



ESTÉTICA DESDE LA INTERIORIDAD



*El pensamiento de san Agustín como
inspiración en la iconografía del Antiguo
Convento agustino de Querétaro*

JOEL HERNÁNDEZ OTAÑEZ





Colección Centauro

Naveluz:

Keshava Quintanar Cano, *director de la colección*

Édgar Mena

Edición y formación

Joel Hernández Otañez



Estética desde la interioridad

*El pensamiento de san Agustín como inspiración en la
iconografía del Antiguo Convento agustino de Querétaro*

Primera edición, febrero de 2019

DR (2019), UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
CP 04510, CDMX, México.

ISBN: 978-607-30-1456-4

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

Impreso y hecho en México.

ESTÉTICA DESDE LA INTERIORIDAD

*El pensamiento de san Agustín como inspiración en
la iconografía del Antiguo Convento agustino de
Querétaro*



JOEL HERNÁNDEZ OTAÑEZ





A la Dra. Martha Fernández por sus profundos conocimientos y amplia amabilidad. Dos cualidades que hoy en día parecen no coincidir.

Al Dr. Benjamín Barajas Sánchez, director general del Colegio de Ciencias y Humanidades. Por su interés en la educación y en la literatura.

A las autoridades del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM que hicieron posible mi estancia de investigación. Particularmente al director Dr. Renato González Mello.

Al Mtro. Keshava R. Quintanar Cano, director del CCH Naucalpan; porque dirige dialogando.

A los revisores del texto: Dra. Mariana Mercenario Ortega, Dra. Arcelia Lara y el Mtro. Netzabualcóyotl Soria.

Al Mtro. Edgar Mena; por fomentar cultura.

A la Dra. Paola Cruz Sánchez por debatir, replicar y analizar las ideas aquí expuestas. Siempre aguda, atenta y sensible.

Al Colegio de Ciencias y Humanidades (plantel Naucalpan); porque es un espacio donde se enseña y se aprende.

“¡En el cielo hay magia!; porque cuando es de noche, se hace de día.”

**Aranza a sus siete años de edad,
es decir, apenas hoy**

Se me ocurre otra interpretación...

San Agustín

*La arquitectura sagrada, para serlo, tiene que reproducir en
la tierra los arquetipos celestiales.*

Martha Fernández



PRÓLOGO

ADEMÁS DE LA RIQUEZA FORMAL, una de las características más importantes de la cultura barroca fue, sin duda, su magnitud simbólica, de ahí que sea esencial descubrir primero su simbolismo para poder comprender su estética, la cual depende siempre de su historicidad, es decir, de una sociedad concreta en un momento histórico determinado. Es así como para explicar una obra tan rica como el claustro del convento de San Agustín de la ciudad de Querétaro, hoy convertido en el Museo de Arte de aquella ciudad, es preciso adentrarse en la cultura novohispana del siglo XVIII y en los conceptos filosóficos que le dieron sentido.

Se puede comenzar por afirmar que, en la Nueva España, las manifestaciones culturales estaban en estrecha relación con el simbolismo que las inspiraban y después se transmitía, el cual, a su vez, partía de ideas filosóficas diversas que se concretaban en obras ya fueran literarias o iconográficas, es decir, escritas o en imágenes. En la arquitectura, sucede lo mismo. Espacios, soportes,

bóvedas, cúpulas, portadas, así como retablos, fuentes, gárgolas, etcétera, tuvieron en el barroco un rico simbolismo que los inspiró. Obviamente para comprender una obra arquitectónica es necesario llevar a cabo un estudio integral de todo el conjunto, sin dejar de tomar en cuenta las piezas pictóricas y escultóricas a él integradas. Ése fue el trabajo que llevó a cabo Joel Hernández Otañez en este libro titulado *Estética desde la interioridad. El pensamiento de san Agustín como inspiración de la iconografía del antiguo convento agustino de Querétaro*, en el que desmenuza con enorme cuidado el pensamiento del santo, la interioridad significada, para descubrir el complejo simbolismo de ese claustro. La sólida formación filosófica del autor le permitió profundizar de manera sorprendente en el significado de este edificio y mostrarnos las bases reales que le dieron la forma que le conocemos, y gracias a eso comprendemos las razones que por las cuales su creación artística se ha atribuido a un religioso agustino: fray Luis Martínez Lucio.

El libro consta de dos partes. En la primera, el autor se adentra en el pensamiento filosófico del santo de Hipona, por medio del análisis de los aspectos de su obra que coadyuvan a entender las soluciones formales del claustro y su vínculo con tres conceptos agustinianos esenciales: la interioridad, la belleza y la *Civitas Dei*. Es decir, el hombre y su relación con Dios, la significación sagrada del edificio como obra de arte y la reconstrucción ideal de la Ciudad de Dios.

El eje central del que se desprenden sus planteamientos es sin duda, la relación del hombre con Dios en el siglo XVIII novohispano, de ahí que el estudio de la interioridad, concepto que se puede resumir en la idea de que Dios no se

encuentra en el exterior, sino en nosotros mismos y vernos a nosotros mismos como seres interiores. En palabras de Hernández Otáñez, “Lo humano halla dentro de sí a Dios hecho Hombre”. Es decir, es necesario interiorizar la idea de Dios, lo que, según los preceptos cristianos, se consigue mediante la fe, la introspección y la contemplación, o sea ir de lo más bajo hasta lo más alto; una elevación espiritual que incluso se representa físicamente en las iglesias cristianas donde el presbiterio, lugar central de la presencia de Dios, siempre se eleva por encima de la sala de oración, marca el camino de ascensión a Dios, hacia su contemplación.

Ahora bien, como explica Hernández Otáñez, en la concepción cristiana en general, Dios es el creador del hombre “a su imagen y semejanza”, dice el libro del *Génesis* y este hombre creado está constituido por cuerpo y alma; de esta manera, el autor explica: “Dios crea el alma y ésta emplaza al cuerpo. Hay una gradación ontológica entre el creador y lo creado”. Para comprender la importancia de estas doctrinas en el proyecto del claustro de San Agustín de Querétaro, lo primero es aceptar que lo que el hombre produce y fabrica está conducido por el alma, por lo tanto, como se afirma en este libro: “la interioridad está lo suficientemente distante del cuerpo para no confundirse con él y, paradójicamente, lo bastante cercana para manipularlo. A la par, es distinto al creador en tanto criatura; pero semejante a Él para concebirlo como certeza. Una certeza que radica en saber de Dios al concebirse como alma. El saber de sí es la interioridad que se piensa. La capacidad de explicarse es el entendimiento; la de narrarse, las palabras”.

Esta narración, ciertamente, está profundamente vinculada al lenguaje, como explica Hernández Otáñez, pero

la narración también se puede llevar a cabo por medio del arte; de las artes plásticas y de la arquitectura. De acuerdo con el autor, al ser resultado de la creación, el hombre está obligado a comprender y significar al mundo; pero, se puede añadir que, al mismo tiempo, el hombre otorga significado al mundo creado por medio de los símbolos que le han sido revelados, los cuales trata de reproducir en obras concretas para hacer de esa revelación una continua hierofanía.

Es de hacer notar que, en el sentido simbólico de las obras de arte realizadas o construidas durante la época virreinal, descansa el concepto de belleza que se desarrolló en la Nueva España, por ello, resulta de capital importancia conocer el origen de la idea concreta de la estética que se manejó en la construcción de ese edificio. El autor de este libro considera que “una posible estética en San Agustín estaría fundamentada en el dominio que tiene el alma sobre el cuerpo y, a su vez, en que ésta se vincula con lo divino de manera gradual y ascendente”. En esta gradación de la magnitud del alma, el arte y la cultura constituyen una re-creación del mundo creado por Dios, toda vez que “su ciencia y su técnica estribará en ponderar la hegemonía del alma sobre el cuerpo”. En tal sentido, Hernández Otañez va revisando esa idea de belleza de San Agustín en tres apartados de enorme importancia: “la belleza como ascenso”, “la belleza como orden” y “la belleza, doctrina y cultura”.

Otro aspecto relevante en la cultura novohispana fue la concepción de su propio hábitat como lugar sagrado; es decir, que los edificios no estaban aislados, sino que formaban parte de una ciudad o de un pueblo revelados o escogidos por Dios para ser su refugio.

En su imaginario tuvieron dos paradigmas básicos a imitar: la Jerusalén histórica y terrena y la Jerusalén celestial descrita en el *Apocalipsis*. A ellos unieron ciudades especiales para la cultura cristiana como Roma y Constantinopla, además de otras creadas y narradas por autores como San Agustín. Eran los modelos de los sitios sagrados que se erigieron en la Nueva España, por ello es también de enorme relevancia el capítulo que Joel Hernández Otañez tituló: “Al interior de las ciudades”, en el que se ocupa, precisamente, de *La Ciudad de Dios*; la orientación hermenéutica de San Agustín, en la que, como se comenta en el libro, el obispo “va interpretando episodios de índole social, político, cultural y religioso que le han precedido o, bien, que le fueron contemporáneos. Episodios que se describen bajo la égida de la ciudad celeste respecto a la ciudad terrenal.” Tanto en la obra de San Agustín, como en la tradición judeo-cristiana, en cierta forma, la tarea humana consiste en convertir las ciudades en la *Civitate Dei*, lo que se consigue básicamente en la medida en que el hombre se acerca a Dios, pero también llenándolas los signos formales para significarlas. En la Nueva España, esa labor motivó la construcción de templos cubiertos de retablos dorados, como representaciones del cielo, portadas de riquísimo simbolismo, “estampas” o relieves historiadados en los muros de las iglesias, incluso nichos en las casas habitación en los que se albergaban imágenes sagradas, así como, capillas para el *Vía Crucis* y monumentos como los dedicados al Rosario en la famosa Calzada de los Misterios de la ciudad de México. La

idea era representar en el mundo la imagen de la Casa Celestial de Dios. Al mismo tiempo, claro está, que los propios edificios y, en especial, los claustros, eran en sí mismos la Jerusalén Celestial en la Tierra.

Esta primera parte del libro otorgó a Joel Hernández Otáñez las bases necesarias para emprender el estudio y análisis del claustro del ex convento de San Agustín de la ciudad de Querétaro, lo que constituye la segunda parte de su muy erudita investigación. Su estudio arranca con un título que da sentido a todo el estudio: “De la filosofía agustiniana a la edificación agustina”, esto es, de la idea a la forma, base de todo el arte novohispano y, especialmente, de su arquitectura. La interpretación de los conceptos filosóficos de aquel tiempo fueron lo que alimentaron las soluciones formales e iconográficas que hoy podemos apreciar en los edificios. El autor entonces plantea una analogía entre la Ciudad de Dios de San Agustín y el claustro, pero también entre el claustro y la interioridad humana; en sus propias palabras, “el inmueble dibuja sus límites respecto a la ciudad terrenal. No por esto niega al mundo circundante, sino que lo presupone para elevarse y, con ello, reitera que el ascenso a Dios inicia en la tierra. Incluso, este recogimiento en el recinto sagrado es análogo a la interioridad humana que se ausculta y se distancia de lo externo”. Desde ese punto, Joel Hernández Otáñez, analiza los aspectos formales del claustro y va descifrando su significado simbólico a partir del pensamiento agustiniano: la planta cuadrada y el arca de Noé, sus dos niveles y el tránsito de la tierra al cielo, las cariátides talladas que

se encuentran alrededor del claustro y los gigantes virtuosos que vislumbró el santo de Cartago, los relieves que se asoman en las piedras claves de los arcos en el camino hacia la Jerusalén Celestial, así como los animales que aparecen en las enjutas para impedirlo; igualmente, la fuente central de patio, en lo más llano y desde donde se ha de partir para llegar al cielo.

Pero como bien lo hace notar el autor, el significado del claustro de San Agustín de Querétaro estaría incompleto si no se vincula con su estilo artístico, el barroco, como una de las expresiones más fastuosas y deslumbrantes de la historia. De acuerdo con Hernández Otáñez, “significar mediante un estilo o género artístico es un modo de conferir de sentido al mundo y, para el cristiano, de celebrar y honrar sus creencias. El estilo y la temática que entraña toda obra artística implican una ontología. Ontología que sólo puede entenderse como simbólica (al igual que la interioridad humana).”

Este libro, entonces, nos muestra mediante el análisis del claustro, la manera real y concreta en que en la cultura barroca novohispana se interpretaron ideas y se convirtieron en obras de arte, en edificios construidos. Es importante reiterar que no acudimos a la lectura de un texto basado en ideas generales; este libro es un profundo análisis de las ideas centrales de San Agustín aplicadas en la construcción de un claustro. Como bien afirma Joel Hernández Otáñez, seguramente el obispo “nunca imaginó que su legado impactaría religiosa, ética y estéticamente en culturas posteriores a la suya. Mucho menos en tierras inhós-

pitás para su época como las Indias...Y sin embargo ocurrió. El cristianismo y la filosofía agustiniana (como una de las vértebras fundamentales de esta religión) irrumpieron en un escenario impensable. Conquista, encuentro, fusión o sincretismo, propició lo que también se llamaría Nuevo mundo. Novedoso no sólo por ‘recién descubierto’, sino porque españoles e indígenas donarían, pese a la injusticia y la muerte, un legado sin precedentes”. Y esto es el valor central de la cultura barroca que se desarrolló en la Nueva España, con sus propios valores, principios, fuentes de inspiración, creatividad, talento y filosofía.

En concreto, *Estética desde la interioridad. El pensamiento de san Agustín como inspiración en la iconografía del Antiguo Convento agustino de Querétaro* es un libro muy interesante e importante para comprender el sentido simbólico del claustro queretano, pero gracias a su metodología, también lo es para emprender una nueva lectura de las obras de arte que nos legó la época virreinal.

Martha Fernández



INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE TRABAJO TIENE como finalidad proponer una estética en san Agustín cuya teoría filosófico-religiosa no es ajena, como veremos, a la noción de *aisthesis* ni al concepto de belleza (ambas sustentadas desde la interioridad o el alma). Esto con la finalidad de contribuir a la interpretación iconográfica del ex convento de san Agustín en el Estado de Querétaro, que tuvo como inspiración una de las obras nodales del obispo de Hipona: *La Ciudad de Dios*. Pensamos que desarrollar una estética en el autor medieval puede otorgar nuevos referentes conceptuales que sumen a la hermenéutica de la construcción barroca y, a la par, refrenden su vínculo con la magna obra del pensador del Medievo.

El ex convento (actualmente Museo de Arte de Querétaro) es atribuido a la autoría de fray Luis Martínez Lucio, provincial de la orden agustina en 1730, quien supervisó la construcción de la obra de mayo de 1731 a octubre de 1743. El patio de estilo barroco está dividido en tres niveles:

claustro bajo, claustro alto o segundo nivel y *cielo abierto*. La obra arquitectónica cuenta con una iconografía de enorme riqueza simbólico-religiosa (incluyendo la fuente que se encuentra en la parte central del patio). Como sabemos el arte de la Nueva España estuvo relacionado con la llegada de las distintas órdenes religiosas cuyo propósito fue evangelizar a los originarios de América. Franciscanos, dominicos, agustinos, jesuitas, entre otros, dieron paso a una nueva configuración social.

En el ámbito estético-cultural las órdenes mendicantes tenían una cultura afín al Renacimiento y, a su vez, mantenían tradiciones medievales que influyeron particularmente en la sedimentación del arte barroco. Iglesias, conventos, parroquias dieron paso a una organización donde la urbanización se vinculó con la fe y la sensibilidad artística. Durante estos siglos —que van del *xvi* al *xix*— existieron variantes en estilos y formas que iniciaron apegadas a los cánones tradicionales y, con el tiempo, adquirieron facetas más exuberantes. En particular el barroco no fue ni uniforme ni monotemático; por el contrario, su caudal simbólico adquirió un polisémico esplendor temático. De allí que el barroco de la Nueva España no fungiera como mera copia del europeo, sino que alcanzara una originalidad por su sincretismo.

En particular el convento agustino de Querétaro es una construcción que, por su iconografía, invita a una contemplación allegada a sus múltiples detalles. Quien se introduce al recinto se enfrenta a diversas representaciones simbólicas. Por ende, su posible comprensión conlleva una exigencia interpretativa. Como toda obra barroca recurre a la alegoría y a la metáfora. El convento en su conjunto

parece revelar una idea de belleza que, como sustentaremos, adquiere una peculiar preéscancia desde la filosofía de Agustín. De allí que plantear una estética en el filósofo de Cartago contribuya a una relación más estrecha entre la construcción y las ideas que inspiraron su ornamentación.

Considerando que el análisis iconográfico del actual Museo de Arte de Querétaro ya ha sido elaborado, la asignatura pendiente es plantear cómo una representación estética pudo ser inspirada en un autor que no remite a la percepción sensible como argumento principal de su filosofía. Para esto, nos parece relevante proponer una estética en san Agustín que no quede recluida en una elaboración conceptual ajena a la representación artística. El ex convento de Querétaro es una posibilidad de ello. Nuestra investigación intenta reafirmar el vínculo entre idea, texto e ícono, es decir, derivar un concepto de belleza en el filósofo de Cartago que encuentre relación (o contraste) en la iconografía del convento agustino.

Cabe señalar que la idea de interioridad es fundamental en la filosofía de San Agustín y, por tanto, para los fines de nuestro proyecto. No se trata de erigir una estética sustentada en la sensibilidad perceptual. Sin cancelar esta última, intentaremos proponer una estética desde el concepto de interioridad que, a su vez, contribuya a la interpretación iconográfica del antiguo convento agustino. Incluso, resulta sugerente la analogía entre la idea de interioridad humana y una obra arquitectónica cuyo seno invita al recogimiento contemplativo (no sólo por el hecho de admirar la iconografía del recinto, sino por ser un espacio erigido para la meditación de lo divino). Así, pues, una estética en san Agustín perfila un acercamiento gradual a

la construcción barroca del siglo XVIII, considerando sus referencias históricas y simbólicas. Si bien es cierto que la lectura iconográfica no necesariamente requiere comparecer ante la idea de belleza en Agustín, encuentra en ésta un aporte que el ex convento ha propiciado al inspirarse en el autor medieval.

Con lo anterior podemos admitir que nuestro trabajo supone una re-significación. El “decir” del ícono supone un sentido que proviene y enriquece el discurso agustiniano. Desde nuestra perspectiva no se trata sólo de una adecuación entre el sentido de la obra escrita (*La ciudad de Dios*) y el sentido de la representación icónica. De hecho, está labor ya ha sido elaborada por especialistas en iconografía. Nuestro compromiso estriba en desarrollar una estética en la obra de Agustín para enriquecer el vínculo entre el texto medieval y la obra barroca. En síntesis buscamos hacer una interpretación del cruce de dos instancias discursivas: el texto escrito y el texto iconográfico

Así, el propósito de esta investigación parte de dos referencias hermenéuticas que lo hacen plausible. La primera es la realizada por el propio Agustín al configurar ideas históricas, religiosas, filosóficas y simbólicas en *La Ciudad de Dios*. La segunda es la creación artística atribuida al religioso fray Luis Martínez Lucio, quien supervisó la edificación del ex convento inspirado en el texto señalado. De allí que propongamos precisamente un método hermenéutico para llevar a cabo nuestro trabajo.

La hermenéutica es un área de la filosofía que se aboca a la interpretación de textos y de obras. Por su parte, los símbolos son instancias interpretativas en las que prevalece la trasposición de sentidos. Así, es la hermenéutica la que nos

otorga las herramientas epistemológicas y metodológicas en la investigación; ya que la obra artística funge como un re-decir del decir del texto. En particular la hermenéutica de Paul Ricoeur es la que ha orientado los lineamientos interpretativos de nuestro trabajo. Recordemos que la filosofía de Ricoeur concibe al ser humano y a sus manifestaciones culturales como entidades interpretativas. El hombre es comprendido mediante sus ideas, prácticas y obras que sedimenta en el mundo. Bajo esta égida se ha estructurado lo aquí vertido. El escrito queda abierto a las deliberaciones del lector. En ello radica su compromiso.



PRIMERA PARTE



ENFOQUE TEÓRICO

PARA LA HERMENÉUTICA el mundo puede ser leído como texto. No sólo las obras escritas tienen esta característica, sino los vestigios, monumentos y obras en general. Cada uno encierra ideas que posibilitan la comprensión humana. Al tratarse de composiciones que estructuran niveles de sentido (signos, símbolos, discursos e imágenes), la interpretación se vuelve ineludible.

Todo texto supone un contexto. No hay obra que pueda estudiarse sin considerar marcos de referencia. Su complejidad no se cierra sobre sí; por el contrario, presupone una apertura de antecedentes y pormenores de su época. Pero también es cierto que no sólo es resultado de las particularidades que la enmarcaron; de lo contrario, no habría creatividad. Ni la obra es la copia de sus circunstancias ni tampoco puede prescindir de ellas. A esto se suma que los fenómenos culturales no siempre son comprensibles en un primer acercamiento. Llevan consigo dificultades que hacen compleja una explicación que pretenda ser objetiva.

Para algunas visiones hermenéuticas, en particular la de Paul Ricoeur, la objetividad es un comportamiento metódico.¹ Se erige como un modo de interpretar y esclarecer el sentido de lo ocurrido. Esto es extensivo a distintas disciplinas. En específico para el historiador la objetividad presupone una mediación. Los eventos referidos son estudiados por el interesado a través de archivos que interpreta. Ellos se amplían como referentes de lo que hipotéticamente ocurrió. De allí que re-construya lo acontecido interpretándolo. Las “pruebas” se vuelven escenario hermenéutico porque explican lo acontecido. Por eso afirma Ricoeur que el documento instituye el hecho histórico.² Lo gestado y vivido por otros en el pasado, se traduce en investigación y explicación.

Podemos afirmar que la objetividad no es el acontecimiento empírico, sino la orientación explicativa que lo hace accesible. Es lo sucedido configurado en elucidación. Lo ocurrido adquiere objetividad en el tamiz de lo intelectual. Si bien las acciones de los agentes históricos no se erigieron para convertirse en materia de investigación; tampoco son opuestas a las consideraciones disciplinares. Por ende, la comprensión de las acciones humanas (presentes o pasadas) teje la necesidad de un análisis que busca la objetividad.

Si hablamos de objetividad es prioritario reconocer la participación de una subjetividad interesada. La objetividad presupone la presencia del investigador que

¹ Paul Ricoeur, “Perspectivas críticas. Objetividad y subjetividad en la historia”, en *Historia y verdad*, p. 23.

²Cfr., *Ibid.*, p. 25.

pregunta, acota y orienta inquietudes. La subjetividad no traiciona la objetividad puesto que se implican. El interés historiográfico no merma el evento, sino que lo revela en su justa dimensión explicativa.

Así, pues, tenemos que la objetividad y la subjetividad se involucran en la investigación. Empero, no se trata de una verificación en el sentido positivo. Por el contrario, supone una labor interpretativa porque el fenómeno estudiado es *per se* hermenéutico. Lo explorado por el historiador es una urdimbre de elementos sociales, políticos y culturales que, a su vez, se presentan en archivos, vestigios, monumentos etc. Los textos (con sus múltiples referencias) se convierten en un *corpus* hermenéutico. A su vez, las decisiones del investigador pasan por distintas hipótesis. La heurística que elige, acota, relaciona o contrasta es irrenunciable en el proceso de la investigación.

El análisis histórico se orienta gracias a las “huellas documentales”. Atiende lo que considera significativo o lo que temáticamente implica relevancia. Así, el historiador o el filósofo (o, para decirlo de manera más amplia, el hermenauta), sale al encuentro de textos y obras en general. Admitiendo que el investigador y lo investigado conllevan su propia historicidad. En consecuencia se habla de “verdades” y no de una verdad definitiva, acabada o concluyente.³

³ Una hermenéutica que explora elementos del cristianismo debe ahondar sobre el tema sin tergiversarlo, es decir, ser consecuente a su propio método sin que por ello omita lo que el fenómeno estudiado revela. Aunado a que la relación entre hermenéutica y cristianismo ha creado sus propios vínculos (como es el caso de la obra de san Agustín). Por lo tanto, nuestro

Reafirma que la objetividad no es el fenómeno en cuanto ocurrido, sino en cuanto explicado e interpretado.

El presente trabajo pretende orientarse bajo estos criterios hermenéuticos.

trabajo tendrá que mediar entre visiones esencialistas (como la filosofía de Agustín) y expresiones cuya época y concreción son muy específicas: el Antiguo Convento Agustino de Querétaro.



CAPÍTULO 1. LA IDEA DE INTERIORIDAD EN AGUSTÍN

I. Interioridad y expresión de sí

A LO LARGO DE LA HISTORIA, la filosofía y el cristianismo (como modos de concebir el mundo y su origen), han tenido encuentros y desencuentros. Sectas, academias, escuelas y autores *motu proprio*, se han adherido o distanciado de alguna de ellas. En particular en la Edad Media innumerables propuestas se produjeron con el interés de vincular los *Evangelios* con los pensamientos de Pitágoras, Sócrates, Platón y Aristóteles. Apologistas, gnósticos, alejandrinos, capadocios, patristicos y, posteriormente escolásticos, configuraron una urdimbre de visiones atentas a la importancia de la filosofía griega.

En el siglo II de nuestra era la religión cristiana entra en contacto con el pensamiento filosófico.⁴ Este encuentro exigió el “esclarecimiento” de los escritos sagrados mediante un análisis racional; pero también refrendó la

⁴ Cfr. Étienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media, Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, p.10.

discusión de conceptos filosóficos que, especialmente en el *Evangelio de Juan* y las *Epístolas de Pablo*, estaban formulados.⁵ Diversos autores veían en el cristianismo una superación o resolución a debates planteados por Platón acerca del Ser y el alma. Por ejemplo, el apologeta Justino insistía que filósofos como Sócrates o Platón no estuvieron exentos de la inspiración divina.

Con la Escuela de Alejandría en el siglo III y con la traducción (del hebreo al griego) del *Antiguo Testamento*, se abrieron nuevas perspectivas. Alejandría conservaba la antigua religión egipcia (en el templo Sérapis), coexistiendo con comunidades romanas, judías y cristianas totalmente helenizadas.⁶ El interés de difundir el cristianismo y de que no se reservara al conocimiento de unos cuantos (como suponían lo gnósticos), era prioritario para autores como Clemente (150-215). Éste enfatizaba que el conocimiento de sí mismo era la vía para acceder a Dios. Así, el saber respecto a Dios iniciaba en la introspección de sus criaturas. No exclusivo para unos cuantos, sino abierto para todo el que tenía fe. Que el cristianismo fuese común a

⁵ Uno de los debates cruentos entre el gnosticismo y el cristianismo fue que los primeros pretendían subordinar lo predicado por el Mesías a la noción filosófica de *Logos*, es decir, transformar la fe en un conocimiento (*gnosis*) que comunicara al hombre con Dios. Especialmente el *Evangelio de Juan*, que refiere a nociones filosóficas, fue el centro de estas disputas. Aunque, como bien señala Gilson, dicho *Evangelio* es contrario a lo que pensaban los gnósticos, pues el concepto de *Logos* no es empleado en el sentido filosófico sino religioso. Cfr., *Ibid.*, p. 13.

⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 47.

todo hombre y que se pudiera ejercitar anteponiendo el conocimiento propio fue, especialmente, una de las características de la naciente religión. Extenderse a todos sin el abandono de sí.

Alumno de Clemente de Alejandría fue Orígenes (quien parece haber nacido en Egipto en el año 184). Tuvo una relevante labor como escritor y maestro de la doctrina. Llevó a cabo viajes a Roma (221) y a Grecia (230):

Durante este último viaje Orígenes fue ordenado sacerdote. Se retiró enseguida a Cesarea, y allí fundó una escuela y una biblioteca. (...) Detenido y atormentado en el año 250, cuando la persecución de Decio, parece que murió en Tiro el 253, a consecuencia de los sufrimientos padecidos.⁷

La importancia del autor de *De los principios* fue, entre otros elementos, otorgar herramientas al cristiano para profundizar en su fe y, por otra, reorientar a los faltos de ella para acercarse a Dios. La fe no podía eximir el conocimiento ni, mucho menos, la emulación de la Sabiduría divina. Esta gradación entre fe y entendimiento le permitió sustentar la idea de la inmaterialidad del alma. El alma humana es inmaterial porque el intelecto tiene la finalidad de estructurar conceptos (que distan de ser objetos). Esta postura será retomada por Agustín mediante la lectura del discípulo de Orígenes: Plotino. Empero, su irreconciliable desacuerdo estará en lo que produjo Orígenes con su idea de la trinidad: el arrianismo.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

La ley para los judíos, la filosofía para los griegos y la fe para los cristianos gestaba un escenario complejo y propenso a discusiones interminables.⁸ Los extravíos conceptuales eran frecuentes. Los interesados en el debate religioso y filosófico discurrían sin tener estrictamente freno alguno. Es mediante el Concilio de Nicea (325) que se crea un marco de lo que puede ser aceptado o rechazado en el cristianismo. Este Concilio defendía el concepto de trinidad argumentando que Dios, Jesucristo como Hijo de Dios y el Espíritu Santo, eran la misma realidad divina.⁹ Esto en oposición a los arrianos que concebían a Dios como una esencia perfecta, inmutable y sin atributos, por ende, opuesta a la idea de que Cristo se erigiera como figura co-sustancial (pues implicaría una modificación en lo absolutamente inalterable: Dios; gestando con ello una contradicción inadmisibles).¹⁰ El propio san Agustín escribirá un tratado titulado *La trinidad* contra las llamadas por él: calumnias de la doctrina de Arrio.¹¹

⁸ Cfr., *ibid.*, p. 50.

⁹ El Concilio de Nicea o Primer Concilio Ecuménico, precedido por Constantino, permitió a más de 250 obispos sentar las bases de la doctrina y el canon de la Iglesia. Este momento axial del cristianismo indudablemente orientó las ideas filosóficas de Agustín. No olvidemos que Constantino, mediante el Edicto de Milán (313), había otorgado a los cristianos la libertad de culto en Roma. Cfr. Carl Grimberg, *Roma*, pp. 336-361.

¹⁰ Como afirma Gilson, los arrianos elaboraron una teología desde la metafísica; mientras que los cristianos sustentaban una metafísica desde la teología. Cfr., Gilson, *op. cit.*, p. 122.

¹¹ La Trinidad es una obra destinada a explicar que no existe

Así, los debates y escritos producidos en los primeros siglos del cristianismo tuvieron marcadas rupturas; pero también la continuidad suficiente para sedimentar dicha creencia en distintos territorios. África fue uno de ellos.

Aurelio Agustín nació el 13 de noviembre del año 354 en Tagaste. Pueblecito de la Numidia, en el África Proconsular. Sus padres fueron Patricio y Mónica, él pagano, ella ferviente cristiana. Tres frondas reverdecieron en el árbol de aquel matrimonio: dos hijos, Navigio y Agustín, y una hija, llamada Perpetua.¹²

El nacimiento de Agustín y las peripecias a lo largo de su vida no son una alusión meramente anecdótica. Por el contrario, éstas cobran importancia por tres aspectos que, pensamos, son fundamentales. El primero es que una vida referida y narrada (como en el caso de las *Confesiones*), reitera la importancia de que la Historia presupone personajes que la realizan. El segundo, que la biografía de Agustín está vinculada con su pensamiento, es decir, describe su conversión al cristianismo mediante una deliberación filosófica. Allí, narrar es argumentar. Tercera, que la confesión como recurso narrativo revela una interioridad dispuesta a ser escuchada (no sólo por el prójimo sino por Dios).

desemejanza entre Dios, Jesucristo y el Espíritu Santo. Cfr. San Agustín, *La Trinidad*, en *Escritos Apologéticos* (2º).

¹² San Posidio, “Vida de San Agustín”, en San Agustín, *Escritos filosóficos*, I, p. 5. Posidio fue el primer biógrafo de Agustín. Amigo y compañero del filósofo durante cuarenta años.

Ya en el propio cristianismo imperaba una necesidad de interiorizar la idea de Dios mediante la fe, la introspección y la contemplación. Prevalecía una certeza de que el hombre era capaz de comunicarse con el Creador. El nacido en Tagaste (ahora Argelia), fue un autor especialmente abocado a la reflexión de Dios desde la interioridad. Puesto que “para él el mundo exterior entero sólo tiene interés en la medida en que significa algo para la vida del alma”¹³. Y como bien reitera Dilthey: la autognosis en el obispo de Hipona dió de ser el autoconocimiento socrático.¹⁴ El “conócete a ti mismo” de Sócrates encuentra su propio fundamento en la razón (que funge como recurso para deliberar y, a su vez, como soporte y finalidad). En cambio, para San Agustín, la interioridad no se remite a sí misma como autofundamento. El punto de llegada no es la razón, sino Dios. La autognosis supone *Veritates aeternae*.¹⁵

Las *Confesiones* (399-400) son la narración que San Agustín hace de su propia vida.¹⁶ Lo vital y lo intelectual se reaniman mutuamente. Testigo y testimonio se recrean. El relato de sí mismo va revelando y argumentando el senti-

¹³ Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*, p. 381.

¹⁴Cfr. *Ibid.*, p. 382.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Las *Confesiones* es una obra escrita por Agustín entre los años 390 y 400 a la edad de 46 años. Como sabemos Agustín nace en el año 354 y muere en el 430. Cf. Ángel Custodio Vega, “Prólogo a las Confesiones”, en San Agustín, las *Confesiones*, pp. 5-65.

do de sí ante Dios. Aunado a que la confesión en Agustín conlleva un criterio de verdad, pues su discurso no puede ser encubierto ante Dios omnisciente. Ya el hecho de admitir que Dios es verdad supone, especialmente, que mentir es oponérsele.¹⁷ Tergiversar la autenticidad de lo dicho es fingir, pues se tiene la certeza de que se miente. O engañarse por no saber que se miente es, paradójicamente, presumir ser sincero aunque en el fondo se es impreciso. Empero, ni un mentiroso ni un ingenuo caracterizan a las *Confesiones* de Agustín.¹⁸ Especialmente porque su relato se afianza en la medida en que argumenta. Al hacerlo va gestando una serie de problemas filosóficos en que, para el caso de nuestra investigación, tres de ellos serán fundamentales: el lenguaje, la interioridad y la idea de Dios.

Podemos admitir que la narración de Agustín que busca el esclarecimiento de sí ante Dios, no deja de ser un esfuerzo hermenéutico. Relatar la propia vida elige, relaciona, acota o jerarquiza hechos que han configurado la historia personal. La interioridad pasa por el tamiz de la interpretación al significar lo ocurrido. Por tanto, no pueden pensarse las *Confesiones* como un mero recuento de pecados y arrepentimientos. No porque éstos queden excluidos; sino porque se trata de un ejercicio filosófico que atiende problemas de índole epistemológico y metafísico.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 37.

¹⁸ Agustín se aparta del *falso testimonio*. Al respecto afirma Ricoeur: “De tal manera, el *falso testimonio* no se reduce de ningún modo a un error en el relato de las cosas vistas; el falso testimonio es una mentira en el corazón del testigo.” Paul Ricoeur, *Fe y filosofía*, p. 117.

