refiere a la pintura de estilo bizantino la consideraba absurda, pues las miradas de las figuras representadas carecían de vida y brillo, estando ausentes el arte del sombreado y los matices de color.⁶⁵

La realidad que estaba siendo cuestionada por el concepto renacentista era la del arte sagrado y éste había necesitado de unas formas simbólicas y esquemáticas para plasmar su cosmovisión. Un arte austero que concebía al mundo material –con toda su riqueza de matices visuales– como una degradación del espíritu. Desde el punto de vista de la teología medieval, la encarnación es humillación de Dios: “el cuerpo es la prisión del alma; y ésta, más que su imagen habitual, es la definición del cuerpo”.⁶⁶ El arte cristiano medieval obedece a esa idea del cuerpo, de ahí su forma de concebir y representar la realidad. Veamos cómo enuncia este problema Jean Paris:

Para el cristianismo del siglo v el conflicto debió plantearse entre naturaleza y trascendencia [de modo que rechazar la una, obligaba, necesariamente, a inclinarse hacia la otra]. Repudiando la imitación de los cuerpos como principio del arte antiguo, el pintor se vio en el caso singular de representar a Dios

sin el socorro de ningún artificio. Imposible. Porque ¿cómo figurar lo que por esencia desafía toda figuración? [...] es negando esas bellezas humanas, demasiado humanas, como la pintura bizantina se constituye, por la voluntad de alcanzar recto al ser, más allá de las analogías.⁶⁷

Para Gilbert Durand, todas las reticencias bizantinas a la representación corporal de Dios obedecen a una “exigencia reformadora de ‘pureza’ del símbolo contra el realismo demasiado antropomórfico del humanismo cristológico de san Germán de Constantinopla, y después de Teodoro Studia”.⁶⁸

Derrotados los rigores y purismos iconoclastas, la pintura bizantina aportará una nueva solución que dará origen al arte cristiano occidental: cuando “la Iglesia admite en el 843, que las imágenes encierran ‘una chispa de energía divina’ y que el contemplarlas es benéfico para el alma, un nuevo Dios va a nacer, va a nacer una nueva pintura”.⁶⁹ Gracias al triunfo grecolatino del culto a la imagen, hemos podido disfrutar de las maravillas del arte occidental, centrado en la figuración y refiguración del mundo visible. Michel Tournier simboliza este dilema cultural con una doble metáfora que opone el Monte Sinaí al Monte Tabor y el signo lingüístico a la imagen:

[...] la fuente de la civilización occidental se halla en los Evangelios, que pueden definirse por oposición al Antiguo Testamento como el acto de rehabilitación de la imagen. Esta oposición viene simbolizada por dos montañas, el monte Sinaí y el Monte Tabor. Moisés ascendió al Sinaí en busca de las Tablas de la Ley, es decir, signos. Dios se ocultó a su vista tras una nube. Yahvé dijo a Moisés: “Mi faz no podrás verla, porque no puede verla hombre y vivir” (Éxodo, 33: 20) [...] La lección del monte Tabor es inversa. Jesús, que hasta entonces había vivido oculto bajo una apariencia humana, se muestra en su esplendor divino ante los ojos de Pedro, Santiago y Juan. “Brilló su rostro como el sol”, dice Mateo.⁷⁰

Vistas así las cosas, no podemos olvidar que la constitución formal del arte religioso del Medioevo pone de manifiesto la íntima relación existente entre la estética y la teología. Umberto Eco dice al respecto:

Si lo bello es una estable condición de todo ser, la belleza del cosmos se fundará sobre la certidumbre metafísica y no sobre un simple sentimiento de admi-

ración. La exigencia de una distinción *secundum rationem* de los trascendentales llevará a definir en qué específicas condiciones el ser puede ser visto como bello: se fijarán, por lo tanto, en un campo de unidad de los valores, las condiciones de autonomía del valor estético.⁷¹

Frente a la austera negación religiosa de lo mundano y de lo corporal, el arte renacentista responderá con la exaltación de la belleza física –que era el orgullo de los clásicos, ahora vuelta a contemplar en tanto modelo de una nueva civilización. Es en ese sentido que Rafael Argullol afirma, categóricamente, el valor incontrovertible de la representación del cuerpo humano en la pintura y la escultura del *Quattrocento*, caracterizadas por sus atributos estéticos, estrictamente propios y diferenciados: “No hay otro elemento más característico del Renacimiento ni tampoco, a pesar de su concreción, más genuino en su dimensión artística y más universal en su alcance cultural: *El cuerpo humano es, por antonomasia, la unidad simbólica del Renacimiento*”.⁷²

