

opuestos. Lo cual equivale a reconocer no sólo que en cada ser, ya sea el fuego universal o cualquier cosa particular, Heráclito veía la presencia y la acción de tensiones opuestas que hacían de ello un divergente convergente, sino también que justamente estas tensiones opuestas determinan necesariamente en todas las cosas el ininterrumpido tránsito (aun si lento y gradual) de un contrario al otro. Pero ¿qué otra cosa es reconocer esto sino afirmar el flujo universal (πάντα ῥεῖ) como genuina doctrina heraclítica?

“Así caen también las objeciones contra ésta, y sólo queda establecido que el flujo heraclítico es interminable tránsito de un contrario al otro, y en este sentido es también afirmación de permanencia de la realidad tanto del principio universal (eterno) cuanto de los seres particulares (temporales).”

Sería imposible en una nota como la presente señalar en detalle todas las valiosas aportaciones de Mondolfo para la solución de tantos difíciles y oscuros problemas en la interpretación del pensamiento heraclítico. Pero todo estudio de la filosofía griega e interesado en Heráclito debe quedar plenamente convencido de que la lectura de esta obra cumplirá sus deseos y esperanzas de encontrar luces decisivas para entender mejor el misterio del “oscuro” filósofo. Y al lector profano y medio no debe alejarlo el aparato filológico de la obra, pues en un filólogo y pensador de la talla de Mondolfo, con tantas décadas consagradas al estudio del pensamiento griego, los necesarios fundamentos científicos son sólo comprobación y peldaño para elevarse a conclusiones y visiones teóricas, generales, incorporables sin duda en nuestra visión del espíritu griego, que es quizá la más alta manifestación del espíritu humano mismo.

BERNABÉ NAVARRO

✓
 Enrico Castelli: *Simboli e immagini. Studi di filosofia dell'arte sacra*. Roma, Edizioni Rinascimento, 1966 (Centro Internazionale di Studi Umanistici).

“Apuntes críticos sobre la iconografía de pinturas pertenecientes a épocas diversas, en donde el problema de lo bello no está en primer plano.” Así define el profesor Castelli Gattinara, autor de *Simboli e immagini*, el contenido del volumen.

Se trata de siete ensayos (u ocho, si consideramos la introducción, que de hecho tiene ese carácter) cuyo argumento, aunque cercano, no cabía exactamente en el marco de las reflexiones que el profesor Castelli desarrolló en *Il demoniaco nell'arte*, su otro volumen de no muy lejana aparición; y que de alguna manera complementan y dan elementos de discusión relacionados con los temas “Mito y fe” y “Desmitificación y moral”, que fueron los de los últimos simposios convocados por el Centro Internacional de Estudios Humanísticos de Roma, que es la institución bajo cuyo amparo se dio a la imprenta el libro que comentamos. Lo cual, por cierto, ya es una especie de garantía, si recordamos la importancia de las publicaciones del Centro, generalmente los resultados de los simposios y congresos reunidos bajo su égida, algunos de ellos de la mayor importancia: baste tener presentes volúmenes como *Retorica e barocco* y *Umanesimo e scienza politica*, que tanta trascendencia han tenido dentro de sus respectivos campos de estudio.

Los ensayos del profesor Castelli son, pues, estudios referentes a obras de arte, pero que no consideran el valor estético, sino que justamente se desentienden de él. En ese sentido el libro corresponde con la orientación general de la literatura artística en la Italia de nuestros días, trátese de historia del arte, trátese de crítica de arte, o —como es el

caso— de filosofía del arte. Sin que pasemos por alto que prácticamente nadie se dedica seriamente a la historia o a la crítica de arte en Italia hoy por hoy sin una serie de consideraciones que podemos llamar filosóficas: tal parece que la llamada de atención de Lionello Venturi en la Introducción a su *Storia della critica d'arte* no fue en vano.