El relato de Agustín tiene el interés de mostrar y de demostrar. Crea imágenes discursivas que revisten lo acontecido. Ángel Custodio Vega plantea que las *Confesiones* son una especie de diorama, es decir, de enormes lienzos que presentan momentos de una historia que, en este caso, atañen a un santo.¹⁹ Hay un discurso que pretende revelar esclareciendo al que lo emite. Empero, la confesión presupone al otro. Discurso y alteridad se implican. Es una obra escrita para ser leída por los demás. Pero principalmente es un discurso dirigido a Dios. Supone la alteridad desde la mismidad. Aunado a esto, el discurso de Agustín no sólo es narrativo y descriptivo, sino que emplea metáforas que condensan un sentido emocional además de intelectual. La metáfora será también un recurso retórico para mostrarnos aquello que no puede ser descrito de manera ostensiva: Dios.

Interioridad y lenguaje se recrean. El que se confiesa posee un discurso que lo delinea ante sí, ante el prójimo y ante Dios. En este ejercicio el narrador y el personaje resultan ser el mismo. Lo dicho remite a quien lo dice. La autorreferencia modifica la interioridad y, al hacerlo, pone en juego el tiempo de lo vivido y de lo narrado.²⁰

En el libro XI de las *Confesiones* Agustín analiza el problema de la temporalidad. Inicia planteando que las cosas

¹⁹ Cfr., San Agustín, *Confesiones*, *op. cit.*, p.3.

²⁰ Considerando la idea de *Mythos* en Aristóteles y de *Distentio animi* en San Agustín, Ricoeur planteará que toda identidad es narrativa. Saber de sí es narrarse. Esta característica será reiterada en el relato histórico y en el de ficción, Cf. Paul Ricoeur, "La Identidad narrativa", en *Historia y narratividad*, pp. 214- 230.

no justifican su existencia por sí mismas; pues es una contradicción pensar que ellas se hayan creado. Supondría que existían antes de ser; lo cual es insostenible. “Por eso somos, porque hemos sido hechos; no éramos antes de que existiéramos, para poder hacernos a nosotros mismos”²¹. Por lo tanto, somos seres creados.

El hombre no es responsable de su propio origen; pero sí de lo que transforma en el mundo. Sus manos producen y fabrican conducidas por el alma. Por tanto, la interioridad está lo suficientemente distante del cuerpo para no confundirse con él y, paradójicamente, lo bastante cercana para manipularlo. A la par, es distinto al creador en tanto que criatura; pero semejante a Él para concebirlo como certeza. Una certeza que radica en saber de Dios al concebirse como alma. El saber de sí es la interioridad que se piensa. La capacidad de explicarse es el entendimiento; la de narrarse, las palabras.

El hombre está hecho de alma y cuerpo. Dios crea el alma y ésta emplaza al cuerpo. Hay una gradación ontológica entre el creador y lo creado. Análogamente el ingenio humano será superior a lo que manipula. Esta superioridad no implica el desprecio ni del cuerpo ni del mundo (a menos que lo referido esté corrompido por el mal).

Dios crea las cosas con el Verbo que es eterno (a diferencia de la palabra humana que es temporal). El libro mismo de las *Confesiones* es un ejemplo de ello: narra el acontecer de su vida mediante signos que se suceden en la escritura o, bien, en la lectura. Esta fugacidad de la existencia encuentra su refugio en Dios, es decir, en lo

²¹ San Agustín, *Confesiones*, *op. cit.*, p. 469.

atemporal. Por lo tanto, si lo eterno funge como sustento y origen, Agustín deduce que la verdad es permanente justo porque no es humana. La verdad no sólo es fundamento sino que lo es eternamente. Empero, esto no exime problematizar y asentar en qué consiste el tiempo.

Agustín pregunta por el tiempo al ser una interrogante respecto a la ontología humana. Sin embargo, se manifiesta como aporía porque: “Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”²². La dificultad consiste en que el tiempo “es” porque lo ubicamos y lo nombramos como “presente”, “pasado” y “futuro” y, sin embargo, en todo momento se diluye por su transitoriedad. El pasado ha transcurrido; el presente a cada instante está dejando de ser; el futuro todavía no ha acaecido. Los tres se revelan como formas de “no-ser”. Por ende, el tiempo se manifiesta entre “ser” y “haber sido”. La solución que encuentra Agustín es que hay un “presente del pasado” que es la memoria, un “presente del presente” que es la visión y un “presente del futuro” que es la espera o esperanza. Memoria, visión y esperanza son modos en que el alma se sabe temporal.²³ Ella recuerda, concibe y propicia justo porque se distiende. El tiempo no es espacial, sino interno al alma. Ésta se dilata en el recuerdo, la visión y la espera. La *distentio animi* es la facultad que tiene el alma de saberse temporal y de verterlo al mundo. “Veo, pues, que el tiempo es un cierta distensión...”²⁴. El

²² *Ibid.*, p. 478.

²³ Cfr., *ibid.*, p. 486.

²⁴ *Ibid.*, p. 490.

tiempo es humano y subyace en su interior; pero también configura la historia de cada uno de nosotros. Que Agustín narre o confiese su propia vida conlleva la temporalidad de una historia personal. Es un argumento circular porque encuentra lo que precisamente lo produjo. Narrarse y explicar el tiempo es presuponerlo.

El tiempo es afección del alma. El hecho de que sea interno no implica mera subjetividad. Está en el alma y el único ser que se sabe temporal es el hombre. Las cosas, los animales y las plantas pueden ser afectados o alterados por el tiempo. Son criaturas o entes finitos. Empero, el ser humano sabe, padece y propicia su temporalidad. La interioridad es la que tiene recuerdos, experiencias y expectativas. El tiempo es humano y la divinidad eterna. El testimonio de ambas es el alma. Es la paradoja de estar en el mundo y saber de Dios. Es un abismarse entre lo terrenal y lo transcendental. La teoría de Agustín subraya los referentes irrenunciables del cristianismo: la interioridad, la finitud, la eternidad y lo divino. Por eso afirma Dilthey: “Las *Confesiones* han marcado con su imagen la Edad Media; un corazón ardiente, que sólo en Dios encuentra reposo”²⁵.

La narración es indispensable para el alma que se distingue en recuerdos, experiencias y proyectos. La interioridad encuentra en las palabras la posibilidad del relato propio y, a su vez, la manera de significar el sentido de la realidad.²⁶ Tiempo y lenguaje son indisolubles para Agustín. Esenciales pero nunca fundamento último.

²⁵ Dilthey, *op. cit.*, p. 389.

²⁶ Para Paul Ricoeur la narración tiene un función ontológica primordial: reactiva el enigma o la aporía del tiempo —planteado

Para el filósofo de Cartago la verdad emerge del interior y no de fuera. Sin embargo, no es el lenguaje el recinto de la verdad; sino el medio para acercarnos a ella. Expresar una idea remite a las cosas y, por ende, a su significado. Pero cuando el discurso se refiere al que lo pronuncia (como en el caso de la confesión), los signos significan al que ha querido representarse en ellos. Esta circularidad paradójicamente no se cierra sobre sí. En primera porque el hombre, por más que se explique, no es sustento propio. El lenguaje emerge de la interioridad y al sumergirse en ella encuentra a Cristo. Lo humano halla dentro de sí a Dios hecho Hombre: “Cristo es la verdad y el maestro que nos enseña desde dentro interiormente”²⁷. En este hallazgo el lenguaje se muestra insuficiente. No puede asir al que lo ha creado. Es inefable. Cuando el alma se mira a sí misma y delibera, encuentra la verdad en su interior. Una verdad que no es externa o mundana; tampoco empírica, es decir, humana.

Es mediante la razón que se capta la luz interior de la verdad. Como dijimos, la interioridad no se sustenta a sí misma. Empero, nos conduce hacia la verdad que está más allá de ella y, paradójicamente, en ella misma. Para Agustín la iluminación de la verdad interior es Cristo. Él es el maestro por antonomasia. Si bien en nuestra coti-

por San Agustín-, y lo hace comprensible mediante la trama (histórica, personal o de ficción). Incluso, la propia identidad humana requiere de la narración para configurar su propio sentido. Cfr. Paul Ricoeur, “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, en *op. cit.*, pp. 183-214.

²⁷ San Agustín, *El Maestro*, en *Escritos filosóficos III*, p. 659.

dianidad los maestros nos enseñan o amonestan, Cristo es la respuesta que descubrimos interiormente. De allí que afirme que no se aprende la verdad en las palabras de otro; sino en la iluminación generada por el Hijo de Dios. Las palabras y los signos dan cuenta pero no son la esencia primigenia. Gracias a que hay luz interior ésta puede ser pronunciada.

Que la revelación anteceda a la palabra presupone que la última nos orienta respecto a la primera pero sin asirla. La interioridad se ilumina y la luz es guía y verdad. De hecho, habrá ciertas manifestaciones en el mundo que, en un nivel jerárquicamente inferior, reproduzcan esta relación. De lo contrario los fenómenos del mundo serían falsedad y el hombre estaría destinado exclusivamente al retiro interior. Empero, Agustín dista de ser un cristiano místico o asceta. Sustenta que la verdad está en la interioridad humana y, a la par, que la contemplación es esencial para el encuentro con Dios; pero está lejos de negar la mundanidad, la relación con los otros y la importancia de la facticidad. La interioridad contrasta pero no excluye lo externo. Nuestra vida terrenal implica que somos alma y tenemos cuerpo. Percibimos con el cuerpo lo sensible y con la mente lo inteligible.²⁸ Por tanto, habrá manifestaciones en el mundo natural y cultural que emulen el vínculo de la interioridad con Dios. Ejemplo de esto será la contemplación de la belleza en el entorno y en el arte. Admitiendo que “todo el que pueda ver interiormente es discípulo de la verdad”²⁹. El que ha encontrado la verdad en su interior no intenta

²⁸ Cfr., *ibid.*, p. 660.

²⁹ *Ibid.*, p. 664.

denostar (sino jerarquiza) la importancia de lo producido en su ambiente. De lo contrario el alma tendría que ser enemiga del cuerpo, de la naturaleza y de la cultura. No habría relación entre la ciudad terrenal y la Ciudad de Dios. Incluso, sería un sinsentido la Iglesia como institución y la comunidad cristiana que ve en la fe, la esperanza y la caridad, el modo de predicar a Dios en el mundo.

Para San Agustín Dios crea el mundo no para omitirlo; sino para reconocer que no es lo culminante. El mundo no es la verdad; pero tampoco significa que sea mentira. Al ser resultado de la creación estamos obligados a comprenderlo y significarlo.

1.2 Los signos del mundo y las cosas significadas

En su diálogo *El maestro* (escrito entre 387 y 391) el santo analiza el problema de los signos y la interioridad. Esta dialéctica encuentra sustento, tal y como señalamos, en lo divino. El esfuerzo argumentativo descansa en la certeza de Dios. El alma lleva un maestro interior: Cristo. Por ende, la interioridad reposa en la trascendencia.³⁰ Empero, esto se logra de manera gradual y considerando, en primera instancia, los signos que estructuran tal deliberación.

De Magistro es producto de un diálogo entre Agustín y su hijo Adeodato. El hecho de que sea el progenitor y su retoño emulará (guardando las proporciones del caso), la referencia a Dios como Padre y a Cristo como Hijo. Además, al ser un diálogo, ellos mismo ejemplificarán aquello

³⁰ Cfr. Víctorino Capánaga, “Introducción al maestro”, en *ibid.*, pp. 576-582.

que se debate: la interioridad y el lenguaje. Así, el tema que les inquieta está previamente representado por los interlocutores.

El diálogo principia planteando la finalidad del lenguaje. Se afirma que las palabras están destinadas a enseñar y despertar el recuerdo.³¹ El habla muestra mediante signos que emergen de la interioridad humana. El hombre los piensa y puede pronunciarlos; o bien, omitir sonido alguno (como en el caso del rezo). Se podría afirmar que las palabras son signos y que éstos son tal, porque representan algo. Sin embargo, lo anterior no resulta tan sencillo. Para Agustín no siempre los signos refieren a las cosas. Hay palabras que no remiten a una realidad, sino a un estado de ánimo, por ejemplo, la nada.

Diremos que con esta palabra, más bien que una realidad, que no existe, se significa un cierto estado de ánimo producido cuando no ve la realidad y, sin embargo, descubre, o le parece descubrir, su no existencia.³²

Como la nada “no es”, por ende, no puede haber un “algo” que tenga ese atributo. Por el contrario, la palabra sólo designa la ausencia. De manera inversa declara que hay cosas que no pueden ser ceñidas por el discurso. Por

³¹ Entiéndase recuerdo como memoria y no como reminiscencia platónica. Para Agustín, a diferencia de Platón, el alma no tiene pre-existencia en ningún *Topos-Uranos*. Como señala Capánaga “La doctrina de la iluminación suplió a la de la reminiscencia platónica.” Cfr. Nota a pie de página en, *ibid.*, p. 604.

³² *Ibid.*, p. 609.

lo tanto, sería un contrasentido preguntar por ellas pues obligaría a describirlas con lo que se ha reconocido como insuficiente. Negar la nada y, paso seguido, afirmar que hay cosas inefables supone, principalmente, que en la plenitud del mundo no todo es evidencia. Si bien la creación se manifiesta en lo creado (el acto en lo hecho); no se sigue que el mundo erradique el misterio. Si todo es evidente, entonces, el enigma y la revelación resultan innecesarios. Por el contrario, para Agustín (como para el cristianismo en general), Dios es innegable pero arcano. Cierto pero recóndito. Esta característica metafísica será extensiva, como veremos, al símbolo y al arte.

Lo anterior lleva a Agustín a deducir que no todo lo que se dice se puede designar o señalar con el dedo.³³ El lenguaje no siempre es ostensivo. De lo contrario, solo hablaríamos de lo que empíricamente vemos o constatamos. Lo inefable es también algo propio de la realidad cristiana. Así, hay cosas que se muestran sin necesidad de signos y, a la par, signos que no necesariamente remiten a lo perceptible por los sentidos. Esta doble vertiente no niega que haya signos que efectivamente remitan a cosas. En síntesis, hay tres caminos considerados por el obispo respecto a los signos: a) refieren a las cosas; b) no siempre remiten a lo perceptual; c) hay instancias que rebasan este recurso. En este escenario, la discusión de lo sagrado, lo estético y lo artístico, encontrará una enorme riqueza.

Las cosas no son el lenguaje que las refiere. Significables son las cosas que se pueden significar con signos y

³³ Cfr., *ibid.*, p. 611.

no son signos.³⁴ Los visibles son la escritura, los audibles son las palabras. En su efectuación propician los nombres (admitiendo que todos los nombres son palabras, pero no todas las palabras son nombres).³⁵ Por ejemplo, si pronuncio: “el convento”, el artículo es palabra; pero no nombre. Mientras que el segundo es nombre que designa algo. Sin embargo, aunque difieren, significan y nombran. Que sean distintos nos los opone, solo los jerarquiza en un nivel epistemológico distinto. La pregunta que le hace Agustín a Adeodato nos esclarece y ubica la diferencia.

¿Y si de estas dos cosas ha sido llamado *verbum* (palabra), y la otra *nomen* (nombre), porque el término *verbum* se deriva de *verberare* (herir), y el término *nomen* se deriva de *noscere* (conocer), de suerte que el primero ha recibido este nombre por el oficio del oído y el segundo por el del espíritu?³⁶

En general la palabra tiende a lo meramente audible; mientras que el nombre implicaría el conocimiento de qué significa lo que se pronuncia. La gradación entre ambas no es contraposición; sólo marca sus alcances. Aunque en la comunicación cotidiana se puede transitar en ambas sin precisar estrictamente sus diferencias. Explicar sus características supone una filosofía del lenguaje: hablar de lo que significa hablar. Así, pues, “hay signos que, entre las cosas que significan se significan así mismos.”³⁷ Como

³⁴ Cfr., *ibid.*, p. 616.

³⁵ Cfr., *ibid.*, p. 619.

³⁶ *Ibid.*, p. 623.

³⁷ *Ibid.*, p. 621.

cuando decimos “signo” o tratamos de explicar qué significa el lenguaje. Hablar de las palabras es utilizarlas.³⁸ “Si nos preguntan qué es el lenguaje (...) es por el lenguaje por lo que se muestra lo que es.”³⁹ Esta autoreferencialidad no es una capacidad sólo lingüística sino, como hemos visto, de la propia interioridad que se “antepone” justo para designarse.

Podemos sintetizar que los términos “palabra” y “nombre” tienen un valor equivalente; no idéntico. Las palabras son signos porque designan y significan; empero, el signo no es la cosa designada. Las palabras resuenan en el oído y el nombre en el espíritu. Ambas ocupan un lugar importante en lo que enseña y aprende el hombre. Sin embargo, sustenta Agustín que una cosa es hablar y otra enseñar. No siempre que se habla se enseña, a su vez, enseñamos cosas sin recurrir a las palabras. Piénsese en los gestos, acciones u obras. Significan sin palabras. Aunque también puede el signo no designar nada porque lo desconocemos totalmente. “Cuando alguno me muestra un signo, si ignoro lo que significa no me enseña nada”⁴⁰. Lo mejor sería saber del signo y entender su significado y, por ende, adquirir una enseñanza porque “percibimos la significación después de ver la cosa significada”⁴¹.

³⁸ Agustín escribió un libro titulado *De Grammatica*, que parece haberse extravió de su biblioteca. Cfr. Capánaga, nota al pie de página, en *ibid.*, p. 631.

³⁹ *Ibid.*, p. 635.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 634.

⁴¹ *Ibid.*, p. 655.

Es importante reiterar que para Agustín el lenguaje es un referente ontológico que permite entender las cosas (o al lenguaje mismo); empero, si bien es cierto que el ser humano puede comprender con el habla y la escritura, éstas nunca fungen como el maestro verdadero. Podemos afirmar que la verdad es extra-lingüística. Lo predicado no es fundamento ni de sí ni del mundo; de lo contrario estaríamos por encima de Dios. El lenguaje da certezas y acerca a la verdad sin serla. Se mueve hacia las cosas y hacia sí mismo contrastando, relacionando, vislumbrando y argumentando. Es como un lente que nos permite ver a través de él o, bien, fijar la atención en su propia estructura. Sin embargo, se requiere del alma para poder mirar.

En autor medieval en su texto *La dimensión del alma* (387-388), analiza la relación alma-cuerpo, especificando las características de la primera para ser, en el orden de lo creado, superior a la materia.

Para el cristianismo en general y para San Agustín en particular, el alma no está formada de elementos de la naturaleza. Su inmaterialidad se lo impide. Como afirma en *De quantitate animae*: es una sustancia simple y propia.⁴² En cambio el cuerpo es un compuesto de tierra, fuego, agua y aire.⁴³ Sin embargo, para el filósofo cristiano, el hombre está conformado de alma y cuerpo. Hay una jerarquía y un estatus ontológico diferente entre dichas entidades. Empero, la “unión” de ambas es lo que define la presencia del ser humano en el mundo. Sólo si despreciamos a la razón

⁴² Cfr. San Agustín, *La dimensión del alma*, en “*Obras filosóficas III*”, p. 457.

⁴³ Cfr., *ibid.*, P. 458.

y nos atenemos exclusivamente a los sentidos, estaremos impedidos de entender la esencia de las cosas. Por lo tanto, como veremos, el cuerpo no funge como un elemento prescindible o repudiable para Agustín. De hecho, una posible estética en el autor implicará ambas dimensiones, es decir, lo compuesto y lo simple.

Lo más afín a Dios en el mundo es el alma. La semejanza se afirma porque el alma humana no es materia y tiene la capacidad del entendimiento. Puede deliberar respecto a sí misma a la par que piensa el mundo. Decide y transforma su entorno. Entre las cosas producidas están las que enaltecen a Dios. Éstas serán obras del entendimiento, es decir, de la facultad que más nos asemeja a Dios. Si bien es cierto el hombre produce toda clases de artefactos y artificios; las obras artísticas y, especialmente las que llevan la impronta de lo sagrado, revelarán características que refrenda la capacidad del alma y, por ende, su vecindad con Dios.

El alma está dentro del cuerpo. Es inmaterialidad, interioridad e intelecto. Gracias a esta condición ontológica el razonamiento es capaz de examinarse. Así, pues, el cuerpo no se piensa a sí mismo; sólo el alma. Aunado a que mira, reflexiona y recuerda allí, donde no está su parte corporal. Afirma Agustín que la mirada extiende su horizonte justo donde el cuerpo no se encuentra. La perspectiva reafirma simultáneamente nuestra ubicación y, además, que la mirada (análoga a la memoria y al intelecto), se posa en lo distante. Por lo tanto, el alma concibe las distancias de los fenómenos (incluso de su propio cuerpo).

Las distancias para la razón presuponen elementos matemáticos. De hecho, la explicación de la denominada “dimensión del alma”, implica la geometría. Por ejemplo,

una figura supone “el espacio cerrado por una o varias líneas, como cuando haces un círculo, o unes cuatro rectas por sus extremos, de tal manera que no quede libre ninguno”⁴⁴. Así, la figura no es un objeto sino una abstracción pensada por el intelecto (que comparte la “unidad” que define al alma). Empero, no es la igualdad el criterio para definir su “perfección” pues, como sabemos, hay figuras geométricas distintas. Al diferir entre sí cada una encierra su propia simetría. Lo que tiene en común es que son figuras simétricas. De allí que Agustín afirme que la igualdad aplica donde prevalece cierta diferencia. La igualdad entre las figuras geométricas radica en que cada una es diferente. Por ejemplo, en una obra arquitectónica (en la que participan cálculos matemáticos y figuras), el contraste de las formas no sería en detrimento de la composición, sino la posibilidad de llevarla a cabo. Fungiría como representación material de lo que el alma, según Agustín, entiende por figura mediante la longitud, la latitud y la magnitud. En esto radicaría el equilibrio de lo que hace de la composición, arte.

Un aspecto que resulta interesante en el católico es la idea de “punto”. Éste no sólo une a las líneas para formar figuras, sino que se ubica en el centro de cada una de ellas. El punto que ocupa el centro de la figura se le llama signo. “El signo es, por lo tanto, una señal sin partes, y el punto una señal que ocupa el centro de la figura. De este modo resulta que todo punto es también signo, pero no todo signo es punto”⁴⁵. Por ende, el punto es signo de lo que inicia, de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 470.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 482.

lo que se une y de lo que está en el centro. Aunado a que es la intersección entre la longitud de la línea y la latitud de la misma. Además posibilita la altura o el volumen interno que da profundidad a la figura.⁴⁶ Por lo tanto, el punto es inicio, unión, centro, intersección, altura y profundidad. Éstos no son vistos por los ojos corporales sin antes ser concebidos por el alma. El alma piensa el punto, la longitud, la latitud y la magnitud para, por ejemplo, darles materialidad en una casa, una iglesia o una ciudad entera.⁴⁷

Una edificación es materia y pensamiento. Es una extensión de la facultad del alma. Lo matemático y lo concreto se redimensionarán, por ejemplo, en una construcción con fines religiosos. Allí no sólo hay un paso de materialidad a la inmaterialidad (de lo que se percibe y lo que se piensa), sino además, un tránsito de lo estético a lo sagrado.

La figura y el número son elementos intelectivos concebidos por el alma.⁴⁸ Pero también son signos de la perfec-

⁴⁶ Cfr., *ibid.*, p. 486.

⁴⁷ Que el punto en el centro de la figura reafirme su simetría y, además, sea concebido como señal o signo, será un aspecto a analizar en el Antiguo Convento agustino de Querétaro, que cuenta con una fuente en la parte central del patio.

⁴⁸ Resulta interesante que la idea de “número” en Platón, como en el mismo Agustín, funja como un conocimiento importante pero nunca el fundamento último. Para Platón el número cobra relevancia en el marco del teorema y de la hipótesis. Subsiste en la explicación pero no en el fundamento último (que consiste en la Idea del Bien). Como afirma Ricoeur: “la matemáticas flotan como un “sueño”; pero sólo el conocimiento del Bien rompe con el sueño.”, Paul Ricoeur, *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*, p. 51.

ción divina que ha creado un mundo con orden y armonía. Por eso afirma Víctorino Capánaga: “San Agustín, con la antigüedad, comprendió el valor de la matemática como un estadio previo para subir a la contemplación metafísica del mundo”⁴⁹. Por ende, la geometría reafirmará la inmaterialidad del alma, la racionalidad del pensamiento, el orden de la naturaleza y, por consecuencia, la capacidad de reproducir obras.

De lo anterior no se sigue que el alma tenga extensión (característica imprescindible del cuerpo que goza de longitud, latitud y volumen). El alma para Agustín (como firme cristiano), es superior al cuerpo e, incluso, a las figuras que concibe porque precisamente depende de que sean pensadas. “Y así que inútilmente nos afanamos, a mi parecer, en busca de la dimensión que el alma no tiene, desde el momento que consideramos que es mejor que la línea”⁵⁰. El patristico llega a afirmar que el alma es como un punto en el centro del cuerpo; no porque sea localizable en un espacio, sino porque funge como soporte y equilibrio de éste. Se extiende en todo él cuando es virtuosa y no se subordina a los sentidos. “Y cuando el alma, abandonando la inteligencia, declina hacia los sentidos y parece crecer con estas artes, no hace más que hincharse y consumirse”⁵¹.

Ahora bien, los sentidos son tales porque captan los fenómenos del mundo. Experimentan al sentir o percibir. Sin embargo, no sólo se trata de ser receptivo sino de

⁴⁹ Véase nota a pie de página en *la dimensión del alma*, op. cit., p. 492.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 504.

pensar qué asimilamos. Por ejemplo, los ojos ven algo y sienten; pero también es cierto que pueden sentir más de lo que ven. O entender que lo que ven significa más de lo que perciben. Por eso afirma Agustín que los ojos sienten donde no están. Sienten justo donde descansan su mirada. Este proceso no sólo es perceptual, sino intelectual. Ejemplo de ello es la contemplación. Se dirige a aquello que mira desdoblándose de lo sensorial a lo conceptual. Lo interesante de lo estipulado por el medieval, no sólo es distinguir los ojos de la mirada; sino reiterar que el alma sustenta lo perceptual al pensarlo. Incluso, que se descubre a sí misma en lo que contempla. “Ver es sentir, y sentir es experimentar; por consiguiente, donde sienten, allí experimentan”⁵². La sensación no niega la contemplación. Obvio que la sensación por sí misma no se traduce en contemplación (pues ésta supone el intelecto). El mirar para Agustín no es función del cuerpo, sino del alma. Por eso es que los ojos ven donde no están: “no sólo nos sentimos obligados a admitir que pueden ver donde no están, sino que, en absoluto, no pueden ver si no es donde no están.” Hay un doble distanciamiento: del cuerpo respecto a lo que percibe y del alma que mira lo percibido por él. Sin embargo, este distanciamiento se produce por una previa implicación. Los objetos se perciben por el cuerpo gracias a que el alma lo conduce.

Este distanciamiento epistemológico y ontológico permite entender la función del signo en el campo visual. Se puede ver algo y conocer otra cosa que no se presenta a nuestra mirada. Así, el humo anuncia el fuego que no se

⁵² *Ibid.*, p. 519.

ve.⁵³ Algo que no está se deduce de lo percibido. Caso análogo es la contemplación. No sólo porque supera lo sensorial, sino porque el fenómeno al que se aboca puede indicar un referente no observable. Así ocurre con el signo y, de manera más compleja, con el símbolo. De allí que Agustín deduzca que no es lo mismo sentir que conocer.⁵⁴ Cuando el alma se da cuenta de lo que el cuerpo experimenta pasa de la sensación a la razón. “Sensación es una experiencia del cuerpo percibida en sí misma por el alma”⁵⁵.

El alma comprende lo que el cuerpo percibe. En contraparte, “cuanto más se inclina a los sentidos tanto más semejante hace el hombre a las bestias”⁵⁶. Lo importante estriba en jerarquizar la reflexión del alma respecto a la sensación corporal. Ésto es extensivo, como decíamos, a la diferenciación entre lo que se percibe y lo que se entiende de lo percibido. Pero también permite enfatizar que, en particular, una expresión artística dista de ser un mero objeto sensorial. Por eso Agustín ubica lo estético en un nivel superior a la recepción de los sentidos. Una obra de arte supone la razón humana para originarla o crearla y, por ende, del raciocinio para admirarla. Luego, la razón es la mirada de la mente y el raciocinio es el esfuerzo de la razón. “Todo lo que, en efecto, conoce el alma, sea en virtud de la constitución armónica del cuerpo, sea por la agudeza de la inteligencia, lo percibe. Lo primero se llama sensación, y

⁵³ Cfr., *ibid.*, p. 519.

⁵⁴ Cfr., *ibid.*, p. 520.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 526.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 535.

lo segundo, ciencia”⁵⁷. Como veremos el arte no se opondrá a los sentidos porque surge de la subordinación de éstos al intelecto. Su ciencia y técnica estribará en ponderar la hegemonía del alma sobre el cuerpo.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 440.



CAPÍTULO 2. EL CONCEPTO DE BELLEZA EN AGUSTÍN

2.1 La belleza como ascenso

HEMOS REPARADO EN QUE el alma es magnitud (no extensión), porque tiene “altura” y “profundidad”, es decir, despunta hacia Dios y se recoge en el ensimismamiento. Interioridad y trascendencia se implican dialécticamente. En esto radica el sustento ontológico de la contemplación estética.

Una posible estética en San Agustín estaría fundamentada en el dominio que tiene el alma sobre el cuerpo y, a su vez, en que ésta se vincula con lo divino de manera gradual y ascendente. El capítulo xxxiii de *La dimensión del alma* se titula: “La potencia del alma sobre el cuerpo, en sí misma y delante de Dios, constituye los siete grados de su magnitud”⁵⁸. Se enuncia con ello que la magnitud del alma es ante sí y ante Dios; de allí que los distintos grados no sean sólo una clasificación, sino una referencia ontológica que va de lo terrenal a lo más elevado. Es una

⁵⁸ San Agustín, *La dimensión del alma*, en *Escritos filosóficos III*, p. 554.

explicación del despunte y ascenso del alma. Revela que lo inmanente se explica por aquello que permite su elevación: lo trascendente. Es como una edificación que desde sus cimientos se erige porque lo terrenal es el primer punto de ascenso. El fundamento es Dios; pero sólo se le encuentra en la prominencia del alma.

La magnitud del alma tiene siete grados.⁵⁹ El primero es que habita el cuerpo manteniéndolo y evitando que se disgregue. Lo vivifica con su presencia.⁶⁰ Esto es común a todo ser vivo que se nutre, crece, conserva y reproduce. Hombres, animales y plantas son semejantes en este primer nivel. En el segundo grado el alma ha ascendido porque se atiene a los sentidos. Distingue lo que percibe mediante el olor, el gusto, el tacto, etc. Sabores, formas y sonidos son asimilados. Los animales y el hombre coinciden en esta escala. Tercer grado:

Elévate, pues, al tercer grado, que es ya propio del hombre, y piensa en la memoria de innumerables cosas grabadas no por repetición, sino adquiridas y retenidas por la observación y por imágenes; en tantas variedades de artífices; en el cultivo de los campos; en la construcción de ciudades; en las maravillas de variados artificios y monumentos; en la invención de tantos signos en las letras, palabras, gestos; en toda clase de sonidos; en pintura y escultura...⁶¹.

⁵⁹ Clara es la referencia simbólica a los seis días en que Dios creo el mundo; siendo el séptimo donde descansa y contempla el mundo. Cf. Capítulos 1y 2, "El Génesis", en *Santa Biblia*, pp. 1, 2.

⁶⁰ Cfr., San Agustín, *La dimensión del alma*, en *op. cit.*, p. 554.

⁶¹ *Ibid.*, p. 556.

Aquí subyace la belleza y la estética en el mundo para Agustín. En esta instancia la cultura y el arte perpetúan el sentido de lo humano. Como afirma el de Cartago, se piensa en la posteridad y

... en la potencia de razonar y de imaginar, en los ríos de elocuencia; en la variedad de poesías; en mil invenciones por causa del juego y de la diversión; en la práctica de la música; en la exactitud de la medida; en la ciencia del cálculo; en la conjetura de lo pasado y de lo futuro por medio de lo presente.⁶²

El hombre (como un ser distinto a los demás seres vivos), crea, produce, construye, sedimenta. El mundo como creación divina halla su réplica en la “re-creación” humana. Se trastruca lo natural en cultural. Así, lo creado por el hombre rendirá culto a su creador.

Cuarto grado. El alma se eleva a la bondad y a la alabanza. El universo manifiesta la majestuosidad de la creación. El mundo se revela como un bien. El hombre cree en Dios, aprecia a su prójimo y a sí mismo. Su entorno es resultado de lo que él decide y construye (sabiendo que lo divino lo resguarda). Se aboca al trabajo para preservarse y distinguirse de las almas impuras que sólo se atienen, por distracción o costumbre, a lo meramente material. Se nutre en el trabajo en pos de sí y de Dios. Por eso el sentido de la realidad se revela como un bien. El carácter ético deja su impronta en el estético.

⁶² *Ibid.*, p. 557.

En el quinto grado el alma se alegra de sí misma por ser resultado de Dios. Tiene confianza en la grandeza divina. Pasa del trabajo a la templanza. Se sabe cierta de lo que hace porque se concibe criatura del Creador.

Ascender al sexto grado implica que el alma tiene el deseo de entender las verdades supremas. No sólo se sabe hecho por Dios, sino que trata de comprender el misterio de esta verdad. Aquí el alma ya no sólo distingue lo bueno de lo malo porque ha depurado su mirada; sino que se encuentra preparada para lo divino. “Una cosa es purificar el ojo del alma para que no mire inútil y temerariamente y vea el mal; otra guardar y robustecer esta misma salud, y otra dirigir ya la mirada serena y derecha a lo que se ha de ver”⁶³. El alma está en la antesala del encuentro con Dios.

El séptimo y último grado es la visión y contemplación de la Verdad.⁶⁴ Aquí el grado se pierde a sí mismo porque es punto de llegada. Es el recinto de la Verdad al que se accede mediante la Virtud. Es estar ante el supremo principio.⁶⁵ “Entonces comprendemos cuán verdaderas son las cosas que se nos han mandado creer, cuán óptima y saludablemente fuimos nutridos dentro de la Iglesia...”⁶⁶. Aquí el alma logra un “encuentro” con Dios y se sabe a sí misma por encima de lo terrenal, pues “hemos de confesar que el alma humana no es lo que Dios; pero también hemos de tener presente que nada de lo creado se acerca más a Dios”⁶⁷. Nada de lo generado por Dios es superior al alma.

⁶³ *Ibid.*, p. 559.

⁶⁴ Cfr., *ibid.*, p. 560.

⁶⁵ Cfr. *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 561.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 562.

Es la instancia privilegiada que tiene el hombre de saber de sí, del prójimo, del mundo y, especialmente, del creador.

La gradación afirma que el alma asciende; que cada uno de los distintos niveles resulta indispensable. Confirma que Dios ha dotado a las plantas, a los animales y al ser humano de diferentes características. Entonces, el hombre ascendiendo se sabe la creación más plena de Dios, pues... “ni la tierra, ni el mar, ni las estrellas, ni la luna, ni el sol, ni nada en absoluto, de lo que pueda tocarse o verse con los ojos (...) hemos de creer que sea mejor que la naturaleza del alma”⁶⁸.