Precisamente, la recuperación de los temas mitológicos grecolatinos por los artistas del Renacimiento, especialmente en la pintura y la escultura, permitió que el culto clásico de la belleza corporal volviera a encontrarse con su antiguo fundamento; mas, ahora, la función de esta mitología ya no era religiosa, sino poética. De tal suerte, los temas mitológicos clásicos y sus motivos –en este caso, el desnudo– dejaban de pertenecer al ámbito de lo religioso para convertirse en *temas específicamente artísticos*; sustrayéndose de la esfera de lo sagrado, se incorporaban, plenamente, a la esfera del arte profano. En su magnífica obra *El desnudo*, Kenneth Clark expone las dificultades que, en los inicios del Renacimiento, enfrentó el motivo del desnudo para justificar su legitimidad como objeto del quehacer artístico.

En el Occidente cristiano durante [los siglos v al XIII] pueden encontrarse figuras desnudas, pero son ecos o doxologías carentes de sentido, repetidas a causa de alguna magia que ya hacía tiempo habían perdido [...] de todos los dioses olímpicos, sólo Heracles sobrevivió moralizado [...] falta la fe en la belleza física [...] la cual se consideró pecaminosa durante tanto tiempo, que tuvo que transcurrir otro siglo y medio antes de que la mente volviera a aceptarla. Cómo volvió a ser permisible el placer en el cuerpo humano, es un milagro aún no explicado del Renacimiento italiano.⁷³

Asociado a este cambio fundamental y, a la vez, implícito en él, tenemos un nuevo concepto de la representación del espacio, del paisaje y, en general, de la naturaleza, que Panofsky ha explicado de manera magistral en su obra *La perspectiva como forma simbólica*.⁷⁴ Para Argullol, el descubrimiento renacentista del “espacio natural” *es el contrapunto de la centralidad que ocupa el cuerpo humano*. Apuntala éste su afirmación citando las palabras escritas por Leonardo en su *Trattato*, donde sostiene que retornar a la naturaleza es retornar al hombre y, más aún, que no se puede ser un buen maestro “a menos que tengas el universal poder de representar a través de tu arte toda la variedad de formas que la naturaleza produce”.⁷⁵

En su forma completamente desarrollada, el arte del paisaje ha sido un problema referido a un concepto espacial, en tanto representación de características físicas y visuales tangibles. Mas este concepto espacial tomó mucho tiempo en formarse. La conciencia humana de las posibilidades del espacio organizado antecedió, con mucho, a sus intentos de representar la ilusión de profundidad sobre una superficie bidimensional. De acuerdo con Harold Spencer, eran necesarios dos requisitos antes de que fuera posible que el arte del paisaje evolucionara más allá de su mera función decorativo-simbólica o de apoyo a las representaciones de pasajes mitológicos, literarios e históricos. El primero de ellos fue el de encontrar un medio para la proyección espacial que pudiera establecer, sobre una superficie bidimensional, la sensación visual del espacio tridimensional. El segundo era el hecho de que se desarrollasen ciertas ideas y actitudes que hicieran posible considerar al motivo del paisaje como un tema suficientemente digno como para ser representado en una obra de arte.⁷⁶ Tenemos, así, en este difícil comienzo, el primer gran paso del arte moderno que, al sustraer a los temas y motivos artísticos de su ámbito religioso, para situarlos en un campo específicamente artístico, permitió que éstos adquiriesen autonomía y el suficiente valor para permanecer como motivos cardinales de la creación artística.

A partir de entonces, se fue consolidando un sistema de las “Bellas Artes”, oficializado en el siglo XVIII, que coronaba esta orientación funcional, sustantivamente estética. Más tarde, hacia finales del siglo XIX, ese sistema se derrumbó, abriéndose el arte hacia solicitaciones nuevas, que fueron rompiendo las reglas establecidas hasta entonces, llegándose a la situación actual de total vaguedad, pues las fronteras del arte han desaparecido en la ideología “posmoderna”: a cualquier cosa o acción se le llama “arte”, basta

que la intención de algún “creador” así lo defina. De tal suerte, un concepto tal de arte, no puede generalizarse ni resultar pertinente para los objetos rituales y utilitarios, estéticamente creados, en las sociedades tradicionales.