En principio la actitud de “ninguneo a la belleza” parece ser una reacción contra Croce, reacción que se presenta en éste y en otros campos, al grado de que tal vez pueda decirse sin exagerar mucho que la cultura actual de Italia está en cierto modo transida de un anticrocianismo. Para el filósofo napolitano el valor estético era un valor de lenguaje unívoco, en sí y por sí, de tal manera que la historia del arte se reducía a prácticamente una tarea de “reconocimiento” de ese valor más allá de las circunstancias históricas o psicológicas en las que se hubiera dado. Ahora, en cambio, ante la imposibilidad o la problematidad de determinar el valor belleza, y tal vez ante la desilusión causada por tantos errores como se han cometido (errores desde el punto de vista esencialista), se opta por desentenderse de él. De este modo se ha llegado a considerar que la importancia de una obra no depende de su belleza (y lo curioso es que de alguna manera se sigue ligado a la idea esencialista de la belleza universal, únicamente que ese valor estético se deja entre paréntesis —un paréntesis que se cerrará *ad calendas graecas*), sino que la tal importancia depende de su sentido en relación con una situación social e ideológica dada (como es el caso del profesor Bonicatti refiriéndose a la pintura veneciana renacentista) o a esa situación y al desarrollo de las diversas poéticas que informan y sustentan el desarrollo de escuelas y estilos (como es el caso de G. C. Argan y Morpurgo-Tagliabue). Toda esta actitud anticrociana parece depender, sin embargo, de un cierto historicismo que tendría también que ver con

Croce; historicismo que de alguna manera parece filtrarse en los estudios particulares, por más que algunos de éstos supongan un planteamiento básico marxista. Ahora bien, no por eso existe menos su contradicción con Croce, principalmente por lo que toca al método de la indagación y reflexión histórico-artística: según la idea de aquél, *sabemos* de antemano qué es una obra de arte, y podemos acercarnos “a lo que se dice arte” para deslindar terrenos y condenar al limbo a lo que no demuestre tener el valor universal; así mandó Croce al basurero a todo el arte barroco. (Pero desde luego que en ese “demostrar” está el peligro.) En la idea de los estudiosos italianos actuales se acepta *a priori* como arte todo lo que como tal se ostente; o, más bien, *como arte para fines de estudio*, porque muy fenomenológicamente (y he aquí el otro elemento que sustenta estas teorías) el juicio queda suspendido. Como puede fácilmente juzgarse, la aplicación del método varía radicalmente en uno y otro casos.

De modo, pues, que Enrico Castelli, moviéndose dentro de toda esta serie de connotaciones, puede decir en su Introducción que “No es tanto el problema de lo Bello el central de una filosofía del arte, cuanto el problema del sentido de una forma (y por tanto de su deformación), de un ritmo (y por tanto de la disonancia), del punto de vista (y por tanto de la perspectiva)...” Podría uno pensar que lo que se elude es el problema de lo Bello o de la Belleza (universal), que se dejaría para la estética propiamente dicha y con lo que justamente se establecería una distinción entre estética y filosofía del arte. Pero en realidad no es sólo eso, sino que se elude igualmente el problema de lo bello en particular de cada “producto artístico”. Y en efecto, a lo largo de todo el libro no existe una sola consideración desarrollada acerca de las cualidades estéticas de ninguna obra, pero ni siquiera un adjetivo que califique

alguna obra desde el punto de vista de su belleza.

Así pues, los ensayos de Castelli lo que plantean es el sentido histórico y cultural de las formas, aunque entendido en una continuidad temporal que en más de una ocasión trasciende las coordenadas de un momento histórico preciso. Se trata, sin embargo, de reflexiones no sobre problemas generales del arte (y mucho menos sobre el arte en general, según hemos dicho), sino sobre obras o grupos de obras en particular: y precisamente a partir de ese particular, sujeto a un análisis fenomenológico, se intenta desentrañar elementos de una problemática general de conciencia. Con lo dicho puede comprenderse fácilmente que la carencia de preocupación estética no cae en este caso en un cientificismo plano, sino que se manifiesta en una gran riqueza de ideas sugestivas; si algo podría reprochársele sería justamente la excesiva libertad de imaginación, y de ninguna manera la carencia de ella.

En "La perspectiva errada y lo sacro", estudio referido a una representación tradicionalmente reconocida como de San Miguel, atribuida a Giovanni di Paolo o al "maestro dell'Osservanza", el profesor Castelli toca dos problemas de la mayor importancia: el de la intencionalidad del artista respecto a la obra, y el del sentido de la obra concluida (que al serlo adquiriría —y adquiere— un sentido sacral, frente al que ni el mismo autor tiene ya beligerancia).