Éstos siete grados (yendo del inferior al superior), son clasificados por Agustín bajo criterios pedagógicos como: animación, sensación, arte, virtud, tranquilidad, introducción y contemplación.⁶⁹ Si bien el arte no es lo más elevado, es un nivel necesario para la ascensión del alma. Se ubica como superior a la *sensación* y es preámbulo de la *tranquilidad*. Bien podríamos denominarla contemplación estética (que a diferencia de la contemplación divina que se encuentra en el séptimo grado), supone apreciar lo hecho por el hombre que, en algunas obras, puede incluso rendir culto a Dios; pues el arte permite que el alma ponderé ya no sólo el ascenso individual, sino el interés por lo colectivo o lo comunitario. Es el aprecio de lo humano en lo que produce, diseña y expresa.

Otra taxonomía empleada por el autor es: “el cuerpo, por medio del cuerpo, en torno al cuerpo, para sí misma, en sí mismo, hacia Dios, ante Dios”⁷⁰. Esta clasificación resulta

⁶⁸ *Ibid.*, p. 563.

⁶⁹ Cfr., *ibid.*, p. 565.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 366.

muy interesante porque concibe el ascenso del alma partiendo del cuerpo. Se desprende de él porque previamente lo posee. Reitera que el ascenso del alma presupone la del cuerpo (por lo menos en los tres primeros niveles). Por ende, el arte sería el tránsito *en torno al cuerpo* y preludio *para sí misma*. Fungiría como instancia y movimiento del “todavía cuerpo”, pero a punto de ser “sólo alma”. Equivaldría a la antesala de un estado superior. Con esto podemos afirmar que el arte es resultado de la ascensión del cuerpo hasta ser suplido por el reconocimiento del alma.

Una última propuesta del obispo es que... “pueden también denominarse así: con la belleza de otro, con la belleza a través de otro, con belleza en torno a otro, con belleza hacia lo bello, con belleza en lo bello, con belleza hacia la belleza, con belleza ante la belleza”⁷¹. Agustín concibe que la belleza es extensiva a todo lo creado y no distintiva del alma. La diferencia está en la gradación y, por ende, al nivel al que nos alleguemos. En un *estatus ontológico* podemos afirmar que *todo es bello porque “es”*. En un *estatus metafísico* *todo es bello porque ha sido creado*. En suma, si la belleza en Agustín no se acota al arte sino a la realidad misma; esto nos permite hablar de una estética y no sólo de una filosofía del arte.

Que la belleza tenga grados resulta prioritario. La hace extensiva pero distinguible. Si la belleza está doquier entonces no hay diferenciación alguna. Donde todo es bello nada despunta. Empero, la gradación permite que haya niveles disimiles de belleza. Pero además implica que es ascendente, es decir, móvil y dinámica. No sólo se posee

⁷¹ *Ibid.*, p. 566.

y se muestra en cada ente. No sólo es “investidura” que revela, sino un segmento del ascenso hacia la plenitud. Por ende, la belleza comparece ante la belleza. Es un modo de ser y de darse. Se otorga y se recibe. El punto culminante y perfecto es Dios que “somete el cuerpo al alma, el alma a Él y, de este modo, todo a sí mismo”⁷². Así, pues, la belleza plena es en Dios.

Es importante subrayar que en el tercer nivel (justo donde aparece el arte), Dios comienza a ser guía para el ascenso del alma humana:

Une al alma en aquel tercer acto y comienza a guiarla, en el cuarto, la purifica, en el quinto la reforma, en el sexto la introduce, en el séptimo la nutre. Y esto sucede más pronto, a otras más tarde, según el amor y los méritos que tiene cada una.⁷³

El arte y la belleza son la ratificación de que el alma humana es distinta a la de las plantas y animales; pero además, es el punto en el que crear es destreza intelectual y certeza de que Dios nos orienta. Podemos afirmar que el arte en Agustín nos diferencia y define como humanos; al tiempo que nos permite escalar. Es distinción, ascenso y encuentro. En el arte estamos guiados a la guía de Dios.

Asignarle un grado intermedio al arte pregona dos perspectivas que, para Agustín, no se oponen entre sí: la que implica una orientación hacia lo metafísico y la que admite una sedimentación en lo social y cultural. Es asentir

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 567.

que el arte es proemio porque es mundano; que es puente entre lo sagrado y terrenal. Por ende, que no concluye en sí mismo. La obra nos cautiva revelando su belleza y, a su vez, anunciando que nada se consume en ella. Se designa a sí señalando lo otro, es decir, hacia donde debemos acceder.⁷⁴ Es peldaño por ser parte del camino. Es plenitud imperfecta. Porque las cosas comparadas con Dios, son nada, “pero consideradas en sí mismas son hermosas y admirables”⁷⁵. Además que la belleza se distienda en cada uno de los grados implica que no está exenta de un carácter ético. La belleza en Agustín no es sensualismo o hedonismo. Por el contrario, supone lo ético y lo moral en estrecha relación con lo metafísico.⁷⁶ Exige un comportamiento que se va perfeccionando con miras al encuentro supremo.

Que la magnitud del alma implique un ascenso gradual es entrever la sistematicidad de Agustín. Lo epistemológico, lo estético, lo ético y lo metafísico cobran relevancia al vincularse y jerarquizarse (permeando, a su vez, lo social y lo cultural). Muestran que el alma es un orden en el orden. O como señala Victorino Capánaga: “Sólo un espíritu

⁷⁴ Como señalaremos más adelante, la referencia a la plenitud y al ascenso es una característica de los claustros del Ex Convento agustino de Querétaro, *cf.*, *infra*, pp. 136, 140.

⁷⁵ Agustín, *La dimensión del alma*, *op. cit.*, p. 561.

⁷⁶ La cercanía entre lo bello y lo bueno es planteado en la Grecia mediante el concepto de *Kalokagathia* (lo bello-bueno). Sin embargo, Umberto Eco plantea que “kalón” estrictamente no significa “bello”, sino que refiere a “lo que gusta” o “lo que atrae a la mirada”, Cfr., Umberto Eco, “El coro de las musas”, en *La historia de la belleza*, p. 39.

ordenado puede contemplar el orden universal y reducir a unidad los más puros contrastes”⁷⁷. Ahora debemos plantear qué es el orden para el filósofo medieval.

2.2. La belleza como orden

Abonar a una estética en San Agustín requiere considerar una obra fundamental al respecto: *Del orden* (386-387).⁷⁸ En ella el santo plantea que el orden y la armonía del universo implican un testigo con suficiente inteligencia para concebirlas. La falta de esta capacidad es atribuible al hombre que se desconoce a sí mismo.⁷⁹ Por tanto, la introspección resulta un elemento fundamental en Agustín (y podríamos decir en el cristianismo en general), para comprender la exterioridad. “Así, el espíritu replegado en sí mismo, comprende la hermosura del universo, el cual tomó su nombre de la unidad”⁸⁰. Admirarlo presupone la contemplación propia. El universo descubre su sentido no porque se le mire “externamente”, sino porque uno se sabe parte de él. Esto último se logra cuando la interioridad se ha contemplado a sí misma. Incluso, la admiración del universo no ocurre fuera de su propio orden, sino dentro de él.⁸¹ Este

⁷⁷ Víctorino Capánaga, “Introducción a *Del orden*”, en San Agustín, *Del orden*, p. 591.

⁷⁸ El libro narra las conversaciones entre Agustín, su madre Mónica y sus amigos Cenobio, Licencio y Alipio, respecto a la perfección y armonía del mundo, Cfr. *ibid.*, pp. 595-690.

⁷⁹ Cfr., *ibid.*, pp. 596-597.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 597.

⁸¹ Cfr., *ibid.*, p. 603.

asombro es intelectual, aunque se valga de los sentidos. En *De ordine* Agustín plantea el ejemplo de la caída de las hojas. Verlas descender y reposar en la superficie del suelo implica, para el que concibe el orden, que su movimiento está en armonía con la disposición de los árboles, de las ramas, de la fuerza del viento que irrumpe en ese lugar. Su caída es un acto necesario causado por todo lo demás. Y aunque nuestros sentidos sólo vean la hoja descender, el intelecto (presto a la contemplación), deduce el orden de ese desprendimiento.

Que el mundo haya sido creado conlleva la impronta del orden. El mismo diálogo entre Agustín y sus interlocutores es parte de él. El orden lo comprende todo.⁸² Incluso el error participa de él porque, como afirma Agustín, nadie se equivoca sin causa alguna.⁸³ No significa que el error se justifique o que no pueda ser reprochado moralmente; lo que intenta subrayar el autor es que el error humano no es allende a las prescripciones del cosmos. Que exista un ser falible es parte del universo.

El hombre contemplativo mira más allá de lo que observa. Es en este gesto que encuentra la *Hermosura*; la cual supone medida.⁸⁴ La medida de cada una de las cosas y la relación precisa entre ellas, no se constata mediante los sentidos, sino a través del intelecto. Necesidad, equilibrio, armonía son ideas que se revelan en la inspección de la naturaleza toda. La contemplación remite al concepto de Dios; subrayando que el orden es signo de lo divino. Por

⁸² Cfr., *ibid.*, p. 609.

⁸³ Cfr., *ibid.*, 611.

⁸⁴ Cfr., *ibid.*, p. 620.

su parte el cuerpo resulta una instancia que media en el mundo pero que nunca es finalidad. En él no descansa lo que se revela. Sin embargo, el cuerpo no es prescindible ni es ajeno a lo creado. De hecho, el propio organismo tiene un orden. Sus capacidades son menores respecto al alma pero no ajenas al equilibrio que implica unidad.

Ahora bien, como buen neoplatónico y conocedor de la filosofía pitagórica, el teólogo vincula el movimiento de los astros, los cálculos matemáticos y la música, como formas de abstracción y armonía. “Si pasamos a la música, a la geometría, a los movimientos de los astros, a las leyes de los números, de tal modo el orden impera en ellos...”⁸⁵. El orden no sólo prevalece en cada uno sino en su correlación. Movimiento, simetría y armonía son modos de ver, calcular y escuchar con el alma. Son formas de conocimiento que entrevén las analogías de los entes y la unidad del ser en general. Estos lazos son imperceptibles para los sentidos pero no para la razón. Son testimoniadas por el alma que gobierna al cuerpo aunque... “no puede menos de moverse con él”⁸⁶.

La materia es de algún modo vestigio de la creación divina. Interpretarla depende de la razón. Al hacerlo reitera que las cosas no se bastan a sí mismas. Ontológicamente son resultado de Dios. De igual manera el cuerpo comparece ante el alma. Lo inmaterial impera sobre lo material. Pero no con la intención de eliminarlo, sino de ubicarlo dentro de la jerarquía universal.

⁸⁵ *Ibid.*, p.647.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 651.

El alma humana se caracteriza por el pensamiento. La razón se ejercita o efectúa en raciocinio. “Razón es el movimiento de la mente capaz de discernir y enlazar lo que conoce...”⁸⁷. Razonable, es pues, lo que el hombre realiza valiéndose de esta capacidad distintiva.⁸⁸ Por lo tanto, las obras humanas en las que predomina lo razonable fungen, invariablemente, como resultado del talento y como aserción del orden. Lo hecho por Dios posibilita lo configurado por el hombre. A la creatividad humana le precede la de Dios. Una obra delineada por la razón es una reiteración del orden, es decir, su réplica. Sin negar que hay manifestaciones humanas fallidas, ciegas, malas o bizarras que, estrictamente, no serían resultado del raciocinio.

Los sentidos se deleitan ante una obra no sólo por placer, sino porque ha sido hecha por un ser racional que ha dejado su impronta en ella. Por consiguiente, el deleite es provocado por la racionalidad de la obra y por el intelecto que la contempla mediante el cuerpo. “En lo tocante a los ojos, la congruencia razonable de las partes se llama belleza, y en lo relativo a los oídos, un concierto agradable o un canto compuesto con debida armonía recibe el nombre propio de suavidad”⁸⁹. Empero, el propio Agustín reconoce que difícilmente llamamos a estas expresiones “racionales” porque se las atribuimos exclusivamente a la facultad de los sentidos. “Pero ni en las cosas bellas, cuando nos agrada un color, ni en la suavidad del oído, cuando pulsando una lira suena clara y dulcemente, acostumbramos a decir

⁸⁷ *Ibid.*, p. 665.

⁸⁸ Cfr., *ibid.*, p. 667.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 668.

que aquello es razonable”⁹⁰. Generalmente se piensa que el placer se origina por la relación sensación-objeto; sin embargo, el disfrute es suscitado por lo que la mente concibe como racional o armónico (sin omitir a los sentidos).

San Agustín afirma que el orden en la naturaleza o en el universo es proporción, equilibrio, armonía y, por ende, puede ser extensivo a la producción artística. En la obra artística la razón participa contemplando o creando (consintiendo que los sentidos cumplen un papel receptivo pero no deliberativo). Lo interesante de esto es que la racionalidad que capta la belleza y el orden, parece, en ciertos momentos, más intuitiva que argumentativa.

Hemos afirmado que lo bello, cuya simetría, ritmo y armonía, nos cautiva, es racional. Que el mismo contemplador se caracteriza por su racionalidad. Sin embargo, el encuentro entre ambas instancias parece no estar siempre acompañada de una argumentación. Podríamos decir que hay una empatía porque ambos comparten esta condición ontológica, sin que necesariamente medie un análisis. El temple del que mira lo bello (sea natural o edificado por el hombre), no es repertorio de premisas y conclusiones. El orden se muestra al espiritualmente dispuesto. Empero, el encuentro no siempre es resultado de una construcción conceptual. De hecho, pasa por los dos niveles: la revelación y la reflexión. Se está cautivado por lo bello, luego, se empieza a analizar. Podemos afirmar que el orden y la belleza en Agustín requieren de la expresión racional del universo y de la racionalidad del hombre; sin embargo,

⁹⁰ *Ídem.*

de esto no se sigue que el encuentro tenga su fundamento en lo conceptual (por lo menos no de primera instancia). Sólo porque la belleza se revela puede ser analizada. La estética en Agustín presupone la racionalidad; pero no el raciocinio como primer encuentro. Por ende, se manifiesta como una belleza pre-conceptual.

En este rubro la visión agustiniana parece cercana a la *Crítica del Juicio* de Kant. El filósofo alemán plantea que lo bello no se reduce al gusto de cada quien, es decir, hay una universalidad de lo bello y de la manera de apreciarlo. Aunado a que la universalidad del gusto no nace de lo conceptual. Lo bello es lo que se representa en un objeto allende al concepto.⁹¹ Si bien para Agustín lo bello no es una estructura a priori de la razón ni prescinde de lo conceptual; el medieval concibe la belleza como extensiva a todo ser humano que sepa admirarla y, además, requiere de un encuentro que no transita, de inicio, en la capacidad lógico-argumentativa. Así, pues, la apariencia o presencia de la obra (antes de ser deliberada conceptualmente), ya revela su configuración racional, es decir, su orden. Afirma el teólogo:

Así, pues, cuando observamos bien en este mismo edificio todas sus partes, no puede menos que ofendernos el ver una puerta colocada a un lado, la otra casi en medio, pero no en medio. Porque en las artes humanas, no habiendo necesidad, la desigual dimensión de las partes ofende, en cierto modo a nuestra vista. En cambio, es cosa evidente, y

⁹¹ Cfr., Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 123.

que no necesita declararse con muchas palabras, cuando nos deleitan las tres ventanas internas debidamente colocadas, a intervalos iguales dos a los lados y una en medio, para dar luz al cuarto de baño. Por lo cual, hasta los mismos arquitectos llaman *razón* a este modo de disponer las partes; y dicen que las desigualmente colocadas carecen de razón.⁹²

Hay una certeza de la racionalidad previa a ser razonada. Para Agustín esto es característico de todas las artes. Por ejemplo, se manifiesta en la danza con los movimientos armoniosos y cadenciosos del cuerpo. Aquí, el placer sensual no domina sobre el espectador inteligente que comprende la proporción de los miembros respecto al equilibrio del vaivén. Es similar cuando escuchamos unos versos bellos que son admirados con el pensamiento (porque es en la mente donde realmente suenan con ritmo y significado).⁹³ En cada uno de estos casos “el alma, por hallarse unida al cuerpo, percibe su deleite. Una cosa es el sentido y otra lo que se percibe con el sentido...”⁹⁴.

Hemos afirmado que lo racional que caracteriza a lo bello es pre-conceptual.⁹⁵ Ahora bien, para Agustín hay

⁹² San Agustín, *Del orden*, *op. cit.*, p. 669.

⁹³ *Ídem*.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 670.

⁹⁵ Resulta interesante la referencia de Agustín respecto a la naturaleza y el orden. Por ejemplo, para Mircea Eliade, la hierofanía urania implica que el cielo se revela para el contemplador, como trascendencia, infinitud y sacralidad. La naturaleza no es exclusivamente natural. La bóveda celeste es altura y revelación. “Todo eso se deduce de la simple

tres géneros de cosas que muestran la impronta de la razón: las acciones relacionadas con un fin, el lenguaje y el deleite.⁹⁶ La primera es ampliable a las costumbres y a la manera en que se organiza la vida cotidiana; la segunda y tercera resultan acordes a las artes. Aunque en todas ellas se reitera el vínculo natural que tiene todo hombre de vivir en sociedad.⁹⁷ Esto último es importante porque subraya que lo social es connatural a lo individual. Establece que la sociedad es organización u orden. Además, suscribe que el arte no es ajeno al contexto que permite erigirlo, contemplarlo y preservarlo.

En síntesis el orden tiene distintas maneras de caracterizarse: como creación divina, misterio, revelación, contemplación, raciocinio, elaboración en obras humanas, cohesión y preservación social y comunitaria. Es depuración interna y no sólo testificación externa. No siempre supeditada al concepto o al argumento, sino a la disposición de estar cautivado. Este repertorio es posible desde el fundamento ontológico defendido por Agustín. Por lo tanto, cuando hablamos de la condición ontológica suponemos que el orden no es un decorado. Sus signos no son meros anexos. Por consiguiente, la belleza no es artificio sino modo de ser. Se manifiesta como consecuencia de la creación divina y de la capacidad humana. El orden, más que acomodo o colocación, es revelación.

contemplación del cielo; pero sería un grave error considerar tal deducción como una operación lógica, racional.” Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, p. 58.

⁹⁶ Cfr., San Agustín, *Del orden*, *op. cit.*, P. 671.

⁹⁷ Cfr., *ibid.*, p. 670.

Así, la hermosura del arte es una réplica (a menor escala) de la del universo. Es común denominador, por ejemplo, de los cuerpos celestes que admiramos, de una obra arquitectónica consagrada al culto, de un poema o una pieza musical. Todas ellas distintas pero cercanas. El orden hace que lo diverso se reúna, se adhiera, se permee entre sí. Todo lo que existe, para Agustín, tiende a la unidad.⁹⁸ El firmamento, un árbol, una piedra, un convento, al ser contemplados cada uno revela su unidad y, al concebirlos en conjunto, se reafirma que en lo creado y en lo razonado hay orden.⁹⁹ La belleza es, pues, ajena a la dispersión. Esto es extensivo a lo natural y a lo social. Un pueblo es el conjunto de ciudadanos que subsiste gracias a la unión. La unidad es referencia de la comunidad cristiana y, como veremos, de la ciudad terrenal y celeste.

Uno de los textos del teólogo consagrados a una expresión artística es *De música* (387-391). Plantea que la música es la ciencia de modular bien; lo cual implica, orientarse bajo un orden.¹⁰⁰ Como hemos señalado todas las cosas, por haber sido creadas, guardan una proporción. La música, por ser modulación, será el énfasis de la medida. La modulación es entendida por Agustín como algo que se mueve bien o con destreza.¹⁰¹ La música se destaca por modular adecuadamente bajo principios que dicta la razón. Lo interesante es que el filósofo distingue entre la habilidad

⁹⁸ Cfr., *ibid.*, p. 684.

⁹⁹ Cfr., *idem*.

¹⁰⁰ San Agustín, *De música*, p. 31.

¹⁰¹ Cfr., *Ibid.*, p 33.

del instrumentista y el que domina la ciencia de la música. El primero no es conocedor aunque sea diestro.¹⁰² De allí que afirme que tocar bien no es ciencia sino ejercicio.¹⁰³ El conocimiento y el arte están por encima de la ejecución. El dominio de la idea es hegemónica sobre la destreza o habilidad. Nuevamente el criterio de jerarquizar caracteriza el valor de lo expresado. Incluso, Agustín previene que la habilidad puede convertirse en mero histrionismo. El filósofo trata de separar tajantemente el arte del entretenimiento. El primero supone intelecto; mientras que el segundo es ejecución sin conocimiento. Que el arte no se resuelva en el mero hedonismo o en la simple distracción supone atribuirle un *status* epistemológico superior.

La modulación parece análoga a la *distentio animi*. Ambas se despliegan en el tiempo. En particular la música se retrae porque se acota. Subsiste como un recorte en el tiempo. Un instante que se distiende y dura. San Agustín define esta cualidad como tener principio, medio y fin.¹⁰⁴

¹⁰² Esto no es exclusivo en la teoría de Agustín sino en distintos pensadores de la Edad Media. Como bien señala Umberto Eco, para Boecio: “el músico era el que conocía las reglas que rigen el mundo sonoro, mientras que el intérprete a menudo era considerado un esclavo carente de conocimiento teórico, un intuitivo que no conocía las bellezas inefables que sólo la teoría podía revelar.” Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰³ Cfr., San Agustín, *De música*, *op. cit.* p. 41.

¹⁰⁴ Aunque Agustín sólo parece haber leído de Aristóteles el *Organon*, esta medida es similar a la que refiere el filósofo griego al hablar de la trama o *Mythos* en su obra la *Poética*. Cfr. Aristóteles, *Poética*, PP. 12-14. Empero, también es cierto que

Tres instantes que, en conjunto, forman una unidad. Al expresarse y combinar sonidos se genera armonía, es decir, movimientos racionales. La armonía se consagra en la combinación de medidas. Medidas que son números. Al igual, el ritmo tiene leyes que tienden al alargamiento o acortamiento del sonido. Lo que el católico llamará: retiro del silencio.¹⁰⁵

Escuchar es juzgar. Y en esto opera la *distentio animi*. La atención se acoge al transcurrir de las notas. La memoria retiene el fluir de la pieza musical en el recuerdo. La expectativa se vuelca en el sonido que ha de llegar. Todo esto para que, a la postre, apreciemos la obra. Es claro que en las obras plásticas hay variantes. Por ejemplo, en la arquitectura parece inversa la relación tiempo-contemplación. Mientras que en la música los sonidos avanzan ante la quietud del escucha; en la arquitectura (por tratarse de un arte espacial), el espectador es el que se desplaza reconstruyendo en su mente los exteriores e interiores que ha recorrido. En ambos casos (como en todo género artístico), el cuerpo se ciñe a las directrices del alma para una óptima contemplación. La traición de uno sobre otro obnubilaría la apreciación estética. Incluso, una sensación no reflexionada es más loable que un juicio equivocado. “Por esto siendo lo verdadero mejor que lo falso y el alma mejor que el cuerpo, lo verdadero en el cuerpo es mejor

el principio, el medio y el fin, para el medieval, refiere al número tres que es signo de perfección (propio de la Santísima Trinidad), Cf. *ibid.*, p. 52.

¹⁰⁵ Cfr., *ibid.*, p. 171.

que lo falso en el alma”¹⁰⁶. Que sea encomiable allegarse a lo verdadero en la experiencia estética reitera, indudablemente, que lo bello, lo bueno y lo verdadero, no son ontologías opuestas. El arte sensibiliza, cultiva y resulta cierto. Es un *verum factum*. De allí que el deleite ordene el alma.¹⁰⁷

2.3 La belleza, doctrina y cultura

De doctrina Christiana (397), como afirma Gilson, dominará la historia cultural de la Edad Media.¹⁰⁸ Es un texto hermenéutico que plantea directrices para el estudio de las Sagradas Escrituras (cuya complejidad radica en que sus figuras retóricas no son ni pocas ni sencillas). A su vez, estas directrices se encaminarán al análisis del lenguaje humano. Por ende, transitará del estudio de una obra fundamental a la explicación de un fenómeno general. Además, refrendará una filosofía cristiana apegada al canon. Sus pautas de interpretación tendrán como precedente una profunda convicción religiosa. No olvidemos que la defensa y predicación del cristianismo fueron vitales en labor intelectual y eclesiástica del pensador medieval.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁷ Cfr., *ibid.*, p. 195.

¹⁰⁸ Cfr. Gilson, *op cit.*, p. 125.

¹⁰⁹ San Agustín elaboró distintos discursos en contra de arrianos, pelagianos, donatistas, maniqueos, entre otros. Más de una ocasión Agustín debatió en público contra representantes de, lo que los católicos, consideraban herejías. Por ejemplo, en el año 416, tras debatir con los pelagianos en el 411 en Cartago, solicitó, junto con Posidio, “condenar la herejía de Pelagio y

Ponderar una “correcta” interpretación de las Escrituras implica, a nuestro modo de ver, distintas acepciones respecto al lenguaje. La primera es que los signos (escritos) pueden ser interpretados. La segunda, que hay interpretación donde prevalece más de un sentido. Tercera, que la interpretación no es ajena a la revelación de lo que encierra una obra. Cuarta, que el lenguaje puede ser, al mismo tiempo, herramienta y objeto de estudio.¹¹⁰

Agustín inicia planteando que hay signos que remiten a otras cosas además de las que refieren. Los denomina signos metafóricos o trasladados.¹¹¹ Su referencia se amplía porque no se atienen a una primera designación. Esto será habitual en las Escrituras. Por ejemplo, en Lucas 18: 25, Jesucristo afirma: “Porque más fácil es entrar un camello por el ojo de una aguja, que un rico entrar al reino de

de Celestio, firmando con todos los Padres la carta dirigida al papa Inocencio con la refutación de los errores pelegianos y suplicándole emplease la fuerza de su autoridad, emanada de las mismas Santas Escrituras, para corregir a los culpables...”, Víctor Capanaga, “Introducción general”, en San Agustín, *Escritos filosóficos I*, op. cit., p. 298.

¹¹⁰ Las disputas y los debates respecto al sentido de las Santas Escrituras era común denominador de esta época. Por ejemplo, San Agustín luchó durante diez años, mediante debates y libros publicados en contra de los pelagianos, pidiendo al papa Inocencio y su sucesor Zósimo, condenar a dicha herejía. Cfr., Posidio, en *ibid.*, pp. 315-316.

¹¹¹ San Agustín, *De la doctrina cristiana*, p. 24.

Dios”¹¹². En este versículo los términos “camello”, “aguja” y “riqueza” no son signos que remitan exclusivamente a un “animal”¹¹³, a un “utensilio” y un “estatus social”¹¹⁴. Por tratarse de una parábola lo predicado muestra más de lo que literalmente dice. Empero, tampoco se contenta con ser una figura retórica. Sino que funge como una revelación que, para el cristiano, manifiesta la verdad de la palabra de Dios. El lenguaje se configura en tropo para revelar la cohesión entre lo prescriptivo y lo metafísico, es decir, entre la obediencia de buscar la humildad y la aspiración a la vida eterna (omitiendo el error de que la riqueza material es la vía para el reino espiritual). Así, pues, el discurso bíblico estructurará niveles de sentido propiciando, con ello, que el intérprete resignifique su interioridad (no en el sentido psicológico sino ontológico).¹¹⁵

Si las propias Escrituras instruyen mediante metáforas, parábolas y símbolos; el hombre bien podrá actuar en consecuencia. El recurso retórico, alegórico y ornamental no será, en el ámbito cultural y artístico, una merma de la expresión humana. Mucho menos si aluden a lo sagrado. Por el contrario, contribuirá a la certeza de que lo divino

¹¹² Lucas, 18:25, *Santa Biblia*, pp. 48-78.

¹¹³ En el latín se interpretó la palabra “fanelos” como camello, mientras que en griego “gamelos” alude al nudo de una soga para amarrar navíos en los muelles. Cf. etimologias.net.

¹¹⁴ El ejemplo utilizado por Agustín es la “vara” de Moisés y la “piedra” de Jacob. Cfr., Agustín, *De la doctrina... op. cit.*, p. 54.

¹¹⁵ Ratzinger plantea, apegándose a la filosofía de San Agustín, que conocer a Jesús en los *Evangelios*, está más allá de nuestras psicologías. Cfr. Joseph Ratzinger, *Jesús de Nazaret*, p. 43.

no puede ser referido sino tangencialmente.¹¹⁶ El arte, en la historia del cristianismo, cumplirá una función prioritaria al respecto.

El obispo de Hipona parece estar claro de las implicaciones entre lenguaje, referencia y revelación. De allí su interés en proponer directrices interpretativas a las divinas Escrituras (sin menoscabo de la verdad que encierran). Sin embargo, *De la doctrina cristiana* no está exenta de polémica tras algunas afirmaciones del autor: “El hombre, basado en la fe, esperanza y caridad, no necesita de la Santa Escritura para su instrucción”¹¹⁷. Parece que la convicción puede prescindir de la lectura del texto sagrado. También se afirma que la fe no es tan importante como la caridad. La justificación estriba en que la fe y la esperanza son menos perfectas que la caridad, pues las primeras, al llegar la vida eterna, cesarán.¹¹⁸ Incluso, en distintos pasajes insistirá sobre la ambigüedad y la obscuridad de muchos de los tropos en las Escrituras y, por consiguiente, lo poco claras que pueden ser para el lector.¹¹⁹ Empero, aunque estos pasajes parezcan irreverentes (que la tradición posterior

¹¹⁶ Esto es atribuible a lo estético (imágenes de devoción) pero no a las imágenes de culto que son sagradas. Pues, como veremos más adelante, éstas tienen la característica, según Guardini, de ser una verdad objetiva de la presencia de Dios. Son *kerigma* y prolongación del dogma. Mientras que las imágenes de devoción son creadas para fines de contemplación estética. Cfr., Romano Guardini, *La esencia de la obra de arte*, pp. 21-24.

¹¹⁷ San Agustín, *De la doctrina... op. cit.*, p. 18.

¹¹⁸ Cfr., *ibid.*, p. 19.

¹¹⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 21-22.

a su época bien podría recriminar como improcedentes), Agustín no deja de enaltecer el Libro sagrado.¹²⁰

Ahora bien, para el creyente, los *Evangelios* y las *Epístolas* (por no decir que la *Biblia* en general), instituyen discursos que apuntan a un hecho originario. Al ser redactados por los seguidores de Cristo, hace que el carácter testimonial se conciba como verdad. Lo escrito será la “re-presentación” de lo ocurrido. Y en consecuencia, “Todo el que entiende en las Escrituras otra cosa distinta a la que entendió el escritor, se engaña sin mentir ellas”¹²¹.

No menos importante será el papel de la Iglesia (cuerpo y esposa de Cristo).¹²² Ésta se encargará de difundir y fortalecer el credo. Sus santos participarán como dientes que trituran los errores de los hombres para, posteriormente, ser deglutidos por ella.¹²³ Así, pues, como cuerpo nos cobijará en sus entrañas. Sin embargo, su labor no estará exenta de recursos didácticos y estéticos. Ejemplo claro serán las obras artísticas.

En lo tocante a las pinturas, estatuas y cosas semejantes, un elemento primordial es la analogía. Crean imágenes y formas al amparo del mundo cultural. Presentan y repre-

¹²⁰ Parece que Agustín, en ciertos pasajes, concibe a las *Escrituras* no como texto sagrado en sí mismo; sino que su sacralidad sólo estriba en que refiere al acontecimiento divino. En otros pasajes las Escrituras son resultado de la voluntad de Dios y, por ende, acatada por los que la escribieron. Cfr., *Idem*.

¹²¹ *Ibid.*, p. 17.

¹²² Cfr., *ibid.*, p. 11.

¹²³ Cfr., *ibid.*, p. 21.

sentan.¹²⁴ Su carácter *poiético* es *mimético*. Al crear, imitan. Esta analogía conmina a la semejanza entre el fenómeno y su grafía estética.¹²⁵ No sólo no hay creación *ex nihilo*, sino que ésta designa y reconfigura lo que le inspiró. Al hacerlo se vale de recursos estilísticos que dan nuevas formas a las formas. Incluso, hay obras escritas, sonoras o plásticas... “que tiene adornos que atañen a las normas de elocuencia”¹²⁶. Buscan decir con signos metafóricos lo que quizás menguaría con descripciones directas. Así,

¹²⁴ Resulta peculiar que Agustín no plantee nada respecto al color (ni cuando habla de la pintura). Especialmente porque, como señala Umberto Eco, el color fue un elemento importante en las representaciones estéticas: “En la pintura barroca, por ejemplo, los objetos son alcanzados por la luz, y en el juego de los volúmenes se dibujan zonas claras y zonas oscuras (véase, por ejemplo, la luz de Caravaggio o en Georges de La Tour). En las miniaturas medievales, en cambio, la luz parece irradiar de los objetos, que son luminosos en sí mismos.”, Umberto Eco, “La luz y el color en la Edad Media”, en *op. cit.*, p. 100.

¹²⁵ Para Hegel, a diferencia de Agustín, las parábolas no sólo implican semejanza sino que hay un tercer término resultante de ellas, es decir, una síntesis propia de la dialéctica. “Estas parábolas de Cristo son verdaderas alegorías, fábulas modernas en las cuales hay un *tertium comparationis*, es decir, un tercer término en lo cual se piensa lo idéntico.” Lo interesante de ello es que la relación por semejanza se consume en la síntesis de una idea. *Cf.* “Esbozos para El espíritu del cristianismo.”, en G.W.F. Hegel, *Escritos de juventud*, p. 286.

¹²⁶ San Agustín, *De la doctrina...* *op. cit.*, p. 71.

la elocuencia de exponer creativamente lleva consigo la claridad de explicar.¹²⁷ Enseñar, deleitar y mover el alma, es la finalidad.¹²⁸

Con lo anterior, podemos afirmar que el arte otorga enseñanza y germina la memoria. Sus imágenes fomentan conocimiento pues, como señala Agustín, no distan de la retórica y la dialéctica como reglas para significar.¹²⁹ Claro está que existe una diferencia radical entre las imágenes que aleccionan y los ídolos que simulan. Estos últimos son propios de los gentiles que adoran simulacros o signos inútiles.¹³⁰ Construyen ídolos porque toman los signos por cosas. En contraparte los cristianos no confunden, lo que para ellos es la verdadera religión, con la idolatría. Entienden que “por la resurrección de nuestro señor Jesucristo brilló clarísimo el signo de nuestra libertad”¹³¹.

Las creaciones se amparan en instituciones humanas que permiten, afirma el filósofo, el aprendizaje de los hombres y a su vez, la valía del legado histórico. En ese contexto la belleza (como instancia metafísica y contemplativa), también se traduce en obra, institución y cultura, es decir, en posteridad y legado.

Resulta claro que en el obispo prevalecerá una visión alentadora. Lo que llamará Víctorino Capanaga: el optimismo metafísico de Agustín.¹³² En su filosofía, el bien, la belleza y el orden, serán instancias que orienten el sentido

¹²⁷ Cfr., *ibid.*, p. 72.

¹²⁸ Cfr., *ibid.*, p. 77.

¹²⁹ Cfr., *ibid.*, p. 37.

¹³⁰ Cfr., *ibid.*, p. 47.

¹³¹ *Ibid.*, p. 48.

¹³² Cfr. Posidio, *op. cit.*, p. 47.

del actuar y del pensar humano. Empero, los eventos históricos parecerán desdecirle. Agustín muere a los sesenta y seis años en el momento en que Hipona era sitiada por bárbaros, vándalos y godos.