A la hora de sacar conclusiones del conjunto de esta reflexión surge una serie de problemas conceptuales muy definidos:

- A) Un concepto universal de arte carecería de una definición rigurosa que fuera válida en la totalidad de épocas y lugares de la historia universal.
- B) Para llegar a definir conceptos de arte, histórica y culturalmente determinados, sería necesario cumplir un conjunto muy amplio de exigencias que debería permitir situar a los objetos, estéticamente producidos, dentro de un conjunto de prácticas, creencias y funciones particulares, organizadas desde una perspectiva etnológica concreta.
- C) Coomaraswamy se vale de categorías ya desechadas por la antropología desde hace mucho tiempo, como lo es el concepto de “pueblos primitivos”, propio de las primeras fases evolucionistas de la antropología decimonónica y de su visión etnocéntrica.⁷⁷ El concepto de “arte primitivo” fue un intento de dar unidad a manifestaciones culturales muy diversas cuyo principal rasgo común consistía en no pertenecer a la tradición cultural europea. Su uso puede conducir a la homogeneización arbitraria de fenómenos culturales sustantivamente diferentes y particulares así como a su descontextualización y simplificación.
- D) Continuamos enfrentando el problema de distinguir entre objetos utilitarios, objetos rituales y objetos artísticos, en general, problema que hasta ahora ningún teórico ha resuelto satisfactoriamente pues en numerosas culturas las fronteras entre unos y otros son tan sutiles que resulta imposible distinguirlas con claridad y, además, muchas veces, las mismas sociedades que las producen no están interesadas en establecer tales distinciones. Esto es un problema teórico típicamente occidental moderno. Más aún, el acento sobre lo utilitario, lo sagrado o lo estético puede variar respecto de un mismo objeto o un mismo tipo de objetos o dentro de un cierto periodo de tiempo, al interior de cada cultura.

- E) En la mayoría de las sociedades tradicionales los objetos estéticamente producidos poseen otras funciones que trascienden el ámbito meramente estético; las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética son interdependientes y se apoyan mutuamente, de modo que sólo cobran sentido al interior de un determinado “trayecto antropológico”, como lo llama Durand.⁷⁸ Desde ese punto de vista, vale la pena recordar las palabras de Eudald Serra y Alberto Folch quienes, al referirse a los objetos producidos estéticamente por las sociedades tradicionales de Papúa y Nueva Guinea, dicen que el arte así considerado es casi siempre rito; ya sea objeto, gesto o sonido, no está decantado en un soporte neutral y no es algo separable de las cosas útiles o de significación simbólica.⁷⁹

- ²⁰ *Ibid.*, p. 48.
²¹ Jorge Juanes, *op. cit.*, p. 24.
²² Heidegger, *op. cit.*, p. 51.
²³ *Ibid.*, p. 52 (véase *supra*).
²⁴ *Ibid.*, p. 53.
²⁵ *Idem.*
²⁶ *Ibid.*, p. 60.
²⁷ *Ibid.*, p. 63.
²⁸ *Idem.*
²⁹ *Ibid.*, pp. 71-72.
³⁰ *Ibid.*, pp. 74-75
³¹ *Ibid.*, p. 77.
³² *Ibid.*, p. 90.

Notas del capítulo V

- ¹ *On the tradicional doctrine of art* reúne varios artículos escritos originalmente entre 1938 y 1947; existe versión castellana: *La doctrina tradicional del arte*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1983, la que citaremos de aquí en adelante. Véase también del mismo autor: *Christian and Oriental Philosophy of art*.
- ² Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 18.
- ³ *Les representations de l'art indigene dans le Nord-Quest du Mexique, Esquisse de relations entre l'ethno-esthétique et l'archeologie*, tesis doctoral en antropología social y etnología, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1998, p. 18 (la traducción del francés en nuestra).
- ⁴ Olmos Aguilera, *op. cit.*, pp. 18-19 (la traducción del francés es nuestra).
- ⁵ Nos referimos a autores como Octavio Paz, Paul Westheim, Christian Duverger, Ángel María Garibay K., Miguel León-Portilla, Eduardo Matos Moctezuma, José Alcina Franch y Beatriz de la Fuente, entre otros.
- ⁶ Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte antiguo en México*, México, Era, 1980, p. 51.
- ⁷ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 29.
- ⁸ *Ibid.*, p. 25.
- ⁹ *Ibid.*, 25-26.
- ¹⁰ *Idem.*
- ¹¹ Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 27-28.
- ¹² Véase: Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, México, UNAM/IIH, 1984, pp. 64-65 y 36-37, respectivamente. De acuerdo con Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 178, encontramos las siguientes acepciones: *yécti* o *yectli*, referidos a hacerse bueno; *yectia* o *yectli*, referidos a hacerse bueno, llegar a ser mejor; *yectencualoni*: digno de ser alabado; *yectiliztica*: con bondad, con gracia, con equidad; *yectilia*: justificar a alguien, hacer su apología.
- ¹³ Citado por Ángel María Garibay K. en *Flor y canto del arte prehispánico de México*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1964, pp. 357-358.
- ¹⁴ Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 128.
- ¹⁵ Citado en Garibay, *op. cit.*