"La sacralidad cruenta. Interpretación del San Juan Bautista de Mostaert" se ocupa de la idea de la dramaticidad humana (y de la concomitante idea de estulticia) a partir del análisis de aquella obra.

Sin duda uno de los ensayos más dignos de atención del libro es el titulado "Humanismo barroco: la tentación sacra". Ahí plantea —desprendiéndola siempre de las obras concretas— una interesante problemática barroca: la que resulta de la necesidad de elegir y la

ambigüedad ante lo elegible (que lleva casi indefectiblemente a lo absurdo), y la de la máscara como posibilidad de definición de la realidad (y no, como es común entenderla, como manera de esconder la realidad); las diversas *tentaciones de san Antonio* escenificadas por el Barroco (magnasco, S. Rosa) la ejemplifican. Ligado a esto está el problema de la inseguridad ante lo relativo y la conciencia que de ahí dimana, que el autor identifica con un humanismo: Valdés Leal y su *finis gloriae mundi* ilustrarían su pensamiento.

"La infancia de la divinidad es el absurdo sagrado que redime la infancia y que revela en el estado de la inconciencia una de las fuentes de la elevación humana", nos dice Castelli en el ensayo titulado "El Barroco y el *Christus infans*", con lo que explica de alguna manera la existencia de esa devoción dentro de la única época cuya religiosidad particular fue capaz de crearla.

La opción frente a las cosas dadas de la realidad fue un recurso usado por el mundo barroco, del cual y de su diferencia frente a la "opción múltiple" que representa la elaboración de una obra de arte nos habla Castelli en el quinto ensayo de su libro: "El diálogo con las cosas".

Desconcertante tal vez, pero no por eso de menor interés es el acercamiento que Castelli hace a la obra surrealista de Dalí y particularmente a la que tiene como pivote una preocupación religiosa; según él la "aspiración de cielo" de Dalí produce una obra que resulta inauténtica religiosamente porque no implica una *seguridad en*, pero no por eso es falsa en relación con lo sagrado. El ensayo se titula "Lo inauténtico y lo sagrado".

Finalmente, un Apéndice sobre "Simbolismo y humanismo" se ocupa, entre otras cosas, principalmente de las representaciones de Nemo o san Nemo (Nadie, don Nadie, san Nadie) en los países reformados del norte de Europa en el siglo XVI. Recorriendo las obras de arte

que acogen ese tema —que comprende grabados y cuadros de Breughel y de Holbein, entre otros— encuentra una relación entre el problema del “anónimo” (y sus compañeros inseparables: el absurdo y lo inconsciente) y la problemática humanista de la Reforma.

Como puede verse, dentro del gran número de ideas manejadas por el autor de *Simboli e immagini* dos tienen particular preferencia y constituyen el meollo de su preocupación artísticofilosófica: la relación indirecta de la obra con la intención del autor (y su valor autónomo —no en cuanto estético, sino en cuanto simbólico) y la calidad de la obra artística como catalizador —aun inconsciente— de la religiosidad —a menudo también inconsciente— de un momento histórico. Ese planeamiento da sin duda una gran libertad de movimiento en el acercamiento que a una obra se hace, y de ahí el valor altamente sugestivo de los estudios de Castelli; pero también corre el peligro de ser, en

algunos casos, excesivamente imaginativa (excesivamente en cuanto que la imaginación puede llegar a hacerse a sí misma, y ya no partir de un dato concreto sobre el que haya certeza); tal es el caso, en el libro que comentamos, del reconocimiento de una calavera en el seno de la Virgen de la *Piedad* de Miguel Ángel; porque si bien es cierto que ningún derecho asiste para negar su existencia, también lo es que ninguno existe para afirmarla con certeza.

Por último, cabe indicar la posibilidad que las ideas de estos inteligentes e interesantes ensayos a que nos referimos sean aprovechadas en los estudios referentes al arte mexicano: no ya sólo por su método (y todo nuevo método tiene el interés, por lo menos, de poner a prueba los demás) sino porque, dado que los más de los ensayos se refieren a obras barrocas, parte por lo menos de sus conclusiones pueden ser de utilidad en el estudio de nuestro propio barroco.

JORGE ALBERTO MANRIQUE