Muchos se habían refugiado en las selvas, en las cuevas y espeluncas buscando un reparo; pero aun allí fueron descubiertos y asesinados; otros, transidos de hambre, se consumieron y fenecieron (...) De las innumerables iglesias, apenas tres quedaban en pie; a saber: la de Cartago, la de Hipona y la de Cirta, que, gracias a Dios, no fueron destruidas.¹³³

Cada época tiene momentos alentadores y degradantes para los pueblos y los individuos. Para el cristiano la historia puede ser incierta pero no merma la fe en Dios. En ello se cifra el sentido y la esperanza. Los cristianos serán parte de la historia de la humanidad pregonando una escatología. Llevarán consigo la idea de orientar lo terrenal en miras de lo celestial. El propio Agustín contribuirá a esto con su obra *La Ciudad de Dios*. Pese a los cismas que sufrirá el cristianismo, prevalecerá la prédica del cumplimiento divino. Ponderará la bienaventuranza pese al drama humano. El aliento y el perdón por encima de la falla y el error. Como afirma Paul Ricoeur: la esperanza y no la falta es la impronta de esta religión.¹³⁴

¹³³ *Ibid.*, p. 346.

¹³⁴ Afirma Ricoeur: "porque el pecado no es el centro del Credo cristiano, ni siquiera es un artículo del Credo cristiano; no se cree en el pecado, sino en la salvación." Paul Ricoeur, *Historia y verdad*, op. cit., p. 84.

El despliegue de la historia para el cristiano lleva un sentido oculto, es decir, un misterio. Ni todo se solventa en lo humano ni todo lo divino se vuelca como evidencia. Así, los acontecimientos se vuelven un complejo con distintas lecturas y respuestas; pero sin menguar lo que prevalece sobre ellas: la escatología.

Para el cristiano lo terrenal y la representación de lo divino encontrarán distintos puntos de intercepción. El arte será uno de ellos. La belleza que irradia una creación artística será sinónimo de esperanza. Las representaciones estéticas y artísticas se traducirán en una manera de conminar al prójimo a la fe cristiana. Enfatizará que la historia tiene un sentido humano justo porque hay un designio más allá de él.

El sentido cristiano de la historia es entonces esa esperanza de que la historia profana forme parte también de ese sentido que desarrolla la historia sagrada, de que haya finalmente más que *una* historia, de que toda historia sea finalmente sagrada.¹³⁵

¹³⁵ *Ibid.*, p. 85.



CAPÍTULO 3. AL INTERIOR DE LAS CIUDADES¹³⁶

3.1 Los planos de la narración

ADENTRARSE EN UNA CIUDAD conlleva un desplazamiento para el transeúnte. Su movimiento requiere una significación mínima del lugar (aunque sea sólo para ubicarse). Pero si el interés va más allá de un mero deambular, probablemente la ciudad lo acometa con innumerables referentes susceptibles de ser descifrados o interpretados. Recorrer sus calles y parajes o, bien, observar sus construcciones y pobladores es, de algún modo, irla desentrañando. Implica que la ciudad muestra sus planos consecuencia de la persistente marcha. La oscilación del paseante parece poner en movimiento los escorzos del lugar. La urbe se revela al unísono del avance. Despunta en tanto que es observada.

¹³⁶ Puesto que *La Ciudad de Dios* aparece en dos tomos (ed. B.A.C.), nos referiremos a cada uno señalando el volumen correspondiente: (1°) y (2°).

La dinámica entre espectador y localidad puede propiciar, gradual o repentinamente, un modo de idear el entorno y, paralelamente, una manera de encontrarse en él. Destacar un aspecto o emitir un juicio de la ciudad incita, si es el caso, el asombro o el desdén de la misma y, por tanto, asumirse como absorto o decepcionado de esa vivencia. Incluso, cuando el juicio es de índole estético la interpretación puede adquirir matices más agudos. El que contempla y lo que es examinado podrían gestar un escenario en el que la *aisthesis* conlleve a la *hermeneia*.

Una ciudad no puede ser observada o habitada sin que ésta anuncie o insinúe su propia historicidad. Saber de su origen o cuándo fue fundada es un ejemplo de ello. Ignorémoslo o no, el territorio, la época, su nombre, sus antecedentes y características, conforman lo que la hace distinta de otras y, por ende, abonan a su posible interpretación. La configuración histórica de una ciudad es también un cimiento; incluso, promueve el itinerario. No significa que pasear siempre implique el conocimiento histórico del lugar. De hecho, las más de las veces esto no ocurre. Lo que sí resulta irrenunciable es que una ciudad, por ser tal, presupone una historicidad que la ha edificado y, por tanto, antecede y sitúa nuestro camino. Su disposición nos predispone. Sus características son signos que orientan. Luego, consentimos que no es lo mismo merodear entre mezquitas turcas que entre iglesias queretanas. O bien, errar entre catacumbas que entre santuarios libres de clandestinidad.¹³⁷ O para situarnos en la baja Edad Media:

¹³⁷ Sabemos que la arquitectura empezó a tener un impacto distinto en las ciudades que acogieron el Cristianismo (una

no es igual, tan sólo por su connotación histórica, haber habitado en *Hippo regius* (cuyo obispo era Agustín), que en *Hippo zaritus* (famosa por algunos personajes extravagantes).¹³⁸

El cruce entre la mirada del que transita y la historicidad de una ciudad que muestra sus distintas facetas es, así lo

vez efectuado el Edicto de Milán promovido por Constantino). Cfr., *supra.*, nota “7”, p. 9. Por consecuencia, el viraje entre escabullirse en catacumbas o rezar en recintos establecidos fue radical. Recordemos que los refugios de los primeros cristianos eran túneles o excavaciones romanas. Al respecto señala Martín González: “Las catacumbas constituían lugar de enterramiento. (...) No son sino canteras abandonadas, de las que los romanos habían extraído la piedra para sus edificios. De ahí la red de galerías que comportan. En las paredes se abrían huecos rectangulares (*loculi*). A veces se formaban cámaras (*cubiculi*). Los huecos para colocar los cuerpos de mártires tenían forma de arco (*arcosolium*).” J.J. Martín González, *Historia del arte* (tomo 1), p.284.

¹³⁸ En la época de Agustín había dos ciudades con el mismo nombre: *Hippo regius* (Hipona Real) e *Hippo zaritus*. La que actualmente es Argelia fue, como hemos referido, donde vivió Agustín y se dedicó a predicar hasta su muerte; mientras la segunda (ubicada en lo que ahora es Túnez y cuyas ruinas se encuentran cerca de Bicerata), tuvo la peculiar fama de resguardar un sujeto que tenía las plantas de los pies en forma de luna. “Allí predicó San Agustín alguna vez, como el 25 de septiembre del año 410 en la fiesta patronal de san Cuadrato. Pasó y estuvo muchas veces allí, y conoció seguramente al hombre de los pies de luna.”

pensamos, una analogía de lo que se plantea en *De Civitate Dei*. El texto es un compendio de sucesos bajo la gama del filósofo cristiano. La perspectiva del obispo prevalece como orientación hermenéutica pues va interpretando episodios de índole social, político, cultural y religioso que le han precedido o, bien, que le fueron contemporáneos. Episodios que se describen bajo la égida de la Ciudad celeste respecto a la ciudad terrenal.

Antes de señalar a qué se refieren ambas ciudades es importante subrayar la relevancia de la narración como recuento de lo ocurrido y, a la par, diferenciar los distintos niveles que, pensamos, se articulan en el escrito del autor medieval. Para esto nos valdremos de la divergencia planteada por Paul Ricoeur entre lo sagrado y lo religioso (a la luz de la tradición judeo-cristiana). Este contraste establece, en nuestro trabajo, el primer plano del problema de la narración.

Paul Ricoeur, a propósito del pensamiento de Mircea Eliade, sustenta que una de las características del judeo-cristianismo es que no hay una identificación inmediata entre lo religioso y lo sagrado.¹³⁹

Victorino Capánaga, nota a pie de página, en San Agustín, *La Ciudad de Dios* (2º), p. 247.

¹³⁹ En los años setenta Paul Ricoeur y Mircea Eliade se dieron a la tarea de trabajar y de debatir el tema de lo sagrado. “Debo reconocer la deuda, en lo que hace a mi formación, a la obra de Mircea Eliade, con quien acabo de compartir un seminario de investigación en la Universidad de Chicago.”, Paul Ricoeur, *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*, P. 66.

El judeo-cristianismo, así lo creo, ha introducido una polaridad en la esfera religiosa que correríamos el riesgo de desconocer si identificáramos pura y simplemente lo religioso y lo sagrado. Quizás en este punto tomemos cierta distancia respecto a Mircea Eliade.¹⁴⁰

Mientras que la sacralidad se manifiesta en su inmediatez fenoménica, es decir, se revela como hierofanía; la religión judeo-cristiana desplaza esta experiencia inmediata por la narración. La palabra escrita (salmo, proverbio, epístola, evangelio, entre otros), traslada la sacralidad a un segundo momento. En lo sagrado, afirma el hermeneuta francés, el mostrar antecede la palabra; en cambio en la religión a la que se allegó Agustín, lo “numinoso” descansa detrás de la hegemonía del relato.¹⁴¹ El primero se adelanta a la palabra para que su “mostrar” instituya el “decir”; el segundo invierte este sentido situando lo sagrado a la zaga del relato fundador.¹⁴² De allí que afirme Ricoeur respecto a uno y otro: la sacralidad es inmediata; una vez que acontece se pone en juego su dimensión simbólica. En cambio la religión judeo-cristiana introduce el relato como mediación hacia la sacralidad.¹⁴³ Incluso en la contemplación del orden de la naturaleza (como dilucida el autor de Cartago), anteceden la indicación o la comprensión del relato bíblico.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴¹ Cfr., *Idem.*

¹⁴² Cfr., *ibid.*, p. 71

¹⁴³ Cfr., *Idem.*

¹⁴⁴ *Supra*, pp. 30-35.

Ahora bien, las Escrituras, por ser tales, anteponen su lectura para saber de Dios. El creyente al atenderlas se ampara, incluso sin saberlo, a una mediación hermenéutica entre lo ocurrido y lo testificado. Lee como cierto lo que otros vivieron y dejaron registrado. Esta peculiaridad es replicada en *La Ciudad de Dios*. Esto nos lleva al segundo plano respecto a la narración: el testimonio; previendo que éste no es un recurso aleatorio sino una manera esencial de entender al hombre y su relación con Dios.

Para el creyente la Biblia es un texto que testifica el encuentro con Dios. Allí el relato es proximidad a lo divino. Por su parte *La ciudad de Dios* es un recuento histórico de eventos que, las más de las veces, han sido registrados por otros autores y que Agustín reestructura para estipular la misión del cristiano en la tierra. Para hablar de “los ciudadanos de la Ciudad de Dios que peregrinan en la tierra y suspiran por la patria celeste”¹⁴⁵. En ambas referencias se produce lo que Ricoeur denominará: “semántica del testimonio”¹⁴⁶. En esta semántica el testigo ocular convierte lo visto en relato (lo que llegará a otros como discurso o escritura). Se establece una mediación que permite “visualizar” que algo, supuesta o efectivamente, ha ocurrido. Así, el testimonio dota de una cualidad “cuasi-empírica” lo constatado con su presencia. “Decimos cuasi empírica, porque el testimonio no es la percepción misma sino lo contado, es decir, el relato, la narración del hecho. Transporta por lo tanto las cosas vistas al plano de las cosas dichas”¹⁴⁷. Evidentemente *relatar lo visto* adquiere una

¹⁴⁵ Agustín, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 112-118.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 112.

importancia exponencial cuando la referencia es el encuentro con Dios (que es el caso de los profetas Abrahán o Moisés), o bien, las andanzas de Cristo compartidas por los apóstoles. En los siguientes versículos donde Juan el evangelista relata lo pronunciado por Juan el bautista (respecto a su misión concedida por Dios),¹⁴⁸ se ejemplifica lo que hemos señalado:

Y yo no le conocía; mas el que me envió bautizar con agua, aquél me dijo: Sobre quien vieres descender el Espíritu, y que reposa sobre él, éste es el que bautiza con Espíritu Santo. Y yo le vi, y he dado testimonio que éste es el Hijo de Dios.¹⁴⁹

Tenemos que Juan el bautista *habla de la advertencia* de Dios respecto a lo que deberá *ver* del Hijo del Hombre y, que después, *afirma haber testimoniado*.

En los versículos subsecuentes se reitera lo que el evangelista testificó del bautista:

El siguiente día otra vez estaba Juan, y dos de sus discípulos. Y mirando a Jesús que andaba por allí, dijo: He aquí el cordero de Dios. Y oyéronle los dos discípulos hablar, y siguieron a Jesús.¹⁵⁰

¹⁴⁸ La relación entre Juan el bautista y Dios es estipulada desde un principio en Juan, 1: 6-7: “Fue un hombre enviado de Dios, el cual se llamó Juan. Éste vino por testimonio, para que diese testimonio de la luz, para que todos creyesen por él.”

¹⁴⁹ Juan, 1:33-34..

¹⁵⁰ Juan, 1: 35-37.

Aquí nuevamente el narrador *asevera* lo que otros *han visto, dicho, escuchado y hecho* respecto a la presencia del Nazareno. Tenemos que Juan el evangelista escribe lo que “en voz propia” dijo Juan el bautista, es decir, lo que desde su experiencia el otro vivió.

Ambos fragmentos nos permiten entrever la complejidad hermenéutica entre evento y relato. Lo que sucedió, lo que se vio, lo que se dice que pronunció otro y, por ende, lo que se termina por narrar (aunado al modo en que es asumido por el lector), propician una urdimbre de relaciones entre acontecimiento, perspectiva, escritura y lectura. Y al tratarse de un evento no del orden de lo empírico sino de lo divino, la dificultad se potencializa. La aceptación metafísica, teológica y religiosa, hacen que el relato cobre una jerarquía superlativa porque testimonia la presencia de Dios entre los hombres. Si el Nazareno es Dios mismo; lo que se rememora de Él es también sagrado.¹⁵¹ El relato abre, como decíamos, la experiencia de lo divino. Así, la “buena nueva” y el registro de ella, anteceden y revelan lo sacrosanto.

Los dos polos, el de los acontecimientos y el del lector, se encuentran mediados por el narrador. Empero, como el evento y el testimonio son respecto al Mesías, la devoción y la creencia son implícitas al que testifica y escribe. También serán extensivas al que lee o escucha. El primero

¹⁵¹ Resulta interesante lo que señala Ratzinger sobre *El Evangelio según San Juan*. Afirmar que en él confluyen un enfoque teológico y una memoria personal que, posteriormente, refrendará una tradición eclesial sustentada en una realidad histórica. Cf., Joseph Ratzinger (Benedicto XVI), *Jesús de Nazaret*, p. 242.

por haberlo vivido y, el segundo, por estar cierto de que lo dicho, ocurrió. Con ello se hace relevante la tríada testimonio-escritura-lector.

Es importante señalar que hay un momento en que el testigo, por serlo, está viendo “de fuera” lo que sucede y, por la contundencia de los hechos, se adentra. La exterioridad del testimonio y el adentrarse hará que, para el apóstol, su declaración se vuelva prueba.¹⁵² Por su parte el exégeta transita en la lectura afianzándose en una doble creencia: la de Dios y la del testigo que refiere lo ocurrido. Incluso, tanto en el relator como en el lector hay un paso entre estar “fuera” y luego “adentrarse”. Se introducen (y ocurrirá en los siglos venideros), como el que pasa al interior de un convento o de una iglesia conducido por su fe.

La tensión entre un acontecimiento que se presupone histórico pero no estrictamente empírico se resuelve, para el cristiano, en la creencia de lo divino. Es tener la certeza de que así ocurrió. De hecho, esta convicción se hace manifiesta en Agustín a lo largo *La Ciudad de Dios*. Allí se acentúa, para nuestra investigación, el tercer nivel sobre la narración.

El carácter narrativo en la obra de Agustín tendrá dos ejes que se entrecruzan justo porque son distintos: los que refieren a eventos de orden empírico-terrenal (incluyendo textos de filósofos que le antecedieron o le fueron contemporáneos al santo) y, los adscritos a las experiencias que tuvieron los profetas con Dios (Antiguo Testamento) y los apóstoles con Cristo (Nuevo Testamento).¹⁵³ El cruce empí-

¹⁵² Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 116-1118. (?)

¹⁵³ La versión griega de las Sagradas Escrituras hecha por los

rico-sagrado posibilitará al teólogo hablar de la presencia de la Ciudad Celeste en la tierra y, por tanto, distinguir estas dos ciudades por sus generaciones: los que viven según Dios y los que viven según el hombre.¹⁵⁴ Cabe aclarar que Agustín mira hacia el pasado bajo la impronta del advenimiento. Se aboca a lo pretérito porque comprende la inminente escatología que acompaña a lo acontecido. El autor insiste en la condición histórico-profética puesto que las Escrituras narran las empresas pasadas atentas a los anuncios futuros.¹⁵⁵ La evidencia de los eventos resguardan otra luz: la del fin de los siglos.¹⁵⁶

Setenta intérpretes (que después se convirtió en la versión de la *Vulgata*), es referida por Agustín como parte de la difusión del texto paradigmático. Al respecto añade: “Uno de los Ptolomeos, rey de Egipto, tuvo interés en conocer y poseer estas sagradas Letras (...) Sucediendo a éste otro Ptolomeo, llamado Filadelfo (...) envió obsequios regios al templo de Dios y solicitó del sacerdote Eleazar le diera las Escrituras, que seguramente por la fama que tenían había oído eran divinas, por lo cual había deseado tenerlas en la celeberrima biblioteca que había creado. Se las envió dicho pontífice en hebreo, y luego pidió que le enviase traductores. Se le dieron setenta y dos, seis de cada una de las doce tribus, muy peritos en ambas lenguas, hebrea y griega. Prevaleció la costumbre de llamar a esta traducción versión de los Setenta.” Agustín, *op. cit.*, p.503-504. Aunque la Iglesia reconoció esta versión como única, el propio Agustín afirma: “Hubo también otros que tradujeron las palabras divinas del hebreo al griego: tales fueron Aquila, Símaco y Teodoción.” *Ibid.*, p. 505.

¹⁵⁴ Cfr. *ibid.*, p. 159.

¹⁵⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 328.

¹⁵⁶ Capánaga señala que hay una polivalencia de la palabra

Desde nuestra perspectiva la narración empleada por Agustín en *La ciudad de Dios* conlleva distintos ejes que confluyen entre sí. Dos de orden espacial y dos de orden temporal: a) el empírico-terrenal (cobijado por obras de otros autores que le describen costumbres y anécdotas); b) el allegado a lo celeste (sustentado por el Antiguo y Nuevo Testamento); c) el orientado a los sucesos pasados que va recapitulando; y d) el que alerta del futuro inminente o Juicio Final. Este cuádruple movimiento hace del texto del católico un universo de referencias, anécdotas, citas, críticas y alabanzas. Es una obra con intereses teológicos, filosóficos e históricos. Prioriza lo que otros han visto y relatado para fundamentar lo propio. Es una sinopsis desde una perspectiva panorámica.¹⁵⁷ Una traza análoga a la del viajero que se introduce en una ciudad, cuya perspectiva abre ángulos interpretativos y, al tomar retirada, adquiere una vista general de lo contemplado.¹⁵⁸

saeculum. En el latín se puede interpretar por “siglo” o por “eterno”. Por ende, *secular* puede traducirse como ambas acepciones. “Unas veces, pues, significa este siglo, es decir, los tiempos que preceden al comienzo de la futura eternidad, o también la misma eternidad.” Víctorino Capánaga, nota a pie de página, en *ibid.*, p. 289.

¹⁵⁷ Capánaga advierte a nota a pie de página: “La Ciudad de Dios no es un plan de historia universal con deseos de abarcar todo el área de los acontecimientos humanos. Aspira más bien a ser una sinopsis o vista panorámica de la historia, integrada por sus elementos esenciales.” *Ibid.*, p. 410.

¹⁵⁸ La relación entre lectura, interpretación y perspectiva estará manifiesta, como veremos, en el Convento Agustino de

3.2 El peregrinaje: lo divino en la tierra

El sentido y el fundamento de las dos ciudades es Dios y, por consecuencia, la realización de ambas es el hombre. Éste último es el único que tiene que vérselas con su propia historicidad y con el vínculo o la elección entre la Jerusalén Celeste y la terrenal. Por lo tanto, hay un origen metafísico que provee de sentido el derrotero humano en general y, por ende, al cristiano en particular. Un andar (como bien se estipula en el subtítulo de la *Ciudad de Dios*), que conmina a *una réplica contra el paganismo* anteponiendo la fe.¹⁵⁹ Su peregrinaje implica no sólo la devoción sino la firme convicción de contrarrestar las falsas creencias. Así, la característica de ambas ciudades (excepto la terrenal cuando empieza a corromperse), es que son un bien. Esto es importante porque la creación —como justificación o sentido originario—, antecederá a las decisiones humanas. En el libre arbitrio recaerá la responsabilidad de dignificarse como criatura o, por el contrario, de corromper la vida terrenal y hacer caso omiso de los designios divinos. Edificar o destruir, ayudar o dañar competen al hombre. Él es quien decide en el sempiterno resguardo de Dios.

La Ciudad terrenal es el mundo en el que nos encontramos; mientras que la Ciudad de Dios se caracteriza por las distintas manifestaciones, representaciones y actos en que lo divino se revela al hombre. Dios no podría

Querétaro, cuya fuente de inspiración fue *La Ciudad de Dios*. Cfr. Marcela Herbert Pesquera (Coord.), *Museo de arte de Querétaro. Joya del barroco en América*.

¹⁵⁹ Cfr., Agustín, *op. cit.*

no hacerse patente como palabra, misterio, institución, belleza, bondad o, incluso, milagro. No está allende a su propia instauración. Sus designios son, por consecuencia, significativos. Interpretarlos, comprenderlos, seguirlos y ejemplificarlos es, principalmente, lo que hace que ambas ciudades tengan enaltecedores entrecruzamientos.¹⁶⁰ Así, la Iglesia, los profetas, los apóstoles y los santos, o bien, las buenas acciones, las obras bellas y los pensamientos profundos (incluyendo la de los filósofos que antecedieron al Nazareno), son marcas de la Ciudad etérea. Se establecen como huellas en el mundo cuyo sentido y aspiración apuntan hacia lo trascendental.

Para Agustín la Ciudad divina no tiene como objetivo culminar en la tierra, aunque se manifieste en ella. La también llamada Jerusalén Celeste es una donación de Dios al ser humano. El hombre la consolida mediante sus pensamientos, decisiones y prácticas, para restituirla al Creador. Hay una reciprocidad entre el obsequio divino y los actos que instauran dicho designio. La ofrenda y la revelación de Dios tienen como afirmación los eventos virtuosos del hombre. De allí que no se trate de una religión para unos cuantos, sino del destino de todo ser humano, pues es “en la patria celestial donde sólo existe una ley: la voluntad de Dios”¹⁶¹. El que se encamina a ella, resguardándose en la

¹⁶⁰ Distintos Libros o capítulos de la referida obra del obispo aluden a esta relación fundamental y, obviamente, a sus diferencias; por ejemplo: “Las dos ciudades en la tierra”, “Paralelismo entre las dos ciudades”, “Fines de las dos ciudades”. Cfr., *ibid.*, pp. 139-224 y 407-631.

¹⁶¹ *Ibid.*, (1º), p. 116.

fe y el cumplimiento, encuentra la salvación y la felicidad; porque “allí la victoria es la verdad; el honor, la santidad. Allí la paz es la felicidad; la vida, la eternidad”¹⁶².

Es importante aclarar que el obispo de Hipona idea en dos sentidos cada ciudad. No sólo son distintas entre sí para propiciar su entrecruzamiento; sino que además, en lo individual, mantienen dos modalidades. Como hemos señalado la Patria Celeste es revelación y encuentro (de Dios al hombre y viceversa); pero también es el destino que las almas reciben. Orientadas por la fe acogen la vida eterna.¹⁶³ Por su parte la ciudad terrenal encierra igualmente dos vertientes: el mundo fáctico en que transitamos a lo largo de la historia (que es corruptible sin ser malo por naturaleza) y, a la par, el lugar del inacabable sufrimiento destinado al hombre por corromperse y anteponerse a sí mismo como finalidad. Castigo que es resultado de la ignorancia o de la tentación de espíritus malignos; incluso, por el embaucamiento del demonio.¹⁶⁴ De allí que sentencie el

¹⁶² *Ibid.*, p. 144.

¹⁶³ Afirma Agustín: “Llamamos vida eterna a aquella en que la felicidad no tiene fin.” *Ibid.*, (2°), p. 409.

¹⁶⁴ Como bien señala Victorino Capanaga en las “notas complementarias”: “La palabra *demonio* tiene una larga historia semántica. De *daimon*, que puede significar dios o numen divino, genio, suerte, hado, manes, lémures y—en la especie de *genii mali*—el espíritu maléfico o el diablo. En todo caso, el *daimon* es un dios secundario que ejerce su acción sobre el hombre (...) Con la venida del cristianismo, la palabra *daimon* tomó un sentido único y peyorativo, para significar al espíritu malvado que un día fue ángel del cielo y se convirtió por su voluntad en rebelde contra Dios y ángel caído.”, *ibid.*, (1°), p. 833.

hiponense: “Efectivamente, uno se convertirá más y más en posesión del diablo cuando no solamente se encuentra alejado de Dios, sino que, además, tiene odio espontáneo a los servidores de Dios”¹⁶⁵.

Aunque las dos ciudades tienen un mismo origen se separan entre sí cuando la urbe terrenal se tiñe sólo del interés humano. Por tanto, se entremezclan cuando la devoción a Dios prevalece. Lisonja que implica estar atento a los signos divinos y, en consecuencia, reproducirlos con nuestras acciones y pensamientos. De hecho, la obra misma de Agustín es una expresión de este vínculo originario. La Ciudad divina de la que nos habla, lo cobija. Repara en ella desde dentro. En su resguardo la describe y la explica. Lo que va detallando del pasado se consume en su texto que, a la par, formará parte de la historia celeste en la tierra. Por eso a la orientación de su obra le acompaña el sentido previo de lo divino. Es un esfuerzo conceptual anticipado por la razón sempiterna. En esta travesía “horizontal” se entrelaza el movimiento “vertical” del que asciende, es decir, del que va de lo corporal a lo espiritual.

Los ciudadanos devotos se ponen en marcha mediante un largo peregrinaje en la tierra.¹⁶⁶ Su itinerario está marcado por la fe. Dios se revela o deja inscripciones que deben ser descifradas. Al comprenderlas el cristiano las re-presenta literal o simbólicamente. Obras buenas, justas y bellas van afianzando su religiosidad. Hace de su creencia en Dios una representación. Y aunque sabe que lo cosechado en la tierra no es finalidad en sí; no deja de

¹⁶⁵ *Ibid.*, (2º), p. 656.

¹⁶⁶ Cfr. *ibid.*, p. 151.

cultivar el suelo para reorientar su sentido más allá de él. “Los buenos, ciertamente, usan de este mundo para gozar de Dios; los malos, al contrario, quieren usar de Dios para gozar del mundo”¹⁶⁷. Por tanto, la acción bella, buena y verdadera siempre es un medio cuyo destino es el Creador. Incluso en la tregua de un gesto que auxilia al otro o en la transitoriedad del disfrute de ésta o aquella obra; encuentran justificación en la proximidad de la vida eterna. Por ende, la fugacidad del mundo se irradia con la esperanza de la perpetuidad. Las prédicas, acciones y obras que rinden culto a Dios, al tiempo que son pasajeras (o precisamente por serlo), se dignifican en lo perene.

Para Agustín la Jerusalén etérea es un peregrinar que asemeja el quehacer de los profetas y de los apóstoles. La promesa y el cumplimiento son signos que orientan porque antes guiaron a dichos personajes. Por tanto, sus vidas estuvieron marcadas, afirma el obispo, por los oráculos de Dios (como se registra en el Antiguo Testamento) o por las enseñanzas del Ungido (como estipula el Nuevo Testamento).¹⁶⁸ En uno y otro caso la cercanía con Dios no mengua la exigencia de lo cifrado. Que el ser omnipotente se revele a través de signos conlleva el requerimiento de desentrañar lo manifiesto. Perfil a lo simbólico y a lo figurativo como esenciales y no aleatorios a la fe. Incluso, que el mensaje supremo se sitúe en unos cuantos para ser extensivo a todo humano hace de la interpretación una tarea constante del creyente. En consecuencia, las obras sedimentadas por el Cristianismo a lo largo de la historia

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁶⁸ Cfr., *ibid.*, p. 307.

harán extensiva esta cualidad originaria. Ejemplo de esto es el mismo texto de san Agustín que, al emplear la idea de “ciudad” (y particularmente “ciudad celeste”), subraya las nociones de edificación, ascenso y altura; aunado a que implica un espacio de resguardo para sus habitantes o para los que llegan por primera vez. Reitera una extensión que dibuja sus fronteras respecto a otras y, en consecuencia, hace proclive el peregrinaje y el encuentro con parajes y personas de una misma metrópoli. Se funda como espacio concéntrico en la vastedad del mundo terrenal que, como una iglesia o un convento, reúne al devoto en Dios.

La impronta de lo divino en el mundo es testificada por el hombre. A lo largo de su historia encuentra modos de descifrar e imitar los designios de Dios. De la creación divina se sigue la recreación humana mediante obras. Por ende, y como bien señala Capánaga, Agustín reconoce que para el ser humano el carácter histórico, ya sea propiciado por el agente o narrado por otro, “edifican los demás sentidos: alegórico, analógico, anagógico y etiológico”¹⁶⁹. Desde su facticidad inaugura nuevos sentidos o descifra los que le ha revelado el Ser Supremo. Lo interesante de esto es que lo alegórico, lo metafórico y lo simbólico, no fungen como distorsión del evento empírico, sino inversamente, abonan a su enriquecimiento. De allí que afirme el filósofo cartaginense: “Pero tengo para mí que yerran de plano quienes piensan que ninguno de los hechos referidos en estos escritos significan otra cosa que lo que cuentan”¹⁷⁰. De allí que la propia narración se estructure mediante

¹⁶⁹ Víctorino Capánaga, nota a pie de página, *ibid.*, p. 335.

¹⁷⁰ *Ibid.* 334.

tropos que, en lugar de encubrir, muestran. Aunque esto es admisible en el cristiano y no en el pagano; pues el último se vale de alegorías fantásticas, de magia y de supersticiones que empañan lo que se dice y se piensa del mundo. Inventan seres monstruosos en detrimento del fervor genuino a Dios.¹⁷¹ Emplean artilugios que extravían la razón. Ejemplo de ello es lo que refiere Agustín, a propósito de la lectura de Varrón, quien advierte de la llamada *hidromancia* o capacidad de ver en el agua imágenes de los dioses.¹⁷² “Varrón nos informa que esta clase de adivinación había sido importada de Persia y recuerda que había usado de ella el mismo Numa y después el filósofo Pitágoras”¹⁷³.

¹⁷¹ Afirma Agustín que el término “monstruo” proviene de *monstrare* (mostrar), porque expresan un significado. Cfr., *ibid.*, p. 778. Por ejemplo, cíclopes, andróginos, monstruos que respiran por la nariz porque no tienen boca, esciópodos (que se protegen con la sombra de sus pies), cinocéfalos (con cabeza y ladrido de perro), son algunos de los seres fantásticos que describe y reprueba por ser invenciones paganas opuestas a la fe cristiana. Por ende, sus significados muestran el no saber del Dios verdadero. Cfr., *ibid.*, pp. 243-249.

¹⁷² Como bien nos recuerda Victorino Capánaga “Varrón es seguramente el autor clásico más citado y aprovechado por el autor de la Ciudad de Dios. Fue escritor latino del primer siglo antes de nuestra era, y compuso muchas obras, tratados poesía, de gramática, de agricultura, de moral, de historia, de arqueología, etc., pero todas ellas se perdieron en gran parte.” Capánaga, notas complementarias, *ibid.*, (1º), p. 826.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 476.

San Agustín insiste que ambas ciudades se entrelazan a lo largo del suceder humano. De hecho, el mundo celestial abre perspectivas en la tierra porque ni el hombre se basta como criatura ni está al margen de los designios de lo metafísico. Recibir la existencia, comprenderla, actuar en consecuencia y, por ende, gozar de esa excelcitud mediante la contemplación y la fabricación de obras que lo testifiquen resulta, para el piadoso, fundamental en el tránsito de esta vida temporal.

Los impedimentos para la plenitud cristiana son resultado de la tergiversación e ignorancia de los paganos que, entre otras cosas, se abocaron a la invención de falsos dioses. Tal es el caso, sustenta Agustín, de las deidades inmundas veneradas por los romanos. Una de ellas fue Cloacina, imagen que fue encontrada en una cloaca de Roma y que generó, al difundirse la anécdota, burlas por parte del beato.¹⁷⁴ Incluso, diosas como Fortuna y Felicidad (que representaban el buen augurio y la consecuencia de éste), fueron criticadas por el obispo no sólo por ser figuras de superstición, sino por representar desafíos ajenos a la virtud. La primera resultó tan famosa en toda Roma por alentar el óptimo destino sin siquiera merecerlo¹⁷⁵; mientras que la segunda fue adorada entre los romanos

¹⁷⁴ Cfr., *ibid.*, (1º), p., 235.

¹⁷⁵ El mismo Cicerón en su obra *Del Hado*, cuestiona la predestinación y la adivinación, pues “para los movimientos voluntarios de las almas no debe buscarse una causa externa.” Cicerón, *Del Hado*, p. 15.

de Velabro (cuyo templo se construyó en el año 146 a. C.), garantizando, supuestamente, bienestar y placidez.¹⁷⁶

Muchas de estas supersticiones y costumbres son descritas por Agustín como provenientes de otros pueblos y, algunas veces, del propio.¹⁷⁷ Por ejemplo, los romanos “llevaban en las campañas de guerra una jaula de pollos, de la que se encargaba un *pullarius*, observando su conducta e interpretado el augurio conveniente. La fuga de la jaula de los pollos era indicio de malos acontecimientos futuros.”¹⁷⁸ O bien, la llamada Teúrgia que consistía en una especie de purificación al invocar demonios (que fungían como cómplices del interesado).¹⁷⁹ Cabe recordar que muchos de estos pormenores se encontraban registrados en otros pensadores y que el mismo Agustín fue concentrando en su texto.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Fortuna resultó tan famosa en Roma por alentar el destino reorientado desde ella. Cfr., Capánaga, nota al pie de página, en Agustín, (1º), *op. cit.*, p. 254.

¹⁷⁷ Magos, monstruos, dioses, formaron una urdimbre de personajes y prácticas que “competían” contra las creencias cristianas. Agustín se abocó a describirlos y denostarlos a lo largo de su obra. “Algunos de estos monstruos los pudo ver pintados en los mosaicos del puerto de Cartago”. Capánaga, *Ibid.*, (2º), p. 246.

¹⁷⁸ Capanaga, nota al pie, *ibid.*, (1º), p. 202.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 618.

¹⁸⁰ Cronografías y paralelismos entre pueblos como caldeos, asirios, hebreos, egipcios, griegos y romanos, fueron estructuradas por autores como Eusebio en su *Chronica* y Julio Africano (escritor cristiano del siglo III). Agustín tomó varias referencias de dichas obras. Cfr., V. Capánaga, nota a pie, en *ibid.*, p. 409.

Las referencias anteriores son ejemplo claro de la distorsión de lo que, para el cristiano, es la verdadera creencia. En esos y otros escenarios ahonda la tensión entre las dos ciudades. Aunque, como plantea Agustín (no como justificación sino como descripción de lo que ha sucedido), la disonancia y la consonancia han sido parte de la historia de la humanidad. Incluso, esta condición se mantendrá hasta que los tiempos cedan al advenimiento de lo eterno. El Juicio final concluirá el devenir de las ciudades para que, de modo inmediato, se eternicen como recintos de plenitud y padecimiento.¹⁸¹

Dijimos que los personajes fantásticos, la magia, la astrología, la superstición, caracterizan la descomposición de la ciudad terrena. Aunado a los actos malvados que pueden desprenderse de ello. Por su parte, la Jerusalén divina se consolida mediante la fe, la humildad, el amor al prójimo y la convicción plena en Dios. Tenemos que cada ciudad va germinando sus propios cauces. A veces entrelazados, otras separados. La Celeste exige de obras acordes a las enseñanzas bíblicas; la terrena es plataforma de la traza divina (hasta antes de corromperse por incautos en momentos y en lugares específicos). En síntesis, ambas forman parte de la historia de la humanidad.

¹⁸¹ Cabe considerar que la noción de “Purgatorio” no existe en la época de San Agustín. Sustenta el autor: “no existe ningún lugar intermedio fuera de la herencia del reino y fuera también de los tormentos.” *Ibid.*, p.822.

3.3 La escatología de las ciudades

La Jerusalén terrena y la celestial encierran un carácter teleológico, es decir, se atienen al cumplimiento de fines. El hombre efectúa el sentido de cada una mediante sus ideas y sus prácticas concretas. Sin embargo, cuando confunde o ignora los fines de la morada etérea sobre la llana, éstas se obturan. La incorpórea cae en el olvido y la mundana se distorsiona. Empero, cuando el cristiano comprende las exigencias de cada una consigue que se vinculen armónicamente. No obstante, admitiendo que su destino es distinto entre sí, se entremezclan desde el principio de la historia hasta el final de ella.¹⁸² Su condición teleológica está enmarcada por la escatológica. A sus *fines* les sobrecoge una *finalidad*. Las dos ciudades son comienzo, desenvolvimiento, relación y desenlace en vías de lo eterno.

Las dos, sin embargo, disfrutaban igualmente de los bienes temporales o igualmente son afligidas por los males, ciertamente con fe diversa, con diversa esperanza, con caridad diversa, hasta que sean separadas en el último juicio y consiga cada una su propio fin, que no tendrá fin.¹⁸³

El “final supremo” que pregona el Cristianismo y subraya Agustín, no se refiere a un proceso que acaezca hasta desvanecerse; sino que avanza para que su conclusión sea el inicio de la vida eterna (bien final) o, por el contrario, el suplicio inextinguible del infierno (mal final). “Llamamos ahora *bien final* o supremo no a algo que se va consumiendo

¹⁸² Cfr. *ibid.*, p. 540.

¹⁸³ *Idem.*

hasta desaparecer, sino algo que se va perfeccionando hasta su plenitud”¹⁸⁴. En ambas la consumación es re-inicio. El precepto no es la extinción sino la resurrección. Lo previsto por Dios se vuelve para nosotros cumplimiento. La decisión humana se vierte a lo inconmensurable.

Los pensamientos, los actos y las obras tienen fines ceñidos a un cumplimiento último. Así, por ejemplo, un gesto bueno hacia el otro, un raciocinio esclarecedor, una obra que sensibilice o posibilite la contemplación, son todos ellos delineados desde sí como actos específicos; pero a su vez están impelidos por una instancia superior. Trascienden con miras a lo trascendental. Cuando se efectúan, otorgan. Y al hacerlo se confieren a lo que está más allá. En el nivel ontológico se consagran desde sí. “Ayudar”, “crear”, “pensar”, relumbran por lo que “son”. En el plano metafísico, una faena, una idea o una pieza, hallan su justificación en lo que las extralimita. Resplandecen por lo que “será”. Si por ejemplo nos detuviéramos en el antiguo Convento agustino de Querétaro, podríamos afirmar (siguiendo los niveles ontológico y metafísico), que el primero demarcaría lo estético y lo artístico; mientras que el segundo estipularía el vínculo con lo divino. Pero justo porque uno se adhiere y evoca al otro, su separación resultaría, en muchos casos, infructuosa. Incluso, en obras que no tuvieran ninguna alusión religiosa o sagrada, la admisión de lo metafísico—siendo consecuentes con Agustín—, comparecería no de manera explícita, sino implícita.¹⁸⁵ Así, toda obra al

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 542.

¹⁸⁵ Esto no significa que no existan teorías estéticas que conciben lo metafísico o, incluso, lo espiritual, ajeno a la idea de

ser contemplada revelaría, directa o indirectamente, un *estatus* proveniente de fuera. El arte sería admirable en el torrente de lo que representa y de lo que lo desborda.

Cabe aclarar que lo anterior no excluiría piezas que expresaran dolor o pesar; ya que para el cristiano el sufrimiento puede ser admitido desde la misericordia de Dios. Padecer no nos aleja del Creador, sino reafirma su piedad. Incluso las obras que antecedieron al Mesías y, por tanto, la irrupción del cristianismo, no estarían exentas de este vínculo ontológico-metafísico. Piénsese en la alusión que hace Agustín sobre *Consolatio* de Cicerón.¹⁸⁶

Esta capacidad de crear y apreciar el arte tiene una valía ontológica y una metafísica. Pero implica, a su vez, un cuerpo ceñido a las órdenes del alma, es decir, orientado a la contemplación. Así como se requiere de la corporeidad para deambular en una ciudad y, si es el caso, admirar su belleza arquitectónica; así se necesita del cuerpo para embelesarse de cualquier otra obra artística. En dicha tarea se va adquiriendo un equilibrio que el cartaginense llama: “cuerpo espiritual”¹⁸⁷. Acuerdo que se ejemplifica y potencializa en el nacimiento y la resurrección del Ungido: “ciertamente la resurrección de Cristo y su ascensión

Dios. Ejemplo de ello es la teoría del filósofo alemán Nicolai Hartmann, la cual abordaremos en los siguientes capítulos.

¹⁸⁶ *De la consolación* es una obra perdida de Cicerón “que escribió con motivo de la muerte de su queridísima hija Tulia, esposa de C. Dolabela, buscando en la filosofía o en su reflexión lenitivo a su pena.” V. Capánaga, nota al pie, en *ibid.*, p. 558.

¹⁸⁷ Cfr., *ibid.*, 943.

al cielo con el cuerpo que resucitó se predica ya en todo el mundo, y en todo el mundo es ya creída”¹⁸⁸. Por ende, el *cuerpo espiritual* se prefigura en ciertas prácticas del hombre, sabiendo que fue axial en Dios hecho carne. La misma presencia corporal del Mesías es tácita a su venida al mundo. Su corporeidad es refrendo de su llegada. De allí que la cercanía de Cristo reafirme la infinitud de Dios (admitiendo que no hay separación entre el Padre y el Hijo). O como bien afirma Jaspers respecto a la presencia del nazareno: “convierte a Dios en total actualidad”¹⁸⁹. Hace de la inconmensurabilidad divina algo contiguo.

Tenemos que para Agustín el cuerpo no es deleznable. En el ámbito de lo religioso es parte de la *pasión de Cristo*; en el terreno de la sensibilidad humana es obediente al aliento de lo incorpóreo. El cuerpo situado y comandado por el alma percibe formas y sonidos. El propio obispo reconoce que “De dos maneras puede hablar la Verdad inmutable: por imágenes espirituales a la razón o voces corporales al cuerpo”¹⁹⁰. En particular las imágenes tiene un doble nivel de asimilación: el físico (su apariencia) y el espiritual (el significado que se desprende de sus formas). La capacidad de desentrañar su sentido supondrá la participación de ambas instancias. Así, su comunión reafirmará que la expresión artística no sólo no es ajena respecto a lo sagrado, sino que será, por ello, manifestación

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 853.

¹⁸⁹ Karl Jaspers, “Agustín”, en *Los grandes filósofos. Los fundadores del filosofar: Platón, Agustín, Kant.*, p. 138.

¹⁹⁰ Agustín, (2^o), *op. cit.*, p. 243.

de la Ciudad de Dios en la tierra. Ya la relación entre lo sacrosanto y la imagen es previamente establecida por la capacidad de leer las Sagradas Escrituras. Éstas significan comenzando por la percepción de su grafía (ya sea hebrea, griega o latina). Aquí la relación entre apariencia y esencia no será una disyuntiva o, mejor dicho, lo que aparece y lo que significa estarán en directa correspondencia.

Cuando el hombre comprende que la instancia celeste impera sobre la mundana (igual que el alma sobre el cuerpo), la vida del creyente adquiere templanza y certeza de que “Dios está en el cielo y en la tierra”¹⁹¹. Por eso la Ciudad de Dios se irá enaltecendo, entre otros elementos, mediante el arte. El acervo cristiano se enriquecerá a lo largo de la historia de expresiones pictóricas, musicales, arquitectónicas y más. En particular las edificaciones religiosas (iglesias, conventos, basílicas, abadías), ponderarán una estética consecuente a la espiritualidad del creyente sin menoscabo de intereses económicos y políticos. La institución eclesiástica tendrá la encomienda, como afirma Agustín, de ser la edificación en que Cristo otorgará la paz.¹⁹² Avenencia que se consigue mediante el rezo y el recato íntimo. La casa de Dios fungirá como edificación y sitio para la fe. Su delimitación como organismo y como construcción de recintos sagrados supondrá, a su vez, un espacio abierto para el fervoroso en Cristo.

Ahora bien, incursionar en una ciudad, adentrarse a una iglesia y meditar en Dios, supone avanzar sucesivamente en tres instancias: la urbe (que se erige como terrenal),

¹⁹¹ Cfr. *ibid.*, p. 946.

¹⁹² Cfr. *ibid.*, p. 520.

el recinto sagrado (que es señal de la Jerusalén Celeste en el mundo) y, finalmente, el ensimismamiento como camino hacia la devoción y la fe. La patria que resguarda el lugar santo para la oración conmina, en términos generales, el peregrinaje y asentamiento de la religión cristiana, pues: “Esta casa perteneciente al Nuevo Testamento se halla adornada de gloria tanto mayor cuanto son más nobles las piedras vivas, los creyentes y los renovados que la construyen”¹⁹³. Por lo tanto, la edificación de espacios píos resaltará la relación entre individualidad, comunidad y territorialidad.

Podemos concluir afirmando que *La ciudad de Dios* es un compendio narrativo, descriptivo e interpretativo, dotado de movilidad. Esto último se reitera en que, para el propio hiponense, su texto tiene que ser reflexionado a la luz de su contenido y al amparo de lo que lo acoge: los designios de Dios. Afirma Agustín: “No tiene este libro la misión el despertar a Dios la memoria (...) Quiere significar la predestinación de aquellos a quienes se les otorgará la vida eterna”¹⁹⁴. Luego, a su mensaje, le antecede otro. A sus ideas, una Razón previa. De allí que formule el autor: “Pues ¿Qué otro puede ser nuestro fin sino llegar al reino que no tiene fin?”¹⁹⁵. Por consiguiente, san Agustín culmina su texto desde una doble mirada: lo que significa su obra y cómo contribuye al estatuto divino:

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 686.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 958.

Creo haber dado cumplimiento con el auxilio del Señor de esta gran obra. Quienes la tengan por incompleta o por excesiva, perdónenme. En cambio, quienes la vean suficiente, congratúlense conmigo y ayúdenme a dar gracias no a mí, sino a Dios. Amén.¹⁹⁶

El autor intenta ser en todo momento consecuente con el Cristianismo. Evalúa sus alcances y aportaciones intelectuales bajo la égida de la perfección divina. Contextualiza sus reflexiones filosóficas e históricas en el marco del desenlace supremo. Su libro es *ad hoc* a la religión que pregona. O como bien señala Hans Küng respecto al Cristianismo (y que nosotros vemos replicado en el texto de Agustín): a) tiene un carácter teleológico, b) piensa en y desde lo histórico, c) concibe como esencial el aspecto profético (previo y superior al místico), d) prioriza la palabra escrita puesto que su guía es la *Biblia* y, e) con todo lo anterior, promueve una ética del amor y del bien.¹⁹⁷ En suma, el libro de Agustín se apega a los principios básicos de aquellos cristianos que: “Les interesaba el futuro, no en el sentido de *futurum* (lo que se desarrolla desde “abajo”, desde el hombre y el mundo), sino en el sentido de *adventum* (lo que viene, lo que irrumpe desde arriba, desde Dios)”¹⁹⁸.

Gestar una obra partir de referencias históricas, filosóficas y sagradas, supone atender distintos menesteres que se sintetizan en un sentido último: afirmar el Cristianismo.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ Hans Küng, *El cristianismo: Esencia e historia.*, p. 45.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 84.

La vía para lograrlo es la narración. A través de ella *presencia* la *preteridad* del suceso. Describe desde la certeza en Dios las peripecias de sus criaturas, es decir, la sincronía de lo divino en la diacronía de lo humano. O como plantea Hannah Arendt respecto al que concibe y alaba lo eterno reconociendo su temporalidad: “La parte se limita a existir por mor de la “belleza del todo” (*pulchritudo universitatis*), no por mor de sí misma”¹⁹⁹.

El compendio del filósofo hará que su obra se vierta como un “todo” en movimiento. Un *holon* dinámico por sus contrastes y sus relaciones. Formará una especie de caleidoscopio para el que se interne en su lectura. Esta “puesta en escena” que discurre sobre el pasado y el presente del obispo reiterará la ineludible condición temporal del hombre. Incluso, la obra de san Agustín tendrá un cierre abierto al porvenir o las sucesivas manifestaciones de la Patria divina en el mundo. Concluirá con la esperanza de que el Cristianismo logre expandirse en todo el orbe.

El filósofo verá cumplida su sentencia del peregrinaje piadoso entremezclándose con lo terrenal. La expansión del Cristianismo en el mundo, mediante — lo que aquí nos interesa— manifestaciones culturales, estéticas y artísticas, darán la razón al autor medieval. Su texto (del que hemos referido como “dinámico”), será interpretado y representado por una construcción barroca novohispana que, de suyo, ya implica la “celebración” del movimiento. Así, los siglos posteriores a Agustín y, en particular, los del virreinato español, reafirmarán la tradición católica. El devenir

¹⁹⁹ Hannah Arendt, *El concepto de amor en San Agustín*, p. 89.

subsiguiente al medievo hallará acogida, entre muchos otros escenarios, en la Nueva España. Allí, el acuerdo entre lo estético y lo sagrado sumarán en pos del andar cristiano. Encumbrará, como afirma Martha Fernández, una historia de imágenes de la Casa Celestial de Jesús.²⁰⁰

²⁰⁰ Martha Fernández, “Introducción”, en Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, p. 9.



SEGUNDA PARTE



ENFOQUE TEÓRICO RESPECTO A LA APLICACIÓN HERMENÉUTICA

UNA DE LAS VENTAJAS de la hermenéutica de Ricoeur (a diferencia de la de Dilthey), es que el filósofo francés considera que la obra no es representación de una psique que se ha objetivado en ella. No se busca al autor detrás de la manifestación artística. Por ende, la interpretación se ciñe al texto como obra escrita, plástica, arquitectónica, entre otras. No significa que el autor sea irrelevante, sino que la obra de arte es póstuma y autónoma una vez acabada. En sentido estricto habla de sí y no del artista. Incluso en la biografía o en el autorretrato se articula un lenguaje cuyas características estéticas muestran su soberanía. Leerlas o contemplarlas nos remite precisamente a la composición y no al artífice. De no ser así el arte sería un simple medio para encontrar las intenciones del artista. Fungiría no como texto sino como pretexto para hallar a una psique. Empero, la hermenéutica no es psicología. La obra, como señala Ricoeur, tiene un excedente de sentido que se cruza

con la interpretación del que la dilucida.²⁰¹ El arte es un mundo simbólico que se advierte desde la apreciación. Lo que muestra es un contenido y no una presencia psíquica. Por lo tanto, la interpretación del espectador es respecto a lo representado. Por eso afirma Ricoeur: “El decir de la hermenéutica es un re-decir que activa el decir del texto”²⁰². Así, pues, el arte pervive y reposa, lo quiera o no su autor, en la *aisthesis* del interesado que acomete el mundo de ficción expuesto.

Admitiendo lo anterior resulta innecesario asegurar qué estaba pensando el mendicante que se encargó de la edificación del Convento agustino de Querétaro. No buscamos llegar a la certeza de lo que el artista o teólogo deliberaba. Por el contrario, basta con saber que el texto de San Agustín *La Ciudad de Dios* fue la fuente de inspiración para construir y diseñar dicho espacio de la orden agustina. Por ende, lo importante estriba en interpretar los vínculos simbólicos y conceptuales entre un texto cristiano-filosófico y otro arquitectónico. A partir de dichos referentes intentaremos una interpretación pertinente y sustentada. Ni única ni mucho menos hegemónica; simplemente adicional a otras.

Sabiendo que el convento hizo del discurso filosófico de Agustín cantera diseñada, reflexionaremos sobre los alcances estéticos que ello conlleva. Para esto nos remitiremos a autores y visiones no siempre acotadas a la Alta Edad Media o a la Nueva España. Así como el legado de

²⁰¹ Cfr., Paul Ricoeur, “Fenomenología y hermenéutica desde Husserl”, en *Del texto a la acción*, p. 60.

²⁰² *Ibid.*, p. 147.

Agustín contribuyó al arte colonial, también teorías contemporáneas verán en el pasado el germen de su propia innovación conceptual. Como nuestro propio método ha perfilado, autores del siglo xx se refrendarán como deudores de las tradiciones ya mencionadas.

Debemos señalar que no supliremos la reflexión estética por el recuento histórico. Este último será central y permanente a la luz de nuestra interpretación; es decir, no intentaremos repetir lo que otros han referido mejor. Sin esta previsión cometeríamos el error de querer homologar el propio discurso con los especialistas en la materia y, además, vernos supeditados a la duplicación y no a la aportación conceptual.



CAPÍTULO 4. DE LA FILOSOFÍA AGUSTITIANA A LA EDIFICACIÓN AGUSTINA

4.1 De la tradición a la innovación artística

DE LA ÉPOCA EN QUE muere San Agustín (430) hasta el siglo XVI en que irrumpe la llegada de los españoles a las Indias transcurren varios siglos en los que, como sabemos, el cristianismo (en particular la Iglesia católica) se consolidó en Europa. Si bien tuvo una escisión en el siglo XI en el momento en que el Imperio bizantino desconoció la figura del Papa y la autoridad de Roma; no por ello el legado del Mesías dejó de expandirse y robustecerse.

El fortalecimiento del cristianismo no estuvo allende a múltiples escrutinios en su seno. Las revisiones al interior de la Iglesia respecto a sus preceptos adquirieron variantes y matices a través de sus distintos concilios. Como señalamos en capítulos anteriores el concilio de Nicea realizado en el año 325 (que otorgaba unidad a la Iglesia y estipulaba, en contra de los arrianos, la figura de Cristo no como aleatoria sino como Dios mismo en la tierra), precedió

al filósofo de Cartago y, por tanto, a sus deliberaciones respecto al Creador, al mundo y al hombre en general.²⁰³

Los concilios ecuménicos no dejaron de sucederse ante las exigencias sociales y políticas de cada época.²⁰⁴ Entre el siglo XI (tras el desconocimiento del emperador bizantino) y el siglo XIII, alrededor de seis de ellos se lle-

²⁰³ Resulta interesante que la visión de los arrianos criticada por cristianos católicos (cfr. *supra*, p. 7) fuera, con el paso del tiempo, parecida a la oposición del islamismo contra los seguidores del Ungido. Recordemos que en el *Corán* reconoce a Cristo como un profeta pero no como Dios mismo. El texto sagrado de los musulmanes predica respecto a los cristianos o “asociadores”: “¡Gente del Libro! No exageréis en vuestra Creencia y Adoración ni digáis sobre Allah nada que no sea verdad. Ciertamente el Ungido ‘Isa, hijo de Mariam, es el Mensajero de Allah, Su palabra depositada en Mariam y un espíritu procedente de Él. Creed, pues en Allah y en Su Mensajero y no digáis tres; es mejor para vosotros que desistáis. La verdad es que Allah es un Dios Único. ¡Está muy por encima en Su gloria de tener un hijo! Suyo es cuanto hay en los cielos y cuanto hay en la Tierra.” Aleya 171-Sura 4, de Las Mujeres, *Noble Corán*, p. 81.

²⁰⁴ “La palabra concilio designa a una congregación de obispos, con la posible asistencia de presbíteros y seglares, que se reúne con el objeto de atender asuntos relativos al dogma y la disciplina eclesiástica, entendida como la manera de vida arreglada según las leyes de la Iglesia. Hay tres tipos principales de concilios, los ecuménicos o universales, los provinciales y los diocesanos.”, Antonio Rubial (Coord.), *La Iglesia en el México colonial*, pp. 75-76.

varon a cabo.²⁰⁵ Y es precisamente en ese siglo, durante el papado de Inocencio III, que aparecen las llamadas órdenes mendicantes: franciscanos, dominicos, agustinos y carmelitas.²⁰⁶ Su encomienda era alentar el cristianismo con los votos de castidad, pobreza y obediencia.

Con el paso del tiempo las órdenes mendicantes se enfrentarán a nuevas exigencias. Ejemplo de ello será su labor en el proceso de evangelización de América, adquiriendo incluso, atribuciones que no habían tenido en Europa; tales como dar misa o bautizar.²⁰⁷ El denominado “clero regular” (auspiciado por la Corona española), contribuirá al firme propósito de convertir a los indígenas al cristianismo. De hecho, es en el marco del concilio de Trento que se precisará la función de los frailes y su relación con los obispos; diseñando, con ello, las bases para una Iglesia diocesana.²⁰⁸ Trento dará pauta al tercer

²⁰⁵ Cfr., *ibid.*, p. 23.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁷ Cabe recordar que las órdenes mendicantes llegaron paulatinamente a América. En 1493 irrumpen los franciscanos; los dominicos en 1526; los agustinos en 1533; mientras que la Compañía de Jesús se establece en 1572. Cf. Antonio Rubial, *La evangelización de América*, pp. 6-13.

²⁰⁸ El concilio de Trento se inicia en 1545 y concluye en 1563. En plena escisión por la Reforma protestante abordó distintos temas sobre las Sagradas Escrituras, el pecado original, los sacramentos, la importancia de la fe y sus obras; “a partir de 1565, favoreció los proyectos de consolidación del clero secular, en la medida en que reconocían la autoridad de los obispos sobre las órdenes.”, *La iglesia en el México colonial, op. cit.*, p. 49. Obediencia que en los dos primeros siglos resultó poco eficiente en la Nueva España.

concilio provincial de la Nueva España para dirimir el papel del clero secular y el clero regular.²⁰⁹ La tensión entre ambas instancias evidenciaba el interés de controlar a la población nativa. La cercanía y confianza construida por los frailes había rebasado la pretensión de los obispos de ser figuras mediadoras.

Sin olvidar que la evangelización se produjo en un contexto de sometimiento político y social por parte de la Corona; la encomienda era la conversión de los originarios.²¹⁰ Admitiendo que una conquista es un ejercicio de dominio y, muchas veces, de exterminio, no podemos negar que la evangelización fue dando paso a una nueva civilización. La credibilidad en las órdenes condujo la fe en ciernes. La atestación hacia los mendicantes se entrelazaba con la naciente devoción a Cristo. La mediación discursiva y las prácticas de los frailes operaba (o intentaba hacerlo en

²⁰⁹ El tercer concilio provincial recuperó normas dictadas en Trento buscando hacer las adecuaciones pertinentes. Intentaba contrarrestar las facultades que habían adquirido los frailes en el proceso de evangelización indígena. Incluso, se discutió la conducta general de los clérigos. En síntesis se abonaba a una jurisdicción episcopal intentando fortalecer la Iglesia diocesana. “El poder episcopal podía fácilmente tornarse en contra de los intereses reales y desestabilizar el orden político de la colonia.”, *ibid.*, p. 227 Sin embargo, “las bases para el asentamiento de la Iglesia diocesana estaban dadas, y diversos fueron los medios de que se valieron los obispos para darle continuidad.”, *ibid.*, p. 228.

²¹⁰ Sabido es que la población indígena disminuyó en la medida en que el dominio español y, por ende, la religión cristiana, se fueron consolidando. Cfr., *ibid.*, p. 238.

la mayoría de los casos), como una certidumbre previa a la fe.²¹¹ De algún modo se gestaba la premura de allegarse a esta última. Parecía evidenciarse, por redundante que parezca, la necesidad de creer en la posibilidad de creer, es decir, dar el paso entre la resignación de lo impuesto a la persuasión o el asentimiento. Sin menoscabo de que la ideología o la tergiversación de ideas podrían haberse presentado tanto en los evangelizadores como en los evangelizados; no podemos demeritar que el cristianismo como convicción permeo a los naturales de América. Empezaron a surgir mecanismos institucionales y sociales para incorporar a la población interesada en las prácticas religiosas, acotadas en la medida de lo posible, al canon cristiano. Ejemplo de esto fueron las cofradías de las que se rodearon las catedrales, conventos y parroquias.²¹²

En este contexto las cofradías (de *cum fratre*, con el hermano) y hermandades (de *germanus*, hermano carnal) adquirieron una importancia singular para la Iglesia, pues introdujeron en la feligresía principios ordenadores y reguladores alrededor del culto colectivo, de obras piadosas, procesiones, misas y ayunos.²¹³

²¹¹ Recordemos que el término “fraile” proviene del latín *frâter* que significa hermano, aliado o amigo. Cfr. Julio Pimentel Álvarez, *Diccionario latín-español. Español-latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*, p. 305.

²¹² Cfr. Antonio rubial, *et. al., op. cit.*, p. 239.

²¹³ *Idem.*

En esta gesta el lenguaje hablado e icónico fungió como núcleo de información y convencimiento. Los símbolos e imágenes religiosas en general tuvieron un papel preponderante. A la sensibilidad estética se sumó la didáctica. En ambos casos el carácter interpretativo y de comprensión fue nodal. La necesidad de significar lo celeste en el mundo hizo de los signos cristianos un discurso permanente, incluso, en el silencio del predicador.

La Iglesia fue estrechando sus lazos comunicativos con amplios sectores de la sociedad. Si bien es cierto que criollos, mestizos e indígenas tuvieron una participación distinta o desigual en este proceso, no por ello estuvieron al margen de la gesta cultural. El culto religioso se bifurcó en escenarios cotidianos como las calles y los barrios.²¹⁴ La población adoptó, adaptó y orientó las exigencias del cristianismo a su mundo cotidiano. Los propios conventos permitieron que sus frailes (a diferencia de los destinados a las monjas), pudieran ser parte de esta verbena popular. Esto produjo, a la postre, una de las críticas más agudas del clero secular sobre el regular.²¹⁵ La llamada “relajación”

²¹⁴ Cfr., *ibid.*, p. 287.

²¹⁵ El proceso de secularización que afectó a las órdenes mendicantes fue una de las iniciativas del visitador general de la Nueva España y miembro del consejo de Indias, el obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza. Dicho personaje no sólo se encargó de consolidar la figura de los obispos, sino de supervisar y erradicar los vicios de la Universidad de México respecto a la certificación de estudios; además despojó a gran cantidad de frailes del control de las doctrinas indígenas en sus respectivas diócesis. Recordemos que las acciones de Palafox tenían como

en el comportamiento de los frailes incentivó la necesidad de reformar a las propias órdenes. Éstas reaccionaron aduciendo la valía moral de su esfuerzo evangelizador. Se valieron de las crónicas religiosas para enfatizar su papel como ejemplar.²¹⁶

Las álgidas peripecias que trajo consigo la evangelización estuvieron enmarcadas, entre otros elementos, por el mundo estético-moral. El universo artístico se fue asentando bajo las directrices del catolicismo. Los fieles orientaban sus creencias al espacio sacro, a la imagen venerada, al ícono distintivo y al ornamento cautivador. El asidero moral pregonado por el cristianismo adquirió distintas formas estéticas.

marco la cédula Real estipulada por el Consejo de Indias que trató de dirimir el conflicto entre ambos cleros, pues, “si bien se permitió a los frailes continuar al frente de las parroquias, se dijo que los obispos debían visitarlos para tomar en cuenta del decoro de las iglesias y de la forma en que se impartían los sacramentos.” *ibid.*, p. 310.

²¹⁶ Los frailes estaban cada vez más cercados por la idea de someterse a las órdenes de los obispos y, con ello, que sus doctrinas regulares se convirtieran en parroquias seculares. Además persistía la renuencia a pagar diezmos a las catedrales. Cfr. *ibid.*, pp. 219-226. En este escenario se dieron a la tarea de promover su figura mediante crónicas y hagiografías. No puede negarse, tal y como lo señalan los especialistas, que “la mayor parte de los más notables escritores de obras teológicas, doctrinales, místicas, históricas, hagiográficas, lingüísticas y científicas pertenecieron a las órdenes mendicantes.” *Ibid.*, p. 326.

Como nunca antes, el siglo que va de 1640 a 1760 fue el de la mayor habilitación y ornamentación de espacios de culto (sacristías, capilla real y capillas procesionales) mediante retablos y programas espléndidos de imágenes²¹⁷.

En ese contexto los frailes (dúctiles en su empresa de convencer y, posteriormente, objetados por su relajamiento), fueron una presencia importante para fortalecer la relación entre la religión y el arte. Fungían como actores en un escenario estructurado por la representación. Se ponderaban como presencias simbólicas y, por eso mismo, portadoras de un universo colmado de alusiones y significados supra-terrenales. Puesto que el bien no podía estar al margen de lo bello las formas morales y sensibles tiñeron el ambiente público.

Sus soberbios conventos y templos se contaban entre los edificios más sobresalientes del ámbito urbano. Sus iglesias estaban llenas de retablos dorados y sus claustros, tapizados de lienzos que describían la vida de los santos fundadores.²¹⁸

Las manifestaciones artísticas fueron ganando un lugar preponderante como repertorio discursivo de la religión. La devoción religiosa y la contemplación estética lograron una sinergia fundamental. Religión y arte reiteraban (y lo subrayan actualmente), su función social. Sin negar que hay experiencias de lo religioso y de lo estético desde la soledad o el aislamiento; sabemos que éstas no pueden ser

²¹⁷ *Ibid.*, p. 286.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 326.

entendidas en el solipsismo. Tanto *religare* como *aisthesis* son universos dialógicos y, por ende, comunitarios. Si circunstancialmente se restringen para unos cuantos es en el marco y el antecedente de la participación. Ambas son representaciones del concepto agustiniano de “ciudad”. La infinitud de la casa celeste sólo se entiende en la comunión de sus feligreses y, por ende, en los símbolos que reiteran la unión de los hombres al cobijo de Dios.

La cotidianidad vertida en lo religioso fue creando escenarios artísticos que incentivaban, a su vez, el comportamiento de los individuos. La riqueza simbólica no estribaba solamente en ser resultado de las condiciones sociales, políticas, y económicas; sino en denotar distintos estratos de significación. El retablo, la cruz, el santo patrono, o bien, la iglesia, el convento y el clérigo mismo generaban diversos significados que, en teoría, buscaban una sinergia resguardada en Cristo. Afirmar al que provee de sentido mediante ornamentos, construcciones y reliquias, implicaba tesis prescriptivas, devocionales y contemplativas. Comportamientos y significados dotaban de una *polisemia regulada* a los instrumentales cristianos.²¹⁹ A la dimensión simbólica le era extensiva la vastedad interpretativa.²²⁰

²¹⁹ El concepto de “polisemia regulada” es considerado por Paul Ricoeur en el problema de la metáfora. Insiste que ésta puede generar distintos significados pero no estrictamente cualquiera. Cfr. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, pp. 123- 136.

²²⁰ Un símbolo puede tener distintas interpretaciones al interior de una religión. El problema hermenéutico es mayor cuando son distintas las religiones las que lo significan. Así, una

Si admitimos que una obra religiosa supone antecedentes históricos y canónicos pero, además, una urdimbre de significados acotados por su estructura, forma y contenido; podemos deducir que lleva la impronta de lo que Agustín planteaba de la Jerusalén celeste. Supone un aspecto diacrónico en tanto que es peregrina al sucederse en épocas diversas; pero también implica lo sincrónico (sin-cronos o sin tiempo) porque su significado originario permanece al margen de los episodios o las peripecias político-sociales. Además, a estas características se le tendrán que sumar criterios o estilos estéticos promotores de formas artísticas que, indudablemente, marcaron el quehacer cultural de la Nueva España. Tenemos que, por ejemplo, una construcción cristiana de la época colonial pervive como amalgama de sentidos e interpretaciones tanto intrínsecas como extrínsecas. En particular lo estético y lo religioso no fungirán como aleatorios a las obras, sino tácitos a las

pieza o construcción religiosa puede propiciar interpretaciones coincidentes en su dimensión sacra, pero disímiles respecto a su referencia; tal es el caso de la llamada Mezquita de la roca en Jerusalén. Ésta resguarda una roca que invoca distintos significados: “Para los judíos, es la roca donde Abraham iba a sacrificar a su hijo Isaac y, además, la piedra de Betel donde durmió Jacob quien la convirtió en altar. Para los musulmanes, es el sitio de donde Mahoma inició su viaje nocturno hasta el cielo montado en su yagua Elborak (“Resplandeciente”) o *Buraq*, para los cristianos, en esa roca se encuentra impresa una huella de Jesús.” Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, p. 39.

complejas configuraciones. Incluso, si consideramos “que, en términos generales, hay tres tipos de lugares sagrados para los seres humanos: los descubiertos por el hombre, los revelados por Dios y los construidos, igualmente a partir de revelaciones divinas”²²¹; entonces, el universo constreñido en “encontrar”, “ver”, “crear” y “preservar” espacios y experiencias que repliquen lo trascendental, propiciará que el mundo novohispano se nutra y, a su vez, contribuya con ideas al propio cristianismo. Así, pues, la conversión supondrá tradición e innovación.

4.2 El Convento agustino de Querétaro

Un ejemplo del resguardo, la devoción y la contemplación es el Antiguo convento agustino de Querétaro. Su riqueza arquitectónica abre distintas perspectivas sobre la relación entre lo estético y lo sagrado cuya unidad, evidentemente, es el carácter simbólico. Importantes análisis del convento de Santiago de Querétaro lo refieren como una obra inspirada en el texto de *La Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona. Remiten a este antecedente filosófico como medular para comprender su sentido iconográfico. Fray Luis Martínez Lucio (1682-1733), mediante el trabajo del arquitecto-canero Juan Manuel Villagómez, configuró el convento del siglo XVIII como una alegoría de lo estipulado por el filósofo medieval.²²² Nos señala Ana Luisa Sohn Raeber:

²²¹ Martha Fernández, *ibid.*, p. 25.

²²² Cfr. p. Ana Luisa Sohn Raeber, “El ex convento de San Agustín de Santiago de Querétaro”, en *Museo de arte de Querétaro Joya del barroco en América*, p. 55.

La autoría intelectual de este complejo y ambicioso programa iconográfico e iconológico que orna el conjunto conventual, se atribuye al erudito agustino fray Luis Martínez Lucio, quien fuera hijo de una importante y acomodada familia queretana.²²³

Y añade respecto al talentoso arquitecto:

Lamentablemente en los libros conventuales no se menciona el nombre de ninguno de los constructores. Sin embargo, existen evidencias documentadas que confirman que un equipo de canteros de la ciudad de México, encabezado por el maestro Juan Manuel Villagómez, trabajó en la construcción del conjunto conventual de San Agustín. Consta que Villagómez era viudo, de 28 años de edad, originario de la ciudad de México, cuando llegó a la ciudad de Santiago de Querétaro.²²⁴

La obra arquitectónica fue una labor que vinculó el esfuerzo de dos personajes destacados de aquella época.²²⁵

²²³ *Ibid.*, p. 54.

²²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²²⁵ “Hay discrepancias en cuanto a la idea de que la decoración del claustro haya sido hecha por don Ignacio Mariano de las Casas (1719-1773) —muy dado a la copia de modelos en los tratados de arquitectura— o haya sido ideada por el maestro en arquitectura Juan Manuel Villagómez, quien también, dijo haber sido artífice del ambicioso edificio; aunque el padre fray Luis Martínez Lucio tuvo mucho que ver en la obra, ya que fue un notable dibujante,

Gracias a la preeminencia simbólica del texto medieval se posibilitó un legado más en el arte. La riqueza conceptual del escrito contribuyó a encumbrar el convento. Su letra evocadora de imágenes se tradujo en la Nueva España en metáfora de cantera. Así, el ejercicio hermenéutico no parece venir de fuera sino ser implícito en una doble vertiente: la de Agustín al escribir *La Ciudad de Dios* y la de fray Luis Martínez Lucio al recrear en una obra arquitectónica el tratado filosófico.²²⁶

La ciudad de Querétaro resguarda una representación de lo que Agustín denomina la Morada Celeste. Un espacio que guarece a otro en el que confluye lo estético y lo sagrado. Es la ciudad terrenal cobijando a la divina.²²⁷ Admitiendo

eminente teólogo, estupendo administrador y poseedor de una gran cultura, además de amante de la belleza.” Jaime González Montes, et. al., *El barroco queretano. Análisis de la forma arquitectónica en Santiago de Querétaro*, p. 147.

²²⁶ En consecuencia podemos afirmar que el método de nuestro trabajo no es aleatorio al fenómeno investigado. Incentivamos una hermenéutica en obras que *per se* son interpretación.

²²⁷ Como señala Ana Luisa Sohn Raeber: La Provincia del Santo Nombre de Jesús de la ciudad de México, por cuestiones administrativas, se separa y forma en 1602 la Provincia de Michoacán San Nicolás de Tolentino. “Las inclemencias del clima, la lejanía, la falta de atención médica y de medicamentos, obligaron a la Provincia a solicitar a la Corona licencia para fundar en la ciudad de Santiago de Querétaro un convento. (...) Finalmente este complicado trámite culminó con la Cédula Real de fundación otorgada por el rey Felipe V el 8 de febrero de 1728.” Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 32.

que la primera también tiene la función de hacer el bien y de ser proclive a la sedimentación de lo que nos encamina a Dios. La naturaleza de la instancia mundana es —antes de cualquier desavenencia— enaltecer a la trascendente.

Cabe señalar que el conjunto conventual de los mendicantes agustinos consiste en la iglesia y el claustro de estilo barroco.²²⁸ En una descripción sucinta (puesto que nuestro interés se encamina al análisis del claustro y sus dos niveles que conforman la totalidad del convento), podemos decir que la iglesia tiene una fachada principal dividida en tres niveles. El primero tiene las esculturas de san Agustín (derecha) y de san Francisco de Asís (izquierda), cuyos nichos están resguardados por columnas ochavadas.²²⁹ “Al centro se abre el alto vano del arco poligonal que da acceso a la iglesia. El medallón que lo corona representa a san Agustín como pastor y guía de su orden”²³⁰. En el segundo cuerpo de la portada aparecen dos nichos con las figuras de santa Rita de Casia (ubicada a la izquierda) y a la derecha santa Clara de Montefalco (quien fuera mística y abadesa).²³¹ En el tercero destaca a la derecha san José y a

²²⁸ Actualmente se encuentra en la esquina de las calles Allende y Pino Suárez en el centro de la Ciudad de Querétaro. Cfr. *ibid.*, p. 40.

²²⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 40-46.

²³⁰ *Ibid.*, p. 42.

²³¹ En el texto *El barroco queretano* parece diferir respecto a los personajes representados. Allí se alude a Santa Mónica (madre de Agustín) y santa Rita de Casia (izquierda y derecha respectivamente). Cfr., *op. cit.*, p. 151.

²³² Cfr., *ibid.*, p. 153.

la izquierda la Virgen de los Dolores. En el centro aparece un cristo crucificado enmarcado en diversos ornamentos; entre ellos unos racimos de uvas que simbolizan la sangre del Mesías.²³² Mientras que en la portada lateral aparecen los nichos de santa Mónica (madre de Agustín) y san Nicolás de Tolentino penitente (titular de la provincia agustina de Michoacán).²³³

A esta referencia habría que añadir que la torre campanario que acompaña el conjunto no fue concluida y no se tiene datos que especifiquen el porqué. Finalmente, la cúpula de azulejos (colores azul y blanco), está custodiada por ocho esculturas de ángeles músicos (de aproximadamente 2,30 metros de altura) “ataviados a la usanza militar romana y ornados con elegantes plumas en el yelmo”²³⁴.

La construcción reproduce diferentes elementos simbólicos que conminan a la interpretación estético-religiosa. La riqueza arquitectónica e iconográfica se presenta como lecturas complementarias. Esta unidad armónica se perfila como una reiteración de las ideas de orden y de armonía sustentadas por el filósofo de la naciente Edad Media.²³⁵

Hemos planteado que para san Agustín la Ciudad celeste es referente metafísico pero también institución que rige al creyente. Sus edificaciones protegen al piadoso. Así, el inmueble dibuja sus límites respecto a la ciudad terrenal. No por esto niega al mundo circundante sino que lo presupone para elevarse y, con ello, reitera que el ascenso a Dios inicia en la tierra. Incluso, este recogimiento en el

²³³ Cfr. Ana Luisa Sohn Raeber, en *op. cit.*, pp. 43 y 46.

²³⁴ *Ibid.*, p. 48.

²³⁵ *Supra.*, pp. 31-35.

recinto sagrado es análogo a la interioridad humana que se ausculta y se distancia de lo externo. “Lugar” y “mismidad” coinciden como “espacio simbólico”. La ciudad divina nos acoge porque el creyente la descubre en su alma.

La recreación o representación de lo celeste, en el ámbito del arte, se vuelve forma, figura, grafía. Sin olvidar que tuvo una función político-administrativa como parte de la estructura de la Iglesia; el convento agustino es un ejemplo del cruce entre devoción religiosa y contemplación estética. Por ende, como pieza arquitectónica, guarece y ostenta.

El sentido simbólico del convento agustino de Querétaro, en particular el patio central, puede ser interpretado a la luz de lo que Agustín refiere respecto a las iglesias o recintos sagrados para los cristianos. Un ejemplo de construcción para los creyentes es el Arca de Noé. Para el autor de las *Confesiones* el arca funge como acceso y retiro. Aísla y ampara de la devastación. El arca es para Agustín símbolo de Cristo y de la Iglesia. Se erige como protección ornamentada.²³⁶ Es el lugar de oración permeado de lo divino. Luego, no sólo es un espacio representativo. No es un *decir* ajeno a lo *dicho* o un signo distanciado de su significado. No es un mero vehículo hacia lo sagrado; sino que todo él conlleva sacralidad. Por consiguiente, muestra desde sí la relevancia del Todopoderoso. Es una edificación que cubre a la par que descubre. Salvaguarda porque manifiesta. Profesa a Dios desde su casa en la tierra.

²³⁶ Admite Agustín “Y los demás detalles que se ordenan en la construcción de la misma arca son signos todos de las propiedades de la Iglesia”, Agustín, *La Ciudad Dios* (2), pp. 217.

El arca se caracteriza, según el beato, en una construcción firme y cuadrada, “pues a cualquier parte que se vuelva lo que es cuadrado, siempre estará firme”²³⁷. En ello coincide el claustro del convento agustino: “La forma del patio es cuadrada, con cada una de sus *fachadas* compuesta por cuatro arcos sostenidos por *pilastras* que forman figuras antropomorfas, tanto en el *claustro* bajo como en el *claustro* alto”²³⁸. El cuadrado o cubo (porque su perímetro es también altura), viene a ser una figura de perfección o incluso transcultural.²³⁹ Como insiste Martha Fernández respecto al santuario islámico de la ciudad de La Meca y al uso del cubo “[...] por San Juan en su visión apocalíptica de la Jerusalén Celeste”²⁴⁰, su importancia simbólica se erigirá como centro o escenario.²⁴¹

²³⁷ *Idem.*, p. 217.

²³⁸ Jaime González Montes, *et. al.*, *op. cit.*, p. 154.

²³⁹ Martha Fernández nos señala que la importancia de esta forma geométrica es característica del santuario islámico de la ciudad de La Meca denominado como la Caaba (El cuadrado). “La Caaba es un cubo, levemente irregular; su forma se vincula con la idea del centro, al ser una síntesis de la totalidad del espacio, correspondiendo (...) cada una de sus caras a las direcciones primarias, aunque he de aclarar que no son los muros, sino las esquinas de éstos, las que orientan los puntos cardinales, porque éstos significan, en la concepción musulmana, “los cuatro pilares angulares del universo”.” Martha Fernández, “Las mezquitas del Haram Al-Shariff”, en *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, p. 39.

²⁴⁰ Martha Fernández, “Historia del Templo de Jerusalén. El Templo histórico y el Templo bíblico”, en *op. cit.*, p. 27.

²⁴¹ El número como signo y la figura geométrica se caracte-

El convento —análogo al arca— es una construcción bajo el precepto divino. Es una obra humana y al mismo tiempo sobrehumana. Dios ordena y las criaturas obedecen sus designios. A su disposición arquitectónica y estética precede la idea de edificar con miras a la reverencia y a la salvación. Incluso, que sea de cierto material o de distintos pisos supone, para Agustín, múltiples significados.²⁴²

En toda construcción devota hay un movimiento descendente por ser signo celestial en lo terrestre; pero también uno ascendente porque desde la fe se yergue. O como afirma Agustín: los creyentes saben que construyen con *piedras vivas*.²⁴³ Así, pues, la materia se encuentra animada

rizarán por ser referentes importantes para Agustín porque encontrará en ellos el carácter simbólico y la justificación racional: “En efecto, el número mil equivale al cubo de diez. Diez por diez dan cien, es una figura cuadrada, pero simplemente plana. Para darle altura y hacerla cúbica, hay que volverlo a multiplicar por diez y resultan los mil.” San Agustín, *La Ciudad de Dios* (2), p., 655.

²⁴² Si bien es cierto que los materiales y espacios geográficos de la temprana Edad Media pudieron variar en relación a los de la Nueva España; el vínculo entre materia, construcción y símbolo no deja de ser una constante. Afirma Agustín que en el caso del arca, al ser de madera, representa la firmeza y la cruz donde estuvo Cristo. Que sea de dos pisos o tres simboliza, en el primer caso, la unidad de los hombres que también se diferencian entre los circuncidados (judíos) y los que no (griegos); en el segundo caso, al ser de tres pisos, bien puede representar la fe, la esperanza y la caridad o, también, la salvación ante el diluvio merced a los hijos de Noé. Cfr. Agustín en *op. cit.*, p.p. 217-218.

²⁴³ Cfr. Agustín, *op. cit.*, p. 520.

o impelida de espiritualidad.²⁴⁴ La casa de Dios es paralelamente traza y elevación.²⁴⁵

²⁴⁴ Edificar un recinto sacro supondría, en un sentido ontológico y metafísico, que el material mismo lleva una impronta espiritual. Esto no niega que en lo social el individuo (como mano de obra), sea forzado o explotado para cumplir dicha tarea. El período de la Colonia en México no fue la excepción. Como bien señala Martha Fernández el esfuerzo para las edificar los inmuebles cristianos fue despiadado; por ejemplo, en los primeros cincuenta años de la conquista la construcción de conventos implicó, entre otros elementos, transportar cientos de toneladas de arena a lo largo del territorio: “Los más de trescientos conventos levantados, más ermitas, capillas y pequeños templos que saturaron las zonas pobladas en los momentos posteriores a la conquista. (...) donde la explotación despiadada de los indígenas por encomenderos y los frailes mismos, trajo una disminución dramática de la población de más de 5 millones de indígenas. Con otro régimen de trabajo hubiera sido imposible levantar los conjuntos conventuales.” Martha Fernández, “Época Virreinal”, en Carlos Flores Marini, *et. al.*, *El ropaje de la arquitectura*, p.107. A esto se debe añadir lo que nos plantea la autora respecto a la participación de los propios frailes en las construcciones religiosas, especialmente en el siglo XVI: “tampoco podemos descartar la posibilidad de que algunos de esos frailes mendicantes hubieran incluso dirigido las obras basadas en la tratadística, como lo hizo el padre Torquemada en Tlatelolco.” Martha Fernández, en *ibid.*, p. 106.

²⁴⁵ La idea agustiniana de dotar de espiritualidad a la materia que dará lugar a una iglesia o un convento, encuentra una ana-

Lo planteado por Agustín es un argumento con relevancia metafísica pero, como hemos referido, también se anticipa a ciertos preceptos fenomenológicos.²⁴⁶ Para él una iglesia es, en términos teológicos, la manifestación de lo celeste. Pero si trasladamos esta idea al ámbito fenoménico la construcción funge como apertura de sentido, es decir, como un naciente originario que refulge en lo demás. En voz de Heidegger abre el ser de cada ente porque muestra al mundo en cuanto *es*.

El mundo no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza y es más existente

logía con la fenomenología de Bachelard al hablar de la “casa” como extensión simbólica de la intimidad humana: “Sin ella, el hombre sería disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y las tormentas de la vida. Es el cuerpo y el alma. Es el primer mundo del ser humano.” Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 37.

²⁴⁶ La fenomenología enfatiza la relación conciencia-fenómeno y, de algún modo, coincide con la metafísica al jerarquizar al Ser como proveedor de sentido respecto a lo humano. En ambos casos, a diferencia de las ciencias positivas, el sujeto no se erige como la instancia predominante de la realidad; por el contrario, tanto en la fenomenología como en la metafísica se habla de una condición co-originaria en entre el ser en general y el ser humano; autores como Martín Heidegger, Gastón Bachelard, Nicolai Hartmann, Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer, son partícipes de esta idea.

que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa. Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser.²⁴⁷

La relación entre Agustín y Heidegger bajo la égida de que el arte impele a los demás entes en tanto que es revelación, resulta sugerente a la luz de lo siguiente.

Bajo el precepto agustiniano la pieza arquitectónica es vínculo con Dios. Pero además sosiega a las cosas circundantes al proveerlas de sentido. Las encuadra en lo creado. La contemplación del convento anuncia a cada ente al amparo de lo primigenio. Pensemos ahora en lo que plantea Heidegger. “El estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos. Esta visión queda abierta sólo mientras la obra es una obra y el dios no ha huido de ella”²⁴⁸. Así, pues, el templo es obra porque abre un sentido oriundo que hace que los demás entes, incluyendo el hombre y su devoción por lo sagrado, resplandezcan. Y añade el autor alemán: “La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia”²⁴⁹. La obra artística es manifestación de un sentido originario. Es *aletheia* o revelación de sí des-velando al mundo.

²⁴⁷ Martín Heidegger; *Arte y poesía*, p. 75.

²⁴⁸ *Ibid.*, 72.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

Por su parte para Agustín una edificación religiosa es la impronta y la aserción de la Ciudad de Dios. Esta contundencia de lo divino supone, en sentido estricto, una manifestación de que lo originario acaece: Dios existe, nos crea y se representa. Lo primigenio cobra relevancia. Las cosas volcadas en su terrenalidad aparecen, de pronto, reguardadas. Lo que existe es faena divina y se ratifica en los recintos sagrados. El convento como obra muestra que lo circundante es donación de Dios. El espacio inmaculado es resonancia de que el resto de los seres tienen justificación.

De suerte que lo que Dios dijo por el profeta citado²⁵⁰: *En este sitio daré la paz*, debe entenderse por el lugar significativo el que es significado por él; y así por aquel lugar restaurado fue significada la Iglesia, que había de ser edificada por Cristo, y no tiene otro sentido aquellas palabras: *En este sitio daré la paz* sino el de *daré la paz* en el lugar que significa este sitio. En efecto, las cosas que encierran una figura parecen significar, en cierta manera, las cosas en ellas figuradas; como dijo el Apóstol: *La piedra era Cristo*, porque aquella piedra de que se decía esto representaba ciertamente a Cristo.²⁵¹

Que el sentido de la obra irradie al mundo incluso resignificándolo es, en consecuencia, una característica del antiguo convento agustino. Si una edificación estético-religiosa conlleva una relevancia metafísica y fenoménica el recinto queretano no estará allende de dicho privilegio.

²⁵⁰ Se refiere al profeta menor Ageo referido en el Antiguo Testamento. Cfr., Agustín, *op. cit.*, p. 520.

²⁵¹ Agustín, *op. cit.*, pp. 520-521.

Como se señaló anteriormente la estructura del convento queretano consta de un claustro bajo y otro alto; de ambos es contiguo el cielo abierto que simboliza para el cristiano la esfera de Dios. Así, la edificación permea al firmamento de un carácter celestial y, a la par, la sacralidad del cielo conmina al convento a levantarse hacia él. Por ello el cielo se mira desde del patio central del inmueble como coextensivo. La pieza arquitectónica insinúa un movimiento permanente: se alza a lo inconmensurable estando a su regazo. Se refrenda en una circularidad donde lo referido está impelido en la propia construcción.

El cielo abierto del convento recuerda lo que afirma Agustín del cielo profundo que carece de techo.²⁵² Insiste que cuando se mira al firmamento sólo advertimos la capa inferior o más cercana a nuestra vista. Empero, su profundidad partirá de la bóveda que se observa hacia una infinitud inabarcable. El cielo alto es lo que escapa a la mirada pero que, sin embargo, inicia en la extensión que nos envuelve.²⁵³ Es como si sólo observáramos la superficie de lo ilimitado. A diferencia de lo que tiene techo que impide ver más allá; el cielo bajo será lo más cercano y, por ende, preámbulo de la inmensidad.²⁵⁴ Análogamente a la interioridad que avanza sobre sí encontrando como fundamento a Cristo; así, el cielo abierto supondría un

²⁵² Cfr. *ibid.*, p. 675.

²⁵³ Cfr. *ibid.*, p. 722.

²⁵⁴ El techo en las iglesias o recintos sagrados no tendrán la característica de límite o impedimento hacia lo celeste. Todo lo contrario, sus bóvedas serán símbolos de lo divino justo por tratarse de la casa de Dios.

ascenso que advierte la enormidad de Dios. Ambos, en apariencia, serían recorridos opuestos; empero, lo que el cristianismo y la filosofía de Agustín tratan de argumentar es que la profundidad del alma se sustenta de la inconmensurabilidad de Dios. Al igual que el convento que se erige y señala lo celeste; el alma replica este ascenso mediante la introspección interior. Se gesta con ello un movimiento conjunto entre el inmueble y la disposición humana. Se contempla porque hay templanza.

Como se ha insistido el sitio sagrado (que también artístico por su magnificencia arquitectónica), es signo y, por consecuencia, significado. Dice de sí anunciando que todo pende de la creación. La casa de Dios se consagra de sentido y manifiesta que todo lo demás también lo tiene. Cabe aclarar que el lugar sacro no es una oquedad receptora de adjetivos. No adquiere plenitud por lo que pueda decirse. Por el contrario, sus atributos proclaman. Su presencia en sí misma dice al hombre. Por eso Agustín insiste en que no se da la paz en ese sitio; sino que de él emana la paz.²⁵⁵ Incluso el esfuerzo humano por construirla está mediado e impregnado por lo divino. Como bien recuerda Agustín respecto a lo que Dios le revela a David y éste obedece diciendo: “Te edificaré una casa. Casa que también nosotros edificamos viviendo bien, y ayudándonos Dios para vivir bien; porque si el Señor no construye la casa, en vano se cansan los albañiles”²⁵⁶.

²⁵⁵ En un sentido hermenéutico la interpretación no es una postura o mirada que se adhiere al fenómeno; sino que éste es el que propicia, mediante la agudeza del interesado, la gama de discursos.

²⁵⁶ San Agustín, en *op. cit.*, p. 377.

Iglesia o convento se erigen y asientan en un lugar. La materialidad y ornamento implican ubicación y orientación. La creatividad humana y la devoción la estructuran como obra. Su carácter de utilidad es innegable en tanto que cumple una función específica. Empero, esta practicidad parece estar detrás de su condición como obra. Como bien afirma Heidegger ésta no se agota en su carácter funcional.²⁵⁷ Así, el convento agustino permitió la vida activa y contemplativa de los frailes. Aunque el edificio como obra ha trascendido esta funcionalidad. De allí que su baluarte estético permanezca no siendo ya casa de oración sino museo de arte.²⁵⁸ Ahora bien, se podría deducir de ello que sólo mantiene la relevancia estética y que ha perdido la

²⁵⁷ Cfr. Martín Heidegger, *Arte y poesía*, p. 54.

²⁵⁸ Recordemos que el Antiguo convento agustino fue utilizado de diversas maneras ajeno a lo sagrado y a lo estético. En el siglo XIX durante la desamortización de los bienes de la Iglesia “Las tropas republicanas tomaron posesión del convento y permanecieron allí por 15 años, dejándolo en estado de destrucción y abandono. A partir de 1867 el templo pasó al cuidado del clero secular hasta 1880, cuando fue entregado de nuevo a la provincia agustina.” Laura Gabriela Corvera Galván, “25 años del Museo de arte de Querétaro: memoria, actualidad y futuro”, en *Museo de arte de Querétaro. Joya de barroco en América*, p. 38. Posteriormente “Por decreto del Presidente Porfirio Díaz, el inmueble se adaptó y destinó a Palacio Federal en 1884. En 1935 fue declarado monumento histórico y más tarde, en 1987, pasó a la custodia del Gobierno del estado de Querétaro para ser condicionado como el actual Museo de arte de Querétaro, mismo que fue inaugurado en 1988.”, en *ídem*.

religiosa por ser un espacio de exposición y acervo artístico. Esto supondría que lo religioso es en cuanto se le da esta utilidad y, por tanto, no pertenece a la obra en cuanto tal. Evidentemente esto no es así. Lo sagrado (aunque ya no sea la vivienda de la orden agustina de Querétaro), no queda menguado sino vinculado a su estética. Contemplar el convento implica la intersección de ambos elementos. No se trata de ser creyente sino de que lo religioso y lo artístico se amparan mutuamente.

4.3 Construcción simbólica: tensión de movimientos

Toda obra es histórica no sólo por el período que se produjo sino porque interpela a los espectadores posteriores a ella. El arte tiene resistencia ontológica porque al surgir permanece y, aunque pueda ser afectado por los convencionalismos de los espectadores o pueblos posteriores, mantiene una firmeza que pertenece a su estructura que, por ser tal, no está condicionada por la fugacidad del momento ni le viene de fuera.²⁵⁹

La estructura de la obra varía según el arte de que se trate. La arquitectura religiosa no sólo es un espacio que, según el creyente, nos vincula con lo divino; sino que además cumple una función práctica para los devotos. Permite el resguardo, la meditación y la contemplación. Así, es el lugar en que los ritos o celebraciones reúnen a la comunidad ante Dios. Por ende, las iglesias, conventos, templos, entre otros, no son construcciones neutras a las que se les añada el sentido religioso. Su edificación les

²⁵⁹ Cfr. Nicolai Hartmann, *Estética*, p. 109.

antecede la fe justo para reafirmarse en ellas. En consecuencia, el modo en que son construidas presupone un carácter simbólico. Su materialidad es puesta o dispuesta a la recreación estético-religiosa. Cúpulas, torres, ornamentos, deambulatorios, altares, entre otros, no se añaden, sino que orientan el uso de la cantera, piedra o madera para su construcción. La sensibilidad, espiritualidad y la sacralidad son implícitos a la arquitectura religiosa; pues no se trata de amontonar piedra de un modo estable.²⁶⁰ Por el contrario, la forma la dará el hombre porque la forma de la forma está dispuesta por Dios.²⁶¹ Todo ello otorga un garante simbólico.

Pensemos la materialidad como la primera estratificación de la arquitectura.²⁶² El peso y la dureza de la piedra es el plano real que posibilita la composición (que emerge como espiritual). Su practicidad hace que la materia se disponga y tenga proporciones espaciales. Por eso “Una obra arquitectónica sin determinación práctica es impensable y, sería, de hecho, algo así como una obra literaria sin tema”²⁶³. Al carácter pragmático le será extensivo la proporción o dimensión espacial. Todo esto generará una composición dinámica en la medida en que la arquitectura implica espacios que cubren y son recorridos. Se tendrá una impresión del conjunto sólo porque la mirada avanza en cada una de sus partes externas e internas. Se produce

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 251.

²⁶¹ Cfr., Víctorino Capanaga, “Introducción general”, en San Agustín, *Escritos filosóficos (1º)*, p. 83.

²⁶² Cfr., Nicolai Hartmann, *op. cit.*, 250

²⁶³ *Idem*, p. 250.

una especie de dialéctica que va de los segmentos al todo y viceversa. Pero también se hace implícito el modo de vida para el que fue pensada. La liturgia y la plegaria en el caso de una iglesia; el retiro, la contemplación, la vida comunitaria al servicio de Dios y de los fieles, en el asunto del convento.

Para Hartmann el estrato espiritual o irreal de la arquitectura comienza en la piedra pero va más allá de ella. La materia se vuelve composición espacial y permite, a su vez, una dinámica en tanto que sus paraderos se habitan, se ocupan, se contemplan, se transitan. Lo espacial y lo dinámico son niveles o estratificaciones que requieren de la materia sin reducirse a ésta. Empero, a la estratificación de la obra artística le son co-origenarios el estilo y la tradición. Por ejemplo, el barroco como ornamento o decorado no responde a un añadido sino que complementa la composición. No brilla como aditamento u ocurrencia, sino que forma parte de la idea que propicia la obra.

La arquitectura, como todo arte, no es una creación *ex nihilo*, sino que responde a circunstancias específicas que pueden orientar el destino de la obra. Incluso, el portento de la edificación puede ser *ad hoc* a la idea de lo sobrehumano; como es el caso de las construcciones religiosas.

El propósito ideal de las construcciones monumentales no es idéntico a la idea humana que se expresa en ellas. Se ve claramente en la monumentalidad de la construcción de templos e iglesias: se erigen en honor de determinadas deidades pero sobreviven siglos, y cuando ya ningún hombre enlaza ningún sentido con el nombre de la divinidad, siguen en pie con la misma idealidad; es decir, siguen siendo expe-

rimentadas como expresión de una voluntad y una magnitud que sobrepasan la medida humana.²⁶⁴

La dimensión metafísica le dará un estrato irreal a la materialidad de la obra. Su idealidad no será un artificio sino subyacente a la composición. Por lo tanto, el arte arquitectónico supondrá un nivel espiritual o irreal (entendido como la parte no objetual o tangible de la materia que al desprenderse de ésta nos conmueve por su esteticidad). En particular en las iglesias, conventos y otros recintos religiosos, se acentuará el tránsito de lo espiritual a lo sacro. Allí no sólo reverberará la espiritualidad que caracteriza a lo artístico, sino también la devoción concéntrica del espacio divino.

Si bien es cierto —y como su nombre lo indica—, la fenomenología parte del fenómeno hacia el concepto, es decir, en sentido inverso al neoplatonismo de Agustín que supone a lo concreto como representación de la idea (postura distintiva del llamado idealismo); no por ello el cruce de ambas tradiciones filosóficas dejan de sumar y coincidir en que la parte inmaterial o irreal de la obra artística, le otorga distintivo ontológico.²⁶⁵

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 255.

²⁶⁵ Esto abona al método utilizado en nuestra investigación. Como hemos dicho, la hermenéutica es fenomenológica en tanto que interpreta aquello que aparece a la conciencia, es decir, el fenómeno. Al no reducir a éste aun mero objeto permite la posibilidad de una metafísica. La diferencia entre objeto y fenómeno es que el primero es un *constructo* de la subjetividad y se atiene a los criterios racionales o epistemológicos del individuo. Allí

La espiritualidad es la parte irreal (que no falsa o inexistente) del fenómeno que le otorga, según Hartmann, su carácter estético. En términos agustinianos la creación y concreción de una obra artística es un nivel ascendente hacia Dios. Su materialidad no se consume en su objetividad sino que responde a un adelanto en el sendero divino mediante la capacidad sensible y racional. Así, pues, el convento agustino de Querétaro tiene el garante de ser recinto consagrado a Dios y, además, antepone su prestantia artística. Tendrá un doble movimiento tensional entre lo sagrado y lo estético. Uno por encima del otro pero no por ello excluyentes. Como casa celeste es consagración y congregación de la fe en Cristo. Como obra artística tiene un nivel enhiesto pero subordinado a lo sacro. Recrea la sensibilidad porque acoge la espiritualidad. La tensión entre los movimientos ascendentes es inevitable o, incluso, necesaria. Lo que nos eleva estéticamente es jalonado por la devoción religiosa; sin que esto suponga confusión. El arte como creación humana y la religiosidad como adhesión a lo divino se yuxtaponen en los monumentos a Dios. Su asociación no exime la gradación. “Por eso el espíritu humano necesita de ciertas escalas o gradas (*quaesivit gradus*) que le acerquen a lo divino”²⁶⁶.

el sujeto trastoca a la realidad en objeto de conocimiento. En cambio en la fenomenología la relación sujeto-objeto es una relación posterior al vínculo co-originario entre conciencia y mundo. Cfr. Martín Heidegger, “Existir es ser en un mundo”, en *Hermenéutica de la facticidad*, pp. 103-107.

²⁶⁶ Víctorino Capanaga, “introducción general”, en *Escritos filosóficos* (1º), p. 88.

Que los claustros del convento queretano se dirijan al cielo abierto marca la tensión y armonía entre los movimientos estético y religioso. La obra misma configura a ambos; pero se escalonan en el horizonte del creador. Desde la contemplación estética perviven. A la luz de la disposición devota su tensión se anuncia. El convento se recoge en este desdoblamiento. Pero no supeditado a la subjetividad que decide qué ver, sino a la relación conciencia-fenómeno. El individuo logra comprender justo aquello que se le revela. La edificación reitera su disposición dinámica no sólo por cómo es o fue utilizada, sino por la contemplación misma que se deja llevar al unísono de lo que muestra la obra. En ese proceso de revelación-comprensión, la obra arquitectónica se vierte en lo estético orientado a lo religioso o, bien, lo sacro prescriptivo de lo artístico. Por eso, no pueden leerse los claustros como un ascenso que se acerca más a Dios. Los claustros bajo y alto no contrastan como lejano o cercano a lo celeste respectivamente. Por el contrario, son alusión de que lo terrenal tiende a Dios; de que lo artístico es ascenso intelectual y sensible; de que la gradación real o simbólica es ineludible a la cercanía con el creador.

El convento agustino (como toda obra arquitectónico-religiosa), es un conjunto estructurado de espacios y formas. Cada escorzo cobra sentido a la luz del compuesto. El ícono se enaltece como pieza porque brilla en lo contiguo. Igualmente cada claustro pervive desde sí porque cobra sentido en lo restante. Para Agustín el orden y la armonía es una dialéctica del todo a las partes y viceversa. La dimensión de la obra está erigida en este vaivén. Lo que asciende también se extiende. Allí, la obra arquitectónica y artística es también casa de Dios.



CAPÍTULO 5. ICONOGRAFÍA DEL CONVENTO: CONCRECIÓN QUE ASCIENDE

LA ICONOGRAFÍA DEL Convento de Querétaro es una representación simbólica de *La Ciudad de Dios*, es decir, una interpretación de los hechos referidos y las ideas expuestas por Agustín. No se trata de un esfuerzo descriptivo que deviene en una erudición iconológica. No es un mero “traslado” porque no existe una coincidencia literal entre la obra filosófica y la arquitectónica. Por consiguiente, es la composición en cantera de un libro leído e interpretado. El claustro del convento es una elaboración pos-lectora. Miramos una lectura. El recinto es, pues, hermenéutica de un texto.

El inmueble cuenta con dos plantas cuya riqueza iconográfica se diversifica entre los arcos (con soportes que se encuentran adosados y están constituidos por cariátides), claves y enjutas.²⁶⁷ “Una danza de cuatro arcos de medio

²⁶⁷ Cfr. Antonio Loyola Vera, “Iconología del ex convento de San Agustín en Querétaro”, en *Museo de arte de Querétaro. Joya del barroco en América*, p. 110.

punto por lado, recorre el perímetro cuadrangular, tanto del claustro bajo como del alto²⁶⁸. La forma cuadrangular (o cúbica) establece desde el acceso al recinto su carácter simbólico. No olvidemos que el propio Agustín menciona la importancia del cuadrado como referente de perfección.²⁶⁹ Incluso, como precisa Martha Fernández, para las culturas antiguas el universo era concebido como un centro que se extendía hacia los cuatro puntos cardinales formando tal figura geométrica.²⁷⁰ Aunque en particular para la tradición judeocristiana – puntualiza Fernández –, el cubo estaba destinado a ser una indicación de Dios a los hombres; mientras que el círculo fungía como lo hermético.

El cuadrado y el cubo son la imagen de lo manifestado, esto es, de lo que Dios ha revelado a los hombres (...) El círculo, por su parte, es la imagen de la perfección por no tener principio ni fin y simboliza lo no revelado, es decir, lo que Dios no ha puesto en conocimiento de los hombres; por lo tanto, lo primero que simboliza es el cielo.²⁷¹

Estas formas geométricas son el diseño que satisface a lo perceptual y a la abstracción enigmática de lo divino. El cuadrado es comunicado en tanto que el círculo es lo

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁶⁹ Cfr., *infra.*, p. 137.

²⁷⁰ Cfr. Martha Fernández “La imagen del cielo en la arquitectura novohispana. Mantos, doseles y cortinajes” en *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, p. 131.

²⁷¹ *Idem.*

reservado por Dios. Ahora bien, esta relación resulta importante al hablar del Convento agustino porque, como dijimos, la disposición del claustro dibuja un cuadrado; mientras que el cielo abierto manifiesta lo circular del firmamento que nos cubre.²⁷²

La geometría no es una ocurrencia humana sino una revelación y un conducto hacia la perfección divina. Esto no resulta extraño al obispo de Cartago y a la posterior prestancia simbólica del inmueble queretano. El ornamento del convento se perfila desde la estructura geométrica. Revieste porque se adhiere o descansa en la idea. Podemos decir que lo inteligible antecede a lo perceptible. Sabemos que esto no está exento de controversias al tratarse de una obra barroca. Estilo que da rienda suelta al ritmo, al oleaje, a la hendidura y al realce.²⁷³ Mientras que el idealismo agustiniano pregona las esencias puras el barroco, por su parte, atiende a las formas ataviadas. Esto no implica que sean vertientes irreconciliables sino, por el contrario, promueven matices que en el quehacer estético se vanaglorian. Ni la idea se opone necesariamente a la representación ni

²⁷² Esta idea de la circularidad del cielo abierto no es ajena a la tradición fenomenológica. Bachelard, aduciendo a la “fenomenología de lo redondo” de Karl Jaspers, sustenta que la redondez del ser o de la esfera geométrica nos asalta al ver el firmamento; desdoblado con ello al contemplador y lo contemplado en una unidad indisoluble. Cfr., Gastón Bachelard, “La fenomenología de lo redondo”, en *La poética del espacio*, pp. 271-279.

²⁷³ Cfr. J.J. Martín González, “El arte barroco” en *Historia del arte*, p. 184.

ésta a la exposición de la primera.²⁷⁴ Por ende, el barroco proveerá diseños ostentosos para el deleite de la sensibilidad sin renunciar a la conceptualización.²⁷⁵ Ejemplo de esto es la iconografía del convento.

a) *Cariátides*

Consecuente a la tradición cristiana para san Agustín Dios crea las cosas de la nada; mientras que los hombres lo hacen mediante lo dado. Transforman orientados, motivados u obligados, muchas veces, por un interés específico. En el caso particular del arte nutre de formas al objeto inerte; “por ejemplo madera o mármol o marfil, o cualquiera otra clase de materia, que se hace dúctil por las manos del artífice”²⁷⁶. Esta capacidad humana de moldear la materia también puede configurar piezas que esbocen su propia

²⁷⁴ La idea de *belleza en sí* es principalmente planteada por Platón. Sustenta que lo bello no puede ser relativo a la opinión o, bien, a la percepción carente del argumento que entrevé la esencia. Cfr. Platón, *Hippias Mayor*. Por su parte Plotino, quien también impactó en la filosofía de San Agustín, sustentaba que los objetos bellos lo eran por participación de la idea de belleza en sí. Así las bellezas sensibles se debían a la intuición de la belleza verdadera. Cfr. *Enéadas*, pp. 107-112.

²⁷⁵ J.J. Martín González, citando a Eugenio d’Ors (quien refiere Focillon), plantea que el barroco bien podrá verse no sólo como un estilo sino como la tercera fase por la que atraviesa todo estilo; así, los tres momentos del arte serían el pre-clásico, clásico y barroco. Cfr. J.J. Martín González, *Historia del arte (tomo 2)*, p. 179.

²⁷⁶ San Agustín, “Cuestión 78. La belleza de las estatuas”, en *Ochenta y tres cuestiones diversas*, p. 271.

fisonomía. Que lo hecho recree la apariencia del hacedor supone una circularidad mediada, en este caso, por una representación estética. El esfuerzo puede no ceñirse a una copia sino traducirse en una configuración simbólica. “De hecho, en una estatua no se encuentran todos los detalles del cuerpo humano; pero todo lo que allí se encuentra proviene, por medio de la mano del artista, de esta sabiduría que fabrica el cuerpo humano de un modo natural”²⁷⁷. Pensemos en las cariátides del recinto agustino.

Los pilares adosados del convento son peculiares. Tanto en el claustro bajo como en el alto presentan personajes cuya apariencia y posturas resultan emblemáticas. En específico las cariátides del claustro bajo se encuentran apoyadas en un solo pie (algunas con la planta del mismo y otras sólo con la punta aludiendo al movimiento del que se impulsa). Este gesto que incita al ascenso representa a quienes desde la ciudad terrena pretender llegar a la divina. Pero no lo hacen desde una decisión que parece aislada sino consensada pues, afirma Ana Luisa Sohn Raeber, “los movimientos de sus cabezas (cuyos rostros se alternan entre femeninos, masculinos, jóvenes y viejos), parecen dialogar”²⁷⁸. Hombres y mujeres sugieren una interlocución.²⁷⁹

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 272.

²⁷⁸ Ana Luisa Sohn Raeber, “El ex convento de San Agustín de Santiago Querétaro”, en *op. cit.*, p. 52.

²⁷⁹ Respecto a lo que señala Sohn Raeber resulta peculiar que en un convento del siglo XVIII destinado a frailes —en este caso agustinos—, aparecieran representadas mujeres (a menos que se tratasen de santas como las que forman parte de la serie de claves

Su esfuerzo se dirige al cielo abierto. Cielo que cubre al tiempo que atrae. Protege y embelesa. Las figuras antropomorfas lo reiteran con sus cuerpos que se impulsan. Al hacerlo queda referido el firmamento pero, a su vez, la superficie en la que se asientan. Se produce una especie de dialéctica (característica permisible en el propio barroco y su juego de contrastes). Es la dinámica donde lo concreto aspira a lo etéreo. Es la tensión y la distensión de la piedra hacia lo celestial. El movimiento se refrenda a sí mismo como parte de una composición escatológica. Los pilares adosados, por no decir el convento en general, están en “acto”. Perviven en la incisiva indicación de su desplazamiento.

Parte fundamental de la composición es el significado de sus partes. Qué representan las cariátides es una pregunta ineludible. Antonio Loyola Vera y Jaime Vega Martínez afirman que los soportes responden plenamente a la simbología de la mitología clásica bajo el esquema de Hermes Trismegísto (el denominado *tres veces grande*).²⁸⁰ Bien es sabido que este personaje tiene el sincretismo o de haber sido un individuo posterior al nacimiento de Abrahán²⁸¹ o de ser una deidad del antiguo Egipto; incluso

de este mismo convento). Sin embargo, esta interpretación abre una perspectiva que aporta uno de los posibles significados de la obra. Ana Luisa Sohn Raeber, Cfr. *Ídem*.

²⁸⁰ Cfr. Antonio Loyola Vera, “Iconología del ex convento de San Agustín en Querétaro”, en *op. cit.*, p. 123.

²⁸¹ El nacimiento de Abrahán se ubica aproximadamente en 2166; aunque algunos piensan que puede situarse en 1952 a. C.; cfr. “Mapa de Cronología bíblica”, en *Libro de Tablas comparativas bíblicas, mapas y líneas de tiempo*.

ambas.²⁸² San Agustín lo refiere desmintiendo que en él y en los egipcios radicara una sabiduría verdadera. De hecho señala a Hermes como posterior y, obvio, inferior a los patriarcas y los profetas:

Pues por lo que se refiere a la filosofía, que asegura enseñar algo con que los hombres lleguen a la felicidad, esta clase de estudios floreció en aquellas tierras hacia los días de Mercurio, a quien llamaron Trismegisto. Ciertamente, mucho tiempo antes que los sabios o filósofos de Grecia, pero también después de Abrahán, de Isaac, de Jacob y de José; y también después de Moisés. En efecto, cuando nació Moisés se dice que vivía el gran astrólogo Atlas, hermano de Prometeo, abuelo materno de Mercurio el mayor, cuyo nieto fue este Mercurio Trismegisto²⁸³.

Hermes Trismegisto se aboca a hablar de Dios desde un discurso animista. Afirma que no sólo el ser humano sino el universo y el mundo están dotados de inteligencia.²⁸⁴ Por

²⁸² Victorino Capanaga señala “Hermes Trismegisto es figura legendaria de Egipto, venerada como dios, padre de la palabra y del *logos*. En su nombre se publicaron muchos escritos religiosos recogidos en el *Corpus hermeticum*, donde se mezclan religión, filosofía, magia, alquimia y astrología. Fueron traducidos al latín por Marsilio Ficino.” Nota a pie, *La Ciudad de Dios* (2º), p. 496.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ Hermes el egipcio afirma que el mundo es un Dios material y que “El universo es un animal compuesto de materia e inteligencia. El mundo es el primero de los animales vivos; el hombre es el segundo de éstos, pero es el primero de los mortales.” Hermes Trismegisto, *Escritos sagrados*, p. 73.

eso para llegar a Dios es necesario valerse de esta última; aunque sólo los elegidos logren conseguirlo, pues “los que responden a este llamamiento y fueron bautizados en la Inteligencia, entraron en posesión de la Gnosis y se iniciaron en la Inteligencia, resultando hombres perfectos”.²⁸⁵

Este pensador esotérico parece ser el antecedente de los gnósticos (considerados como herejes por el propio Agustín). Aunado a que Hermes, a diferencia del obispo de Hipona, supone que para llegar a Dios hay que abandonar todo lo corpóreo puesto que “saliendo de su envoltura o de su cuerpo se elevará conducido por la inteligencia [...]”²⁸⁶. En suma el originario de Egipto dista de tener elementos afines al filósofo de Hipona.

Ahora bien, que las cariátides representen a Mercurio es una vía interpretativa que no cancela otras; especialmente porque no está al margen de algunas controversias. La primera es admitir como parte del espacio sagrado la representación de una figura herética (que por consecuencia estaría presente en toda la estructura del claustro). La segunda es que Hermes (en los pasajes de *La Ciudad de Dios*), no es ni el único ni el principal en recriminársele su papel de mago y de supersticioso; también es mencionado, por ejemplo, Zoroastro (rey de los bactrianos derrotado por los asirios).²⁸⁷ Aunado a la dificultad de que Hermes también

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁸⁷ Afirma Agustín: “El único que al nacer –dicen– se rio fue Zoroastro, pero su monstruosa risa no le auguró ningún bien. Efectivamente, cuentan que fue el inventor de las artes mágicas...” *ibid.*, p. 793.

aparece entre los dioses de la mitología griega fungiendo como mensajero de éstos; figura que dotará de nombre a la llamada hermenéutica (requerida por el obispo en algunas de sus obras); mientras que el designado *Tres veces grande* dará origen al llamado “hermetismo” (considerado por el hiponense como demonología).²⁸⁸

Por nuestra parte, ateniéndonos a lo narrado por el nacido en Cartago y considerando algunos pasajes bíblicos, sugerimos otra lectura; no exenta de contraargumentos pero con la suficiente pertinencia en la suma de elucidaciones sobre el convento barroco.

Hemos citado el carácter simbólico del cubo y, además, la analogía que hace Agustín con el arca (que Dios le ordena a Noé construir con madera y brea). Esta simetría entre el cubo y el arca nos permite sugerir que las cariátides son gigantes. No en el sentido literal (pues cualquier adosamiento que rebasara la estatura humana podría ser denominado así), sino por su representación prioritariamente bíblica que, por supuesto, también aduce al tamaño de estos seres. Veamos lo que se afirma en el Antiguo Testamento: “Había

²⁸⁸ Cabe señalar que Justino Fernández al referirse a las cariátides de convento agustino también las denomina Hermes. Sin embargo, parece estar pensando en el mensajero de los dioses del Olimpo griego y no en el “Tres veces grande”. “Las originales cariátides que sobresalen de los apoyos, con los brazos extendidos sobre las enjutas, los Hermes en forma de estípites, la ondulante cornisa superior y los remates le dan un carácter especial y distintivo al de cualquier otro monumento...”. Justino Fernández, *Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días.*, p. 89.

gigantes en la tierra en aquellos días, y también después que entraron los hijos de Dios a las hijas de los hombres y les engendraron hijos: éstos fueron los valientes que desde la antigüedad fueron varones de nombre”²⁸⁹. Gigantes varones mezclados con hombres esparcidos en la faz de la tierra. Al respecto sostiene San Agustín:

Por consiguiente, según las Escrituras canónicas hebreas y cristianas, no hay duda de que existieron muchos gigantes antes del diluvio y que fueron ciudadanos de la ciudad terrena de los hombres.²⁹⁰

El teólogo admite que estos seres descomunales habitaron antes y después de la inundación. Comenta que “sí hubo más gigantes entonces que en los tiempos después del diluvio”²⁹¹. Además sustenta que residieron tanto de género masculino como femenino: “¿No acaso hubo en Roma, poco antes de la destrucción por los godos, una mujer viviendo con su padre y con su madre, de estatura en cierto modo gigantesca, que se sobrepujaba en mucho a los demás?”²⁹². Incluso testifica haber encontrado vestigios de algunos:

Yo mismo vi, y no sólo yo, sino algunos conmigo en la playa de Utica, el diente molar de un hombre tan grande que, si

²⁸⁹ Génesis, 6:2, *Santa Biblia*, p. 4.

²⁹⁰ San Agustín., *op cit.* p. 213.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 213.

²⁹² *Ibid.*, p. 209.

se cortara en trozos a la medida de los nuestros, se podrían hacer cien dientes. Aunque yo diría más bien que era de algún gigante. Pues, aunque los cuerpos en general eran entonces mucho más grandes que los nuestros, todavía los gigantes aventajaban con mucho a los demás.²⁹³

Aunado a que a la hipotética existencia de gigantes (señalada por la *Biblia* y constatada por Agustín en *La ciudad de Dios*), se suma el hecho de que éstos —según las *Sagradas Escrituras*— contrastaban con los hombres no sólo por su aspecto, sino por su virtud; especialmente porque los últimos mantenían descontento a Dios.²⁹⁴ Por ende, los seres descomunales eran considerados mayormente como plausibles y no reprochables.²⁹⁵ Lo meritorio de dichos personajes sumaría a nuestra hipótesis respecto a su configuración en el claustro del convento. La indicación bíblica y agustiniana, así como la analogía entre el cubo y la forma geométrica del claustro novohispano, parecen contribuir a nuestra idea.²⁹⁶

²⁹³ *Ibid.*, p. 163.

²⁹⁴ Cfr. Génesis, 6:5, *op. cit.*, p. 5.

²⁹⁵ Aunque también Agustín refiere que para otros profetas había gigantes de poca capacidad: “otro profeta dice: Allí nacieron los gigantes, famosos en la antigüedad, corpulentos y belicosos; pero no los eligió Dios ni les mostró el camino de la inteligencia; murieron por su falta de prudencia perecieron por falta de reflexión.” San Agustín, *op. cit.*, p. 213.

²⁹⁶ Si los cariátides del claustro bajo se alternan, según Ana Luisa Shohn, en hermes femeninos, masculinos, jóvenes y viejos (cfr. *op. cit.*, p. 52); bien podría oponerse a la idea de gigantes

Aunado a lo anterior el posible significado que guardan las posturas de las manos de estas figuras (específicamente las del claustro alto) puede contribuir a lo que decimos. Para Antonio Loyola Vera y Jaime Vega Martínez:

Las cariátides cuyas manos están formando círculos con los dedos pulgar e índice, responden a la representación oriental de resistencia o recirculación de energía [...] De manera semejante, las manos de otras cariátides doblan el dedo pulgar sobre la palma de la mano, de manera semejante al gesto dactilológico para la letra B del lenguaje de los signos. En opinión de algunos sacerdotes dicha forma de colocar los dedos es un signo que acompaña al ademán del oficiante cuando éste desea la paz a los fieles; para algunos especialistas en liturgia el signo quiere decir humillación, seguramente del hombre en presencia de eucaristía.²⁹⁷

El movimiento de los pies que señala un ascenso armoniza con la simbología expresada en las manos de estas cariátides. Simbología que, como se ha referido, resulta polisémica: circulación de energía, formación de letras, signo de paz por parte del sacerdote e, incluso, humildad ante la eucaristía. Por nuestra parte sumaríamos que a

varones planteada en la Biblia; pero también a que Mercurio, por sus características mitológicas, fuese representado como mujer. Sin embargo, como hemos señalado, esta sucesión entre ambos sexos no antagoniza con lo narrado por Agustín en *La Ciudad de Dios*.

²⁹⁷ Antonio Loyola Vera en *op cit*, p. 126.

la disposición de los dedos de los llamados “gigantes” es análoga, en algunos casos, a la de Cristo *pantocrátor*. Recordemos que la referencia al Todopoderoso aparece en la *segunda Epístola del Apóstol San Pablo a los Corintios* que predica:

Y no toquéis lo inmundo,
Y yo os recibiré,
Y seré a vosotros Padre,
Y vosotros me seréis a mí hijos e hijas, dice el
Señor Todopoderoso.²⁹⁸

Aquí se reitera el movimiento de las cariátides que tiende a lo celestial apartándose de lo terrenal.²⁹⁹ Pero además, como decíamos, este pasaje nombra al *pantocrátor* que a la postre devendrá en una vasta iconografía especialmente en el arte bizantino y románico. Iconografía que desde nuestra perspectiva tiene similitudes con la postura de las manos de algunos pilares adosados.³⁰⁰ Si bien es cierto

²⁹⁸ 2 Corintios, 6:18, *Santa Biblia*, p. 160.

²⁹⁹ Para Agustín *ascender* o *resucitar* resulta más profundo que el verbo *levantarse* (*resurgere*), pues el primero enfatiza la aspiración a lo celestial; mientras que el segundo puede ser entendido como un cuerpo que tropieza, cae y se levanta. Cfr. San Agustín, *op cit.*, p. 671.

³⁰⁰ Existen distintas muestras del *pantocrátor* y de su respectiva postura de manos; por ejemplo, los mosaicos en Santa Sofía (hacia el 532) y en la Iglesia de san Salvador en Cora (ambas en Estambul) o, bien, el ábside de San Clemente de Taull en Barcelona (hacia el 1123). Cfr. “arte bizantino” y “arte románico” en J.J. Martín González, en *Historia del arte* (Tomo 1), pp. 301-316 y 423-499, respectivamente.

que la simbología de dichos estilos no fue conocida por Agustín y, por ende, no concierne a sus escritos; debió ser apreciada por Martínez Lucio como teólogo con intereses iconográficos y arquitectónicos.³⁰¹

Esta mención del *pantocrátor* afianza prioritariamente dos elementos: a) la postura de los cuerpos que ascienden, según lo citado en *Segunda de Corintios* y sustentado por Agustín quien afirma que la gravedad no impide al cuerpo humano habitar en el cielo³⁰² y, b) la coincidencia icónica de las manos de algunas cariátides. Ambas vertientes resultan difíciles de inscribir, así lo pensamos, en una alegorización de Hermes Trismegisto, incluso como Mercurio.

Lo que sí resulta evidente es que las cariátides del claustro alto expresan, mediante un lenguaje dactilológico, signos cifrados que presuponen una noción por parte de

³⁰¹ “El arte bizantino evoluciona durante los nueve siglos que van desde Justiniano a 1453, en que Constantinopla cae en poder de los turcos. En tan largo espacio de tiempo pueden distinguirse tres períodos (...). La primera comprende de los siglos VI al VIII. La segunda edad de oro o primer renacimiento del arte bizantino se extiende del siglo IX al XII, y la tercera o segundo renacimiento hasta el año 1453 en Constantinopla y hasta más adelante en los países que no fueron sojuzgados por los turcos.”, *ibid.*, p. 301. Mientras que el arte románico (vinculada con la Roma imperial y luego papal), incorporó aspectos bizantinos, georgianos y armenios; caracterizándose por una arquitectura que ponderó sistemas de plantas y abovedamientos. Su desarrollo se ubica entre los siglos V al X. Cfr. *Ibid.*, pp. 422- 505.

³⁰² San Agustín, *op. cit.*, p. 891.

los receptores. Una constante es lo que sustentan Loyola Vera y Vega Martínez respecto a la probable letra B —por la posición que guardan los dedos de la mano izquierda de cada una de las figuras—. Esto resulta viable porque no era un método ajeno a la tradición cristiana. En la Edad Media y en el Renacimiento se escribieron tratados que intentaron crear sistemas de lenguaje de este tipo o similares. Se buscaba figurar en algunos casos letras, en otros números, o bien, describir los ademanes propios de los rituales cristianos para pormenorizar sobre sus significados.³⁰³ Persignarse, rezar, bendecir son ejemplos claros de la expresión física que acompaña a la espiritual. Así, pues, ya sean por una parte letras o, por otra, símbolos de lo sagrado, las manos de las figuras del convento resultan insinuantes.

³⁰³ Como señala Antonio Rascón Ricao, en los siglos X y XI se crearon sistemas de comunicaciones mediante las manos denominados *quironomía* o *dactilología*. Por ejemplo el inglés Veda el Venerable (673 -735), en *De Temporum ratione* especifica los modos en que las manos y los dedos pueden formar un sistema numérico. No se trataba de representar letras sino fracciones numéricas que llegaban al millón. Inspirado en el Venerable, el italiano Juan Tritemio (1462-1518) en su *Polygraphia* propone una serie de lenguajes cifrados. Mientras que en el siglo XVIII Lorenzo Hervás y Panduro le atribuye al benedictino español fray Pedro Ponce de León (1520-1584), la creación de un alfabeto manual. Cfr., Antonio Rascón Ricao, *Historia del alfabeto dactilológico español*, PP. 2-5.

b) Claves

La diversidad simbólica de las claves, tal como lo señalan Antonio Loyola y Jaime Vega, es vasta y transita entre personalidades y objetos representativos para el ámbito religioso. Sin embargo, antes de referirlas es importante pensarlas a la luz del claustro en su conjunto; especialmente para explorar los vínculos entre lo sagrado y lo estético.

Como señalamos en el capítulo tercero Romano Guardini distingue entre imagen de devoción e imagen de culto.³⁰⁴ La primera se centra en representaciones artísticas de lo sagrado que reafirman el talento humano. Por ejemplo, si contemplo la pintura de una virgen o, como en el caso del convento, la serie de claves de san Agustín, santa Mónica o santa Rita de Casia, entiendo que se trata de una expresión estética. Es la destreza que embelesa a la percepción sensible (*aisthesis*), lo primordial. Los íconos se enfatizan como tales porque se les contempla como obra artística. Las formas se ensalzan puesto que hay apreciación. Por eso no se confunden con aquellas destinadas a la adoración o a la pleitesía (como ocurre con las imágenes de culto). Así, en las imágenes de devoción prevalece la experiencia humana cultivando lo artístico, lo didáctico o lo educativo. Se acentúa el estilo, la técnica, la época. Impera el dominio y capacidad humana. “Lo que habla ahí, es el hombre. Ciertamente el hombre creyente, arrebatado por Dios, entregado a Dios, pero precisamente el hombre”³⁰⁵. Por el contrario, cuando estamos ante una imagen de culto lo que

³⁰⁴ *Supra*, p. 79.

³⁰⁵ Romano Guardini, *La esencia de la obra de arte*, p. 22

se manifiesta es lo divino. Se hace patente el Creador pues “la imagen de culto tiene autoridad. Es *kerygma*, manifiesta que existe Dios”³⁰⁶. Esta manifestación no es ni concreción fáctica ni, mucho menos, grafía aledaña a lo divino. Cuando entro, por ejemplo, a la iglesia del conjunto conventual que nos ocupa y, seguidamente, me detengo ante la efigie del Ungido, no podría decir que es Jesucristo en cuanto tal (de ser así devendría en la excepcional categoría de milagro); pero tampoco inferir que es una mera representación del Hijo del Hombre. Ni el Mesías en “persona” ni, mucho menos, una alegoría del mismo. Ninguno acontece en la visita cotidiana al espacio sacrosanto. Lo que afirma Guardini es que una tercera vía pervive en el creyente: la presencialización. Dios se presentifica en la imagen de culto. De hecho es esta tercera vía la que otorga certeza a la fe, al rezo, a la adoración. La imagen de culto es sagrada justo porque Dios se objetiva en ella.

Para Romano Guardini la diferencia entre la imagen de culto y la de devoción tiene límites precisos. No es lo mismo examinar una imagen estética que aproximarse devotamente a una religiosa.³⁰⁷ Empero, esta separación

³⁰⁶ *Ibid.* p. 22.

³⁰⁷ Una postura que nos parece extrema es la que defiende Pérez Gutiérrez al insistir que lo estético y, por ende los estilos artísticos, son categorías históricas y transitorias. Para él esas manifestaciones resultan ajenas a lo sagrado y a lo sempiterno. Este pensador católico sostiene que el arte se justifica a sí mismo como espectáculo y como representación de cada época. Su hipotético resplandor es allende a lo divino. Al respecto nos dice: “Cuando dirigimos los ojos al arte sagrado, lo que ven nuestros

no resulta tan clara en la contemplación de un espacio sagrado. Cuando no se trata de imágenes particulares (ya sean santos o efigies divinas o, bien, obras de arte de contenido religioso), las fronteras parecen perderse. En el recinto sacro la distancia entre estética y religiosidad no es tan nítida. Más que demarcación lo que se insinúa es, como el propio Agustín argumenta, una jerarquización entre el arte y lo divino.³⁰⁸ El primero es una de las vías de elevación en pos del omnipresente. No viene a ser fortuito, sino implícito al que piensa y simboliza a Dios.

Considerando lo anterior podemos decir que en el claustro prevalecen las imágenes de devoción y no estrictamente de culto. Los íconos y los adosamientos son entidades estéticas. Sin embargo, cuando reorientamos la mirada a toda la extensión del inmueble lo sacro, sin menoscabo de la expresión artística, se anuncia. Así, el espacio está dispuesto no exclusivamente a la sensibilidad, sino a la indicación de que el conjunto aspira a lo celestial. Si bien lo sagrado no se confunde con las imágenes

ojos es fealdad (...) Con ello quiero dar a entender que me parece que nada hay más ajeno a mi manera de pensar que cualquier especie de esteticismo.” Pérez Gutiérrez, *La indignidad en el arte sagrado*, pp. 20, 21. De allí que para el teólogo español la “fealdad” no esté estrictamente en el ámbito estético destinado a lo sacro, sino en contraste a la categoría de lo religioso. No se trata de que las obras sean feas por ser estéticamente fallidas, sino por el simple hecho de ser artísticas y, por ende, ajenas al Misterio de Dios. Cfr. Capítulos I y II, *ibid.*

³⁰⁸ *Supra.*, p. 65-66.

particulares de devoción (en este caso los íconos), no por ello deja de despuntar en el complejo. Cabe aclarar que no es la suma de las imágenes de devoción las que forman la de culto, sino la idea de que lo celeste orienta lo terrestre. La idea de que hay un Creador es la que se efectúa en lo representado. Es en el *corpus* y no en el ícono singular donde persiste lo sagrado o la imagen de culto. Siendo consecuentes al idealismo, la totalidad del claustro pregonaba la ascensión celestial. Aquí la dialéctica *de la parte al todo y de lo concreto a la idea trascendental* vuelve a fungir como prioritaria. Lo interesante es que se consuma en un espacio donde la metáfora y la riqueza de la forma sensible (característico del barroco), nos ilumina. Sin afirmar que este estilo promueve la filosofía neoplatónica, subyace en él —cuando se edifica en un espacio sagrado— la noción de que hay algo que rige, sobrevuela, sintetiza o armoniza lo mundano. Justo allí el neoplatonismo y cristianismo convergen: en la idea de que lo metafísico o lo trascendental lo gobierna todo. Subyace y preside. Es cimiento y aspiración.

El idealismo sustenta que la parte nunca sobrepasa al todo sino que hay una relación jerarquizada que, en el caso de la iconografía del convento, acompaña (o debería hacerlo) a su interpretación y apreciación. Así la serie de claves se distribuyen enaltecándose a sí mismas como íconos pero se supeditan a la relación de conjunto. Un contiguo que no se entiende sin su carácter ascensional que, como ha señalado Martha Fernández, es característico del cubo glorificándose hacia la esfera celeste.³⁰⁹

³⁰⁹ Martha Fernández, *op. cit.*, pp. 23-30.

La dialéctica entre lo sagrado y lo estético permite, a su vez, que el claustro manifieste su belleza. Ésta es resultado de la construcción en su totalidad. Aunque haya fealdades representadas (como el caso de las enjutas de leones fálicos que expiden fuego o sustancias viscosas), el convento ostenta tal categoría por su estilo artístico y por el concepto filosófico que lo configura. El barroco y el idealismo (agustiniano, agustino o, bien, cristiano en general), lo embelesan. Lo bello no se ubica en lo simple sino en el conjunto, pues cada parte será bella en relación a lo que pertenece. Pero además el conjunto estará regido por la idea de belleza en sí.³¹⁰ La armonía radicaré en la relación de las *partes* al *todo* y, a su vez, del *todo* a la *forma* que lo rige, pues como afirma Plotino (autor que, como se ha registrado, influyó ampliamente en San Agustín): “Al venir a reunirse con la materia, la forma coordina las diversas partes que deben componer la unidad, las combina

³¹⁰ Que todo lo bello participe de la belleza en sí misma tiene, como dijimos, el antecedente filosófico de Platón. Si cada cosa fuera bella por sí misma o representara esta cualidad por cuenta propia, dicho concepto se fragmentaría respecto a la enorme multiplicidad de todas ellas. Habría una variedad infinita de bellezas. Se colapsaría el común denominador que las hace bellas y, precisamente, ser referidas como tal. Aunado a que esta diversidad llevaría implícita la diferencia y la oposición entre cada entidad (puesto que pretenderían representar lo bello por sí solas). A menos que aceptemos que todas participan de lo que es bello en sí mismo. Cfr. Platón, *Hipias Mayor*, pp. 280-284.

y por su armonía produce algo que es uno”³¹¹. La dialéctica que va de las *partes* al *todo* y, sincrónicamente, del *todo* a la idea tutelar es, así lo pensamos, característica de este convento del siglo XVIII.

En su análisis iconográfico Antonio Loyola y Jaime Vega Martínez describen la serie de claves del claustro bajo al alto atendiendo el sentido opuesto de la manecillas del reloj.³¹² Los autores enlistan de la siguiente manera:

Claustro bajo:

1. Libro cerrado
2. San Gelasio Papa
3. Santa Verónica de Binasco
4. Báculo pastoral
5. Tintero y pluma
6. Santo Tomás de Villanueva
7. Santa Clara de Montefalco
8. Sombrero pastoral con borlas
9. Mitra de obispo
10. San Nicolás de Tolentino
11. Ntra. Madre santa Mónica
12. Bonete doctoral
13. Corazón flechado agustino
14. Ntro. Padre san Agustín

³¹¹ Plotino, *Enéadas*, p. 110.

³¹² Cfr. Antonio Loyola, *op. cit.* p. 110.

15. Santa Rita de Casia

16. Libro abierto³¹³

Al igual que lo señalado en las cariatídes por Ana Luisa Shohn, las claves de los arcos combinan figuras masculinas con femeninas. Según el enlistado en el claustro bajo aparecen algunos santos (incluyendo al propio Agustín sosteniendo un libro); así como objetos y símbolos religiosos tales como un corazón flechado (distintivo de la orden agustina), pluma, tintero y libros (tanto cerrado o boca abajo como abierto). Estos libros bien podrían estar aludiendo a la *Biblia* o al propio texto de Agustín *La ciudad de Dios*. Resulta interesante que las claves enmarquen elementos propios de la formación disciplinaria, es decir, la lectura y la escritura (emparentados al carácter sacerdotal y, sin duda, al virtuosismo de los santos que allí figuran).

Respecto a las claves del claustro superior se especifican los siguientes íconos:

Claustro alto:

1. Monje joven cortando una granada
2. Monje joven con las manos cruzadas sobre el pecho
3. Monje joven con un libro cerrado en las manos
4. Monje joven con las manos entrelazadas sobre el pecho
5. Niño con un objeto en las manos y ¿disciplina?
6. Monje joven con calavera en mano derecha, bendiciendo con la izquierda

³¹³ Cfr. Antonio Loyola y Jaime Vega, *op. cit.*, pp. 110, 111.

7. Monje viejo bendiciendo
8. Monje joven mostrando un libro abierto en las manos
9. Monje viejo con un corazón en las manos
10. Monja adulta arrodillada y bendiciendo
11. Monje viejo con un cáliz en las manos
12. Monje joven con un libro abierto estrechado contra el pecho
13. Monje joven con un cáliz y hostia en la mano
14. Monje viejo con un crucifijo y disciplina en las manos contra el pecho
15. Monja joven con una cruz entre los brazos
16. Monje joven con los brazos cruzados sobre el pecho³¹⁴

En dicha sección destacan religiosos en actividades acordes a la orden (en este caso la agustina) y, en consecuencia, portando objetos y símbolos que otorgan distinción a sus quehaceres.³¹⁵ Aparecen monjas y monjes (éstos últimos de distintas edades), reiterando la importancia

³¹⁴ *Ibid.*, pp. 111, 112.

³¹⁵ No olvidemos que los conventos mendicantes intentaban hacer patente sus principios espirituales a la sociedad y al interior de los mismos. Se buscaba que dichas virtudes se vieran reflejadas en la vida práctica. El recurso de los íconos, imágenes, hagiografías, entre otros, eran modos de ejemplificar y orientar el interés que, algunas veces, era vencido por la vida disipada de muchos frailes. La templanza espiritual tenía que permear en lo personal, en lo corporativo y en lo que cada instituto priorizaba. Cfr. Antonio Rubial, “Los conventos mendicantes”, en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, pp. 172, 173.

del hábito religioso y su compromiso social conforme a la orden y al género.³¹⁶

Las claves coexisten sinérgicamente. Al tiempo que se designan a sí mismas lo hacen respecto al universo de la obra. Pero además algunas cuentan con el distintivo de la escenificación, es decir, portan un motivo narrativo que las galardona estética y didácticamente. Representan al tiempo que dicen. Su fijeza es en realidad discurso. Así pues, cumplen una triple movilidad iconográfica en el espacio arquitectónico: se ensalzan como unidad, armonizan con el resto del inmueble y aportan ideas al espectador.³¹⁷ Se ostentan, se relacionan y refieren. Su distribución a lo largo de las caras laterales del cubo (claustros bajo y alto),

³¹⁶A partir del siglo XVII los monasterios femeninos se habían incrementado en la Nueva España (de 19 a 34); consolidando su importancia en los siglos venideros. En estos espacios no sólo vivían monjas sino mujeres que, sin tomar los hábitos, llegaban desde niñas y se mantenían como seculares hasta su vejez. Algunas monjas, según su respaldo económico-familiar, llegaron a tener mozas e incluso esclavas que podían comerciar. Cfr. Nuria Salazar Simarro, “Los monasterios femeninos” en *ibid.*, pp. 221-232.

³¹⁷Una de las inquietudes de la hermenéutica respecto a la semiótica es entender al signo no sólo al interior del propio sistema al que pertenece, sino comprender que su sentido implica referencia para el espectador. A los signos como estructura le es implícita una dimensión semántica. Cfr. Paul Ricoeur, “El lenguaje como discurso”, en *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, pp. 15-37.

contribuye a que la idea de ascenso, manifestada por las cariátides, se extienda en todo el patio del convento. Así no son sólo los soportes adosados los que aspiran a Dios, sino los personajes y símbolos que recrean la ciudad terrenal en pos de la celeste. Además porque “no se puede opinar, sin caer en la tozudez, que tantas figuras simbólicas no estén destinadas a significar la Iglesia”³¹⁸.

c) *Enjutas*

Las enjutas del claustro corresponden todas ellas a aves en la misma posición: “picándose o aseándose el pecho, con las alas desplegadas y posándose sobre un elemento arquitectónico del que surgen palmas y diversos motivos vegetales”³¹⁹. Las aves se afianzan en unas plantas (palmas) a la par que despliegan sus alas. Es de subrayar que se trata de pelícanos que simbolizan la eucaristía pues el animal mítico se aboca a picarse el pecho para alimentar a sus crías con su sangre.³²⁰ Se infiere el otorgar vida con la propia. Incluso, la representación de este ovíparo alegoriza al que padeciendo se dirige a Dios —como se predica en los Salmos tradicionalmente atribuidos a David—: “Soy semejante al pelícano del desierto; soy como el búho de las soledades”³²¹. El sacrificio de sí para alimentar al descendiente o, bien, la figura del que en la soledad se dirige

³¹⁸ San Agustín., *op. cit.*, p. 224.

³¹⁹ Antonio Loyola Vera, *op. cit.*, p. p 112.

³²⁰ Cfr. Antonio Loyola Vera, *op. cit.*, p. 125.

³²¹ Salmos, 102: 6

a Dios son, sin duda, elementos que afianzan el carácter ético-simbólico de estas enjutas.³²²

En el claustro alto, nos vuelven a señalar los autores en su descripción iconográfica, la secuencia de las enjutas son de cinco tipos: leones fálicos, pegasos, sirenas, cintas y elefantes. Mediante sus garras, el fuego u otras sustancias que expiden por el hocico, se interponen al que busca llegar a la Jerusalén celeste. No olvidemos que son figuras míticas que provienen de culturas y tradiciones que coexistieron con el judeocristianismo. El propio Agustín las llama supersticiosas porque trastrornan la visión y el comportamiento mediante su monstruosidad que atemoriza.³²³

Los monstruos están bien llamados así y se derivan de *mostrare* (mostrar) porque muestran algo con su significado; ostento viene de *ostentare* (presentar); *portente* de *portendere*, o, lo que es lo mismo, de *praeostendere* (pronosticar) y prodigio de porro *dicere*, o sea, anunciar el futuro.³²⁴

³²² La referencia a animales simbólicos no es ajena al propio Agustín quien afirma que la novilla significa al pueblo sometido al yugo de la ley; la cabra al mismo pueblo predicando; mientras que el carnero al pueblo que dominará. También señala que la tortola y la paloma significan hombres espirituales. Cfr. P. 281. “En cambio, las aves que descendían sobre los cuerpos descuartizados no significan bien alguno, sino que indican los espíritus del aire, que buscan como su propio alimento en la división de las carnes.” *Ibid.*, p. 182.

³²³ *Supra.*, p. 58.

³²⁴ San Agustín, *op. cit.*, p. 178.

Así, estos personajes muestran, presentan y pronostican. Su apariencia manifiesta la temeridad y la posible interrupción del futuro camino hacia Dios. Sus talentos ubicados en el claustro alto simulan la última oportunidad de desvirtuar el sendero del bien por el mal. De hecho sus presencias son frontales al centro del patio. Divisan a la par que intimidan. Sólo desde cierta altura lo que expiden por sus hocicos puede corroer al creyente encauzado. Que ocupen un lugar intermedio entre el cielo y la tierra les atribuye cierto poder sobre lo humano pero, a su vez, los presenta impedidos por la fuerza del creador. Miran desde arriba lo que escala; pero nunca observan el firmamento que los sobrepasa. Pretenden una soberanía que se traduce en medianía. Buscan interceder en el pregonar del claustro que entona: “los cuerpos, antes terrestres, son levantados a mansiones celestes”³²⁵.

d) La fuente

La fuente como pieza abastecedora de agua es una característica en la configuración de espacios públicos y privados. Su diseño en la parte central de las plazas o, bien, en los patios de las casas, los edificios de gobierno y religiosos, ha pervivido en diferentes culturas. Ya sea para proveer a la población del líquido vital o, más recurrentemente, para consumir el sentido estético de una ciudad o de una obra arquitectónica en particular, ha sido una constante. Fines utilitarios, decorativos o emblemáticos la revisiten. No es la excepción la ubicada en el Convento agustino.

³²⁵ *Ibid.*, p. 851.

El cubo lleva en el centro un punto, esto es, el claustro tiene una fuente en medio. Su ubicación estilística bien podría conminar a la simbólica.³²⁶ En primera porque en ella convergen “la lucha entre la virtud y el pecado, ya que en su plato se encuentran alternados ángeles y seres monstruosos, y en su brocal, sendas esculturas de guerreros, representación tradicional del defensor de la virtud”³²⁷. Pero a diferencia de los que afirman que la fuente es análoga a lo que el inmueble representa en su conjunto: la lucha entre el bien y el mal³²⁸; nosotros pensamos que es particularmente en ella donde se concentra la disputa. Desde nuestra mirada el resto del recinto simboliza el

³²⁶ Históricamente las fuentes han fungido como parte del establecimiento y crecimiento urbano. En particular en el Estado de Querétaro, durante el siglo XVIII, se construyeron hasta veintidós fuentes públicas. Nos señala Jaime Vega Martínez: “Las fuentes son elementos urbanos que alguna vez formaron parte de la infraestructura relacionada directamente con la dotación de agua potable. Estas fueron situadas en las plazas y espacios públicos a fin de que los vecinos pudieran proveerse libremente del líquido para el sustento doméstico; en la actualidad son piezas de ornato: la fuente de la Virgen del Pilar, la de Neptuno, la de la diosa Hebe, la de la plazuela de La Cruz, la de la Garmilla, la del Ahorcado o la Caja de Agua de Santo Domingo, son algunos ejemplos.” Jaime Vega Martínez, *Civitas Dei, Civitas Hominis, Ciudad de Dios, Ciudad del Hombre. Los artífices del patrimonio de Querétaro*, pp. 87, 88.

³²⁷ Antonio Loyola Vera, *op cit.*, p. 128.

³²⁸ Cfr., *Idem.*

despunte de la ciudad mundana a la divina. Es una representación del ascenso (donde la guerra entre el bien y el mal se suma a la propuesta iconográfica). La lucha entre lo vil y lo virtuoso está focalizada en la fuente y diseminada en el acecho de las enjutas ya emuladas. Así pues, la fuente es el núcleo de la reyerta entre lo soez y lo santo. En el resto de la construcción no nos parece que el tema central sea éste. La diferencia parece ser sutil pero importante. El claustro no es una representación maniquea, sino la idea agustiniana de la tenaz aspiración que tiene lo terrenal de perpetuarse en lo celeste. No es el maniqueísmo lo que allí se estipula, sino el encumbramiento de una ciudad en otra.

Al carácter estético de dicha fuente le es inherente el simbólico. A la ya mencionada recreación iconográfica de la lucha entre el bien y el mal se suma, considerándola como pieza o surtidor, la importancia de un elemento natural sobre otro. Asentada en el suelo alegoriza el rebose del agua, del aire y del cielo. Pues como estipula Agustín:

la tierra partiendo hacia arriba es la primera, y la segunda el agua sobre la tierra, a la que sigue el aire sobre el agua, y el cuarto sobre el aire es el cielo [...] Cada elemento se mantiene en equilibrio según su propio peso, conservando así su propio orden.³²⁹

De la tierra al agua, del agua al aire y, finalmente, de éste al cielo. El ascenso vuelve a ser parte nodal en la temática del convento. Lo llano asciende gradualmente a

³²⁹ San Agustín, *op. cit.*, p. 887.

través de los elementos que remontan al firmamento. Al sobreponerse uno al otro figuran una escalinata: lo pétreo, lo líquido, lo aéreo y lo etéreo. En un plano horizontal la fuente alista la iconografía de la reyerta; en el vertical se verifica que todo tiende a la elevación.

Los elementos se requieren y se sobrepasan bajo un orden. El que lo atestigua y lo puede recrear estéticamente es el hombre. Así, el alma encuentra en la naturaleza niveles que aventaja. Por eso Agustín insiste en el privilegio de lo humano en dicha jerarquía.

Tal es la disposición de los elementos hacia arriba, que se comienza por el principio, la tierra; se continúa por el segundo, el agua; luego viene el tercero, el aire; el cuarto, que es el cielo, y por encima de todos la naturaleza del alma. Aristóteles, en efecto, la llamó el quinto cuerpo, y Platón ni la nombró como cuerpo. Cierto que si fuera el quinto estaría por encima de los demás, y si no es cuerpo, con mayor motivo supera a todos.³³⁰

El alma como lo depurado respecto a cualquier elemento: tierra, agua, aire, incluso, fuego (que bien podría ser inducido de la lucha entre el bien y el mal —como sucede con la iconografía de la fuente—). En suma, el detalle al centro del claustro permite la doble lectura enunciada: desde su diseño iconográfico y como pieza bulliciosa de agua. Rocío que desapartándose de lo pétreo marca la disolución paulatina de lo inmaterial.

³³⁰ *Ibid.*, p. 888.

e) *Bóvedas*

Los pasillos inferior y superior del claustro cuentan con bóvedas de arista a manera de crucería. Como se ha dicho respecto a los recintos cristianos, distintos elementos arquitectónicos intentan representar el cielo: las cúpulas, las bóvedas e, incluso, los mantos y cortinajes. Estos dos últimos principalmente en el arte barroco.³³¹ La estructura y la disposición del recinto sagrado van simbolizando la relación del creyente con lo divino, teniendo como referente principal la representación del cielo. En el caso de los pasillos del convento éstos no sólo delimitan el perímetro del cuadrado (o cubo) que caracteriza el patio del inmueble, sino que las bóvedas que acompañan a lo largo de estos deambulatorios figuran el cielo “como una tienda cósmica que Dios extiende como cubierta en la tierra”³³². Tómese en cuenta que desde la tradición judeocristiana la primera revelación de Dios a Moisés en el Monte Sinaí (aproximadamente en 1200 a.C.), implicó la delimitación y resguardo del espacio sagrado y, por ende, del Arca de la Alianza. “Por estar en ese tiempo el pueblo de Israel en tránsito hacia la *tierra prometida*, el templo que le mandó levantar era propiamente una tienda desmontable y transportable, construida a base de pieles y telas multicolores”³³³.

³³¹ Cfr. Martha Fernández, en *La imagen del cielo en la arquitectura novohispana. Mantos, doseles y cortinajes*, en *op. cit.* pp. 158.

³³² *Ibid.*, p. 133.

³³³ *Ibid.*, p. 25.

La representación del cielo mediante las bóvedas del convento funge como una extensión del firmamento que se mira desde el claustro. Las aristas y el cielo abierto terminan por ser extensivos uno al otro. Son altura y cubierta para el creyente. Donde se transite el convento refrenda el cobijo de lo sacro. Se produce con ello un juego dialéctico entre lo que asciende y lo que desciende (la ciudad del hombre y la Ciudad Celestial). La simbología del inmueble barroco donde todo lo terrenal tiende a lo divino encuentra, tanto en las bóvedas como en el cielo abierto, la protección y el resguardo. Dios nos cubre en la medida que nos dirigimos a Él. Hay ascensión bajo el signo inequívoco de que hay amparo. El que deambula en los pasillos lo hace al interior de la tienda sagrada. Se avanza bajo el privilegio de lo santificado. Las aristas son cielo y manto. En su regazo no hay orfandad.

Podemos concluir que la iconografía del convento orienta temáticamente el gozo contemplativo que produce la edificación barroca. De allí que podamos afirmar que: “La iconicidad es la re-escritura de la realidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis”³³⁴. El ícono no es relieve por aditamento sino por profundidad. No se les mira como superficie retocada sino como idea, propuesta o símbolo que llama. Las imágenes, el estilo, la estructura y la disposición en general del convento configuran un mundo. Claves, enjutas, cariátides, bóvedas y fuente, expresan atrayendo la mirada del espectador. Recinto cuya interioridad trastroca la humana.

³³⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 54.



EPÍLOGO. ESTÉTICA DESDE LA INTERIORIDAD

Hemos pretendido hasta aquí que nuestro trabajo emule el recorrido del contemplador ante una obra arquitectónica. *La primera parte* es un desplazamiento digamos horizontal. Recorre, pasea, avanza. *La segunda* es una senda interior que tiene una mirada vertical. Contempla divisando la parte culminante de la construcción que conduce al cielo abierto. Ambos movimientos (horizontal y vertical) pretenden interpretar la jerarquía del inmueble. El Convento agustino de Querétaro nos ha permitido comprender (considerando *La Ciudad de Dios* de Agustín), una obra que destaca por su belleza y holgura iconográfica. La relevancia del claustro, se ha dicho, presupone una interioridad creativa (el artista) y otra contempladora (el espectador). La primera conforma e innova; la segunda atiende en la exégesis y el regocijo. Si aceptamos que una interioridad no puede no significarse, entonces, la obra artística compensa a la mismidad. Sin que se trate de buscar al artista detrás de la pieza analizada ni, tampoco, de anteponer la personalidad

del que delibera; la interioridad humana (el alma según Agustín), siempre es favorecida. El esfuerzo hermenéutico va incidiendo en la introspección de sí. Le va revelando que el arte siempre retribuye.

La arquitectura como lo significado

San Agustín nunca imaginó que su legado impactaría religiosa, ética y estéticamente en culturas posteriores a la suya. Mucho menos en tierras inhóspitas para su época como las Indias:

Sería demasiado inverosímil la afirmación de que algunos hombres, a través de la inmensidad del océano, hayan podido navegar y llegar a la otra parte, de suerte que también allí se estableciera el género humano procedente del primero y único hombre.³³⁵

Y sin embargo, ocurrió. El cristianismo y la filosofía agustiniana (como una de las vértebras fundamentales de esta religión), irrumpieron en un escenario impensable. Conquista, encuentro, fusión o sincretismo, propició lo que también se llamaría *el Nuevo mundo*. Novedoso no sólo por “recién descubierto”, sino porque españoles e indígenas donarían, pese a la injusticia y la muerte, un legado sin precedentes.

El arte fue parte fundamental del asentamiento y crecimiento cultural en la Colonia. Durante tres siglos de dominio ibérico se produjeron innumerables obras. En particular la arquitectura fue un referente nodal para el

³³⁵ San Agustín, *op. cit.* p. 250.

desarrollo de la infraestructura urbana. Las construcciones destinadas a fines religiosos estaban aparejadas al asentamiento y el crecimiento social; delineando, así, la vida cotidiana de la población. Los gremios de arquitectos y albañiles (los primeros devotos de San Gabriel y los segundos a la Santa Cruz y San José), consolidaron esta enorme tarea.³³⁶ Erigían, orientaban, expandían pueblos y ciudades. Tal como ocurrió en Querétaro.³³⁷ Fuerza de trabajo dispuesta u obligada a reunir ideas y materiales necesarios para diseñar los espacios.³³⁸

La ciudad terrenal entretejida con la celeste. Calles, callejones, plazas, se encuentran encauzadas desde los

³³⁶ Cfr., *ibid.*, p. 79.

³³⁷ Querétaro recibe el título de pueblo en 1531; mientras que el 4 de octubre de 1655 es elevada a rango de Ciudad. “Esta nueva categoría urbana manifiesta la preponderancia paulatina de la población española, criolla y mestiza sobre la indígena. Es fama popular que, debido al auge económico alcanzado por Querétaro, fue reconocida por Cédula Real del 1° de octubre de 1671 como la Tercera ciudad del Reino de la Nueva España, superada únicamente por las ciudades de México y la Puebla de los Ángeles.” *Ibid.*, p. 34.

³³⁸ Durante el siglo XVIII los materiales empleados no sólo en Querétaro sino en las demás ciudades (especialmente en la Capital), eran: “piedra ligera llamada tezontle; la cantera llamada *chiluca*; arena, ladrillo colorado, losas *de a vara*, azulejos, cañones de barro, piedra braza, recinto tableado, lumbrales de cedro, cuarterones de oyamel, herrería, cotensis, yeso, vidrio y fierro forjado.” *Ibid.*, p. 81.

recintos sacros. Catedrales, parroquias y conventos se edificaban prescribiendo, en la mayoría de las ocasiones, la disposición urbana del resto de la población. En el caso específico de la ciudad de Querétaro el número de conventos fue 16 (construidos entre los siglos XVI y XIX). De amplias extensiones y dimensiones; casi todos barrocos y de claustros de dos niveles.³³⁹ Bien es sabido que en la época de la colonia tres estilos se sucedieron configurando, con ello, un sentido estético y cultural: el medieval-renacentista, el barroco y el neoclásico.³⁴⁰ El convento agustino de Querétaro se encumbró bajo el segundo aportando, mediante sus formas, un cruce entre lo conceptual, lo espiritual y lo sensible.³⁴¹ Así, el inmueble refrenda e innova. Convalida el estilo ya que, como señala Jorge Alberto Manrique: “El barroco, ya dramático, ya fastuoso, trata de conmover al espectador, porque tal conmoción de los sentidos produce efectos espirituales de elevación”³⁴².

³³⁹ Cfr., Jaime Vega Martínez, *op. cit.*, pp. 90. 91.

³⁴⁰ Cfr. *Ibid.* p. 74.

³⁴¹ Y hablamos de entrecruzamiento porque bien podría haber la postura de Octavio Paz quien señala que, a diferencia del manierismo que se dirige al intelecto, el barroco se atiende prioritariamente a la recreación de los sentidos. Afirmar el ensayista mexicano: “En la primera triunfa el concepto; en la segunda, la imagen” Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 502. Aunque también añade: “no deben exagerarse las diferencias entre manierismo y barroquismo: no sólo son estilos fronterizos sino que a veces se confunden.”. *Ibid.*, p. 503

³⁴² Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la ilustración”, en Daniel Cosío Villegas, *et. al.*, *Historia General de México*, p. 471

La obra resalta como unidad en el contexto de una tradición. Es creación como pieza específica y, a su vez, ejemplificación de un estilo. Propone y expone. Acrecienta y acredita. Su prestancia estético-simbólica hace que sus formas barrocas despunten narrando el vínculo entre las ciudades mundana y divina. Por ende, no sólo incentiva la sensibilidad sino las ideas. El convento se contempla al tiempo que se piensa en los posibles significados. Sus figuras no sólo promueven la sensibilidad sino la conceptualización del espectador. En ello va también su distintivo. Nos dice Justino Fernández: “Ante todo, en el singular patio del antiguo convento de San Agustín con sus dos pisos con arcos y corredores (...) las tallas son de excelente ejecución y el efecto total es formidable y fantástico, por su vigor y originalidad”³⁴³. Sus adosamientos e iconografía barroca portan una temática. Escenifican mediante la ostentación de las formas. El espectador siente y piensa porque la obra relata a través del juego de sus tallas. Forma y contenido de la obra son extensivos al que al que percibe y cabila. Los relieves barrocos son a los sentidos como la temática del claustro al esfuerzo intelectual del interesado.

Así como el convento no se reduce a ser pura materialidad organizada, tampoco lo será el que se vuelca en el goce estético. De allí que la interioridad del espacio arquitectónico implique la del que mira precisamente desde la introspección. Consecuentes al cristianismo, la espiritualidad de ambos se comunican. La impronta de lo sacro y lo bello es contigua a la fe y la sensibilidad del creyente. Lo estético y lo sagrado se recrean, no se inventan.

³⁴³ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 89.

No son una artimaña psíquica ajena a cualquier ontología posible. Por el contrario, lo estético y lo sagrado *son*: no *están en el mundo* sino que en gran medida, *son el mundo*. Marcan el derrotero de este último porque funcionan como parte esencial de la historia de la humanidad y, siendo consecuentes, de la divinidad.

Se interpreta el convento porque éste forma un universo simbólico. Allí, el estilo barroco no es añadidura sino la configuración de la obra. Sus pliegues, hendiduras y relieves no se adhieren al inmueble, sino que son su manifestación.

No hay distinción entre apariencia y sustancia, entre lo útil y lo superfluo, entre la estructura y la decoración, entre lo que sostiene y lo que es sostenido: en el Barroco reina la decoración, no por superficialidad o vanidad, sino porque en ella se reconoce la totalidad.³⁴⁴

El barroco brilla como obra. Si bien es cierto que surge en el contexto de la Contrarreforma adquiere autonomía respecto al escenario político-social. Nace como pieza artística dotando de un carácter estético a la facticidad.

Significar mediante un estilo o género artístico es un modo de conferir de sentido al mundo y, para el cristiano, de celebrar y honrar sus creencias. El estilo y la temática que entraña toda obra artística implican una ontología. Ontología que sólo puede entenderse como simbólica (al igual que la interioridad humana).

³⁴⁴ Roberto Masiero, *Estética de la arquitectura*, p. 122.

El claustro, aún en el cotidiano ajetreo de nuestros días, permanece en la discreta quietud de su ascenso. Pervive en paz en las múltiples funciones asignadas en el correr de su historia; muchas de ellas ajenas a su designio original o a la noble tarea de resguardar y exhibir el patrimonio artístico queretano. Su prestancia estético-religiosa subsiste y resiste a las adversidades de más de un siglo que le han sucedido. Incólume, incluso, a la posible desatención en que se incurre cuando algo que sabemos permanente lo traducimos como repetitivo, pues “en cuanto empieza a ser corriente la experiencia desaparece poco a poco el incentivo de la imaginación”³⁴⁵. Y, sin embargo, el convento *está*.

Desde una condición ontológica (que resulta extensiva a toda obra de arte), el convento *es*. En el sentido agustiniano entrelaza lo corpóreo y lo incorpóreo. Lleva la impronta de la ciudad celestial en su configuración terrenal. De lo contrario, su carácter estético-religioso fungiría como mero convencionalismo u ocurrencia de una época, de una orden religiosa o, bien, de un artífice entusiasta llamado Luis Martínez Lucio. El sustento ontológico en tanto espacio sagrado y obra artística, lo hace *ser*. Descubrir este carácter ontológico, es decir, vislumbrar su ser pone en marcha la propia interioridad contemplativa. El espectador atiende, recorre, delibera, disfruta y se vuelve a poner en camino a lo largo del inmueble. En este deambular la obra se va desentrañando; haciendo que lo sagrado y, por ende, lo estético, adquieran un tiempo propio. La *distentio animi* planteada

³⁴⁵ Agustín .*op. cit.*, p. 759.

por Agustín evidencia una interioridad que se distiende.³⁴⁶ Adentrándose en el espacio arquitectónico comprende el sentido simbólico del mostrar, ocultar, insinuar y revelar que también opera en el alma que aprecia, examina, deduce, proyecta, recuerda. Al convento se le descubre bajo *otro tiempo* y en *otro espacio*; ambos distintos a lo ordinario. Es en la contemplación estética o en la experiencia de lo sagrado que manifiesta su carácter ontológico o lo que llamará Gadamer “identidad hermenéutica”.

¿Por medio de qué posee una “obra” su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo “que entender”, en que se pretende ser entendida como aquello a lo que “se refiere” o como lo que “dice”. Es éste un desafío que sale de la “obra” y que espera ser correspondido.³⁴⁷

La identidad de la obra supone comprender en qué consiste, qué nos está diciendo, qué se hace patente o de qué manera nos interpela. Refrenda además el carácter interpretativo que busca difundir su riqueza simbólica. Es menester estipular que el convento es *per se* significación.

³⁴⁶ Tal y como señalamos en el capítulo 1 para Agustín el tiempo no es otra cosa sino la distensión del alma como presente del pasado, presente del presente y presente de futuro. Cfr., pp. 13-16.

³⁴⁷ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 73.

Se revela gracias a la contemplación, la interpretación y la demora.

En la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea esta la correspondencia a nuestra finitud para lo que se llama eternidad.³⁴⁸

Este demorarse muestra el ser de la obra. En la quietud (que no pasividad) del que admira se revela lo que *es* y en qué *consiste*. Por ende, lo que resguarda el arte está a la luz sólo del que se presta a dilucidar. Obra y disposición se implican. En su disociación no hay manifestación alguna. Esto nos lleva afirmar que la ontología de la obra artística no es un dato, sino una intención.³⁴⁹ Afirma Ricoeur: “únicamente en el movimiento de la interpretación podemos percibir el ser interpretado”³⁵⁰. La obra adviene en el impulso de la apropiación y de la comprensión del espectador. Su presencia nos sale al encuentro al unísono del interés vertido. Su ser simbólico denota e indica al presto en la exégesis y la sensibilidad. Así, pues, el convento agustino impele al que pretende desentrañarlo. Su ontología no consiste en que primero *es* para luego mostrarse. Por el contrario, existe todo él en la estela del significar.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

³⁴⁹ Cfr., Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones*, p. 23.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

Significar es interpretarse

Al interior de la ciudad, el convento. En las entrañas del convento, el claustro. Y adentrándose al inmueble, el espectador en su posible cavilación. Sucesión de espacios que se contienen hasta que el creyente ausculta, dentro de sí y a partir de lo que admira, el sentido de lo estético y lo sacro. Así, el convento agustino de Querétaro refrenda la solicitud de entrever lo espiritual mediante lo perceptual. De allí que el sosiego del que contempla no sea aleatorio, sino consecuencia de la armonía que caracteriza al inmueble. Armonía entendida como orden o paz, porque “el misterioso nombre de la ciudad Jerusalén (...) significa *visión de paz*”³⁵¹. El terruño religioso conmina a *la paz de la vida eterna* o a *la vida eterna en paz*.³⁵² Exhorta a prescindir de la fugacidad o brevedad del tiempo. El espectador tiende a la templanza renuente a la transitoriedad. Se acoge al alma cuya distensión celebra el tiempo interno y no el sobrepuesto por la agitación. Allí se alista a lo bello y a Dios, pues “la intención de Agustín no es resolver el enigma del tiempo, con el riesgo de encerrar sobre sí mismo el triple presente, sino al contrario, abrir el instante sobre lo alto, hacia el *nunc stans* de la eternidad divina”³⁵³.

Las experiencias tanto estética como sagrada que acuña el convento no pueden ser extrañas a una interioridad que se invoca a sí misma, de algún modo, reconociéndose. El

³⁵¹ Cfr. Agustín, *op. cit.* p. 580.

³⁵² *Ibid.*, p. 581.

³⁵³ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, p. 128.

acercamiento a lo divino y a lo bello es opuesto a la ajenidad respecto a sí. La mirada vertida al convento agustino por parte del espectador o creyente se vuelve también una exploración propia. Hay sensibilidad y entendimiento sólo en el que resuelve comprometerse a ello. Es allí donde las formas e íconos iluminan. Luego, la interioridad se irradia de aquello que ha motivado su interés. Es lo que Ricoeur llamará “hermenéutica de sí”, es decir, que lo interpretado se convierta en una apropiación de sentido con miras a la re-figuración propia.³⁵⁴

Aunado a lo anterior los baluartes estético y religioso del convento reiteran la relación entre creer e interpretar característico de la hermenéutica. De manera estricta no puede haber interpretación de una obra sin estar cierto de su veracidad o, bien, de creer que lo expresado dice algo del mundo en general. Considerar al arte como artificio mengua los puentes hermenéuticos. Algo parecido ocurre con el espacio sacrosanto. En él el devoto confiesa su fe. Sin esta convicción lo sacro devendría en quimera. Frivolizar lo trascendental es cortar el lazo comunicante con el universo simbólico, incluso para el no creyente. Tanto en el arte como en la religión el escepticismo no tiene cabida. Ver el arte como artimaña o pensar el fenómeno religioso como invención ideológica desplaza la posibilidad hermenéutica de la comprensión y de la empatía.³⁵⁵ La coparticipación

³⁵⁴ Cfr. Paul Ricoeur, “Existencia y hermenéutica”, en *El conflicto...*, *op. cit.*, pp. 9-27.

³⁵⁵ La *Verstehen* (comprensión) y la *Einführung* (empatía) utilizados habitualmente en la terminología hermenéutica.

es de algún modo atestación, confianza o creencia. Para que la interpretación profundice necesita ser reflexiva y, a la par, admitir una credibilidad respecto al fenómeno analizado. La fórmula *creer para comprender y comprender para creer* bien podría resultar *ad hoc* al convento agustino. El claustro abona al *círculo hermenéutico*:

“Hay que comprender para creer, pero hay que creer para comprender”. Este no es un círculo vicioso, mucho menos mortal; es un círculo vivo y muy estimulante. Hay que creer para comprender: en efecto, el intérprete jamás podrá acercarse a aquello que su texto dice sino vive en el *aura* del sentido interrogado. Sin embargo, no podemos creer sino al comprender.³⁵⁶

Aquello en lo que uno cree no está dissociado del modo en que se significa. El creyente sabe que el modo de representar empata con el de significar. Forma y contenido se implican. Empero, no lo hacen de manera directa o literal, sino simbólica.³⁵⁷ Lo trascendental no puede ser referido

³⁵⁶ Paul Ricoeur, “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica” en *ibid.*, p. 271.

³⁵⁷ Los Evangelios, por ejemplo, —nos señala Monseñor Bougaud— forman pliegues que narran y describen en un sentido individual pero formando un solo *corpus*. Son revelaciones que se complementan entre sí; por lo que ninguno es un todo completo. El primer Evangelio: *Mateo*, no es una historia ni una biografía sino impresiones personales de un acontecimiento axial. *Marcos* es una apología de Cristo mediante una trama dirigida a un auditorio específico: los romanos. *Lucas* es el Evangelio de la

sin la mediación simbólico-interpretativa; su supremacía nos obliga a ello. Por ende, la complejidad ontológica que le caracteriza se le comprende amparada a la metafísica. Así, el conjunto conventual como Ciudad Celeste en la tierra mantiene, sin duda, el vínculo entre ambas vertientes. Sólo allí se evidencia su riqueza estético-sacra. Empero, el ámbito metafísico siempre fungirá como hegemónico y anterior. Aunque al llevar consigo al estético (en tanto que se manifiesta como obra arquitectónica acuñada en un estilo, en este caso, el barroco), hará de este último algo esencial. Puesto que el convento —Ciudad Celeste en la tierra— no puede no representarse estéticamente entonces, su relevancia como obra secundará a lo metafísico no como simple añadidura. Por ende, la distinción estética será la vía para enaltecer lo divino. En consecuencia se ponderarán las formas armónicas tendientes a la idea de perfección. Ya sean sobrias o encriptadas éstas, prioritariamente, se dibujarán solemnes ante Dios. Por eso afirma Agustín que es menester para lo humano la representación bella: “Realmente no vemos en el hombre nada creado que tenga un fin utilitario y a la vez no sea una expresión de la belleza”³⁵⁸. Más lo será para la elaboración de piezas facultadas de santidad.

redención humana. Finalmente *Juan* es un tratado de teología y, por ende, una deliberación de la divinidad de Cristo. Cfr. *El cristianismo y los tiempos presentes* (tomo II, *Jesucristo*, capítulos II, III y IV), pp. 53-123. “He ahí cómo fueron compuestos los Evangelios; más humanamente de lo que a veces se cree. Cada Evangelio es una semejanza de Jesucristo.” *Ibid.*, p. 53.

³⁵⁸ San Agustín, *op. cit.* p. 928.

El que se aboca a la hermenéutica del convento asume que lo contemplado no es mera materia trabajada. Superficies, contornos y relieves tienen profundidad espiritual. De allí que dilucidar sea un incesante avance mediante la comprensión y la sensibilidad. Bóvedas, arcos, cariatídes, claves, enjutas, se brindan simbólicamente al contemplador. El hermeneuta, incluso sin la deliberada intención de modificar algo de sí, cambia (ya sea porque se deleita, sensibiliza, aprende o comprende). La interioridad humana y la del espacio arquitectónico se enlazan. Su punto de encuentro es dinámico: el inmueble vertido como representación y el transeúnte interesado en la contemplación. Alma y recinto se les conoce interiorizando. Ni uno ni otro remiten a lo inerte; por el contrario, lo que los hace recónditos es que se sabe de ellos desde la interpretación. El claustro conmueve al que previamente se mueve en ello. Atempera al que se orienta en pos de lo desentrañable. La interioridad se percata y se reafirma como creyente o espectador. El convento y la interioridad refulgen como “topos”: lugares donde el complejo de caracteres irrumpe justo porque se les explora. Qué significa lo apreciado y cómo se percibe el aventurado en ello, es tarea ardua. Inclusive el sosegado en el disfrute estético y calmo de la introspección de sí no está, de ningún modo, allende a la hermenéutica. La animosidad desenfadada (nunca sinónimo de indiferencia), no prescinde de elegir, acotar, enfatizar y atender dónde posa su mirada. En el simple interés y gusto hay un aliento interpretativo.

Hay introspección comprendiendo el fenómeno estético porque, a su vez, se ahonda en el mundo de manera distinta. Una pieza artística hace más habitable el entorno

puesto que permite la deliberación y la admiración. Así, la magnanimidad del convento estriba en que concede, dona u otorga. Embelesa, alecciona, mitiga. Esto indudablemente es bueno. Es un bien. Lo que podríamos llamar “lo ético de lo estético” es el resultado de una interioridad que, creando o contemplando, adquiere más ser (consecuencia de que la obra de arte —el convento queretano— fulgura otorgándose). Le permite pensar la realidad de manera más profunda apartándose de lo inerte, de lo simple, de lo carente de sensibilidad. El caudal de significados que entraña el claustro queretano acentúa las palabras de San Agustín: “En un edificio nada se pone antes que el fundamento”³⁵⁹. Soporte destinado a que lo bello y lo bueno comulguen con lo sacro. Ratificando que su cimiento emprende en lo terrenal el centelleo de lo celestial.

³⁵⁹ San Agustín, *op. cit.*, p. 826



IMÁGENES



Fachada principal de la iglesia del Conjunto conventual de San Agustín.



Cristo en la parte superior del Antiguo Convento Agustino.



Coñtado de la iglesia con arco de medio punto.



Fuente ubicada en el centro del Antiguo Convento Agustino.



Fuente al frente. Al fondo nivel bajo y alto del claustro; donde destacan cariátides, enjutas y claves.



Deambulatorio con bóvedas de cruceta.



Mirada desde el claustro alto. Se insinúa la forma cúbica que dispone el inmueble.



Clave de Fraile con libro.



Cariátides de hombre y joven sosteniéndose en un sólo pie.



Entrada principal del ex Convento, al fondo.



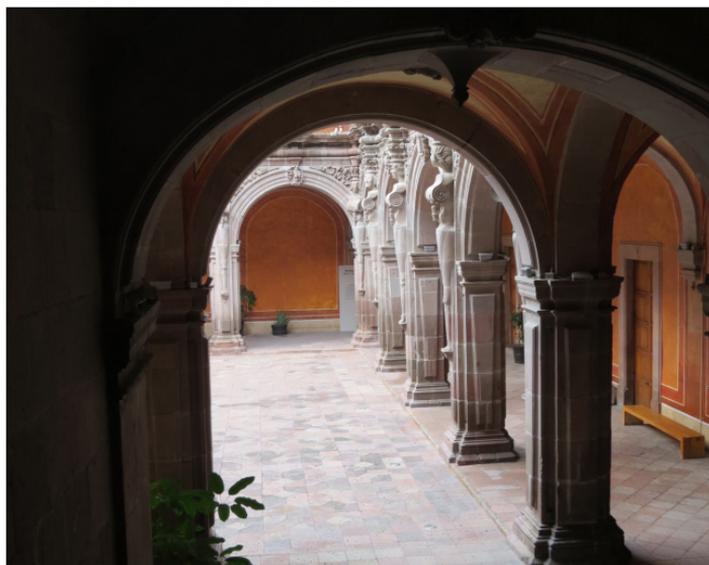
Se observan cariátides con rostro y manos en distinta posición.



Clave que representa el corazón atravesado con flechas (símbolo de la orden agustina).



Clave con figura de San Agustín (con hábitos, libro y cruz).



Mirada desde escaleras que permiten descenso del claustro alto al bajo.



BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, UNAM (Biblioteca *Scriptorum Graecorum et Romannorum Mexicana*), trad. Juan David García Bacca, México: 2000.
- ARENDT, Hannah, *El concepto de amor en San Agustín*, trad. Agustín Serrano de Haro, Ediciones Encuentro, Madrid: 2009.
- AKSIT, İlhan, *El museo de Cora. Mosaicos y frescos*, trad. Bilge Cerah, Sunal, Aksit Kültür ve Turizm Yayınclık, Turquía: 2014.
- AGUSTÍN