- ¹⁶ Carl Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1986, pp. 325-326.
- ¹⁷ Jean Cazeneuve, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972, p. 196.
- ¹⁸ José Alcina Franch, "Arte y religión", en *Azteca mexicana. Las culturas del México antiguo*, José Alcina Franch, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma, Madrid, INAH/Quinto Centenario/Lunweg Editores, 1992, pp. 23-24. Vale la pena confrontar esta imagen que presenta Alcina Franch con la que propone Alfredo López-Austin: "esta religión fue un todo organizado; que no estuvo formada como un mero agregado de piezas recogidas de todos los rincones de Mesoamérica". Véase: *Los mitos del tlacuache*, UNAM, México, 1996, p. 35.
- ¹⁹ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973; existe traducción al castellano, la que citaremos de aquí en adelante: Barcelona, Gedisa, 1997, p. 89.
- ²⁰ *Idem*.
- ²¹ *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 27-28.
- ²² Recordemos las palabras de Alfonso Caso: "La idea de que el azteca era un colaborador de los dioses; la concepción de que cumplían con un deber trascendental y que en su acción radicaba la posibilidad de que el mundo continuara viviendo, permitió al pueblo azteca sufrir las penalidades de su peregrinación; radicarse en un sitio que los pueblos más ricos y más cultos no habían aceptado, e imponerse a sus vecinos, ensanchando constantemente su dominio, hasta que [...] llevaron el poder de Tenochtitlán a las costas del Atlántico y del Pacífico". *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 121-122. Cfr. también Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1983, p. 100.
- ²³ "Poder y sociedad", en Alcina Franch, et al., *op. cit.*, p. 164.
- ²⁴ Mercedes de la Garza, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, UNAM, 1990, p. 15. Cfr. también: Teresa Cupryn, "La expresión cósmica de la danza azteca", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año XXVII, nueva época, enero-marzo de 1992, núm. 147.
- ²⁵ R. Gordon Wasson, *The Wondrous Mushroom, Mycolatry in Mesoamerica*, Nueva York, Mc Graw-Hill, 1980.
- ²⁶ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 187.
- ²⁷ Westheim, *op. cit.*, pp. 46 y 48.
- ²⁸ Christian Duverger, *Mesoamérica, arte y antropología*, Paris-México, Conaculta-Américo Arte Editores, 2000, p. 83.
- ²⁹ Westheim, *op. cit.*, p. 54.
- ³⁰ *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1985, p. 68.
- ³¹ Donald Bahr et al., *The Short, Swift Time of Gods on Herat, The Hohokam Chronicles*, Los Ángeles/Londres, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 282.
- ³² Elzy Leuzinger, *Arte del África negra*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1976, pp. 9-13.
- ³³ *Ibid.*, p. 19.
- ³⁴ Denis Duerden, *African Art*, Middlesex, Paul Hamlyn, 1968, p. 16 (la traducción del inglés es nuestra).
- ³⁵ Leuzinger, *op. cit.*, p. 11.
- ³⁶ Recomendamos al lector la extraordinaria exégesis de Jean Paris sobre la creciente humanización de la figura de la Virgen María en el arte que pertenece al periodo de transición que va de la Edad Media al Renacimiento: *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967, pp. 188-211.
- ³⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 37.
- ³⁸ Réau, *op. cit.*, p. 48.

- ³⁹ Harold Spencer, *The Image Maker, Man and his Art*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 248.
- ⁴⁰ Reau, *op. cit.*, 49.
- ⁴¹ Véase: Charles Baudelaire, *Spleen e ideal*, y Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ángelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 27-76.
- ⁴² Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 23.
- ⁴³ *Ibid.*, 25.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.
- ⁴⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.
- ⁴⁶ Coomaraswamy, *op. cit.*, pp. 18-19.
- ⁴⁷ *Idem.*
- ⁴⁸ Duerden, *op. cit.*, p. 9 (la traducción del inglés es nuestra).
- ⁴⁹ Octavio Paz, "El arte de México: materia y sentido", en *Los privilegios de la vista II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 82.
- ⁵⁰ Véase: Benjamín, *op. cit.*
- ⁵¹ Véase: Jackson Pollock, "My Painting", *Posibilities I*, Nueva York, George Witterborn, invierno 1947-1948; Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona Circe, 1991, pp. 431-460, Edward Lucie Smith, *Movements in Art since 1945, Issues and Concepts*, Londres, Thames y Hudson, 1997, y Klaus Honnef, *Contemporary Art*, Hamburgo, Taschen, 1990.
- ⁵² Claude Lévi-Strauss, *La vía de las máscaras*, Siglo XXI Editores, 1997, p. 54.
- ⁵³ José Jiménez, "Las raíces del arte: El arte etnológico", *Historia del arte. El arte antiguo*, Antonio Ramírez, et al., Madrid, Alianza Editorial, p. 52.
- ⁵⁴ Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1991.
- ⁵⁵ Carlos García Gual, *La mitología*, Barcelona Montesinos, 1989, p. 37.
- ⁵⁶ "La pregunta por la técnica", en Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 36.
- ⁵⁷ Existe versión castellana: *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1999.
- ⁵⁸ *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1979, p. 15 (la traducción del inglés es nuestra).
- ⁵⁹ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 42.
- ⁶⁰ *África*, ix, líneas 456-457.
- ⁶¹ *El quattrocento*, Barcelona, Montesinos, 1988, p. 87.
- ⁶² Argullol, *op. cit.*, p. 95.
- ⁶³ Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 52.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.
- ⁶⁵ Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1927, pp. 204-205.
- ⁶⁶ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, México, Gedisa, 1986, p. 40.
- ⁶⁷ Paris, *op. cit.*, p. 172 (proponemos una redacción diferente a la del traductor del texto al castellano en el fragmento que se encuentra entre corchetes).
- ⁶⁸ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires Amorrortu, 1971, p. 24. El tema fundamental de la iconografía cristiana es el de la representación de la divinidad. En torno a los problemas que esta imagen supone existe una rica discusión teológica. Desde el origen del cristianismo predominan dos orientaciones principales: la oriental o griega y la occidental o romana. Los principales momentos de la discusión teológica en relación con la representación

de la figura divina son los siguientes: I) En la exégesis de los sacerdotes y escritores griegos “la divinidad no puede ser representada por carecer de forma material”. Salvo raras excepciones sólo reconocen en las distintas teofanías del Antiguo Testamento la aparición del Verbo encarnado, al futuro Dios hombre que en cuanto tal se manifestó a los patriarcas. Excepcionalmente, san Juan Crisóstomo considera a Dios padre en la visión de Daniel. II) En la época iconoclasta, san Juan Damasceno no ve inconveniente en la representación del Verbo en forma humana, siendo ésta la postura del Concilio de Nicea en el año 787. En lo referente a las otras dos personas de la Trinidad, su representación, bajo cualquier figura, va en contra de las normas de la iglesia. III) Los sacerdotes y escritores latinos medievales no ofrecen este criterio cerrado; el propio san Jerónimo ve a Dios padre en las apariciones a Ezequiel, a Daniel y en el Apocalipsis. IV) San Agustín se declara por el sentido trinitario de la aparición Mambré, mientras que su criterio ante la representación artística es anicónico respecto al Padre y al Espíritu Santo. V) El sentir anicónico duró en Occidente con vacilaciones hasta el siglo IX, época en la que la figura humana del padre empieza a parecer en los códices anglosajones y carolingios, siendo en ellos, además, donde primero se representa la trinidad antropomorfa. VI) El Espíritu Santo no se representará en forma humana en la Alta Edad Media, salvo en los casos excepcionales que se considere la teofanía de Mambré. En 1745 Benedicto XIV desaconseja la figura humana para el Espíritu Santo y la prohíbe cuando se representa sola. Desde 1928 está prohibida la figura antropomorfa del Espíritu Santo, en cualquier ocasión. Cfr. Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 196-197.

⁶⁹ Paris, *op. cit.*, p. 176.

⁷⁰ Michael Tournier, *El Tabor y el Sinaí*, Barcelona, Versal, 1989, pp. 10-11.

⁷¹ Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Editorial Lumen, 1997, p. 33.

⁷² Argullol, *op. cit.*, p. 9 (en cursivas en el original).

⁷³ Kenneth Clark, *El desnudo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 61-62.

⁷⁴ Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1995.

⁷⁵ Argullo, *op. cit.*, p. 47, y Leonardo de Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1964.

⁷⁶ Spencer, *op. cit.*, p. 153 y ss.

⁷⁷ Cfr. Robert L. Carneiro, *Evolutionism in Cultural Anthropology, A Critical History*, Boulder, Colorado, Westview Press, 2003, y José Jiménez, *op. cit.*

⁷⁸ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 35-37: “lo que llamaremos el trayecto antropológico; es decir, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”.

⁷⁹ Eudald Serra Güell y Alberto Folch Rusiñol, *Arte de Papúa y Nueva Guinea*, Barcelona, Polígrafa, 1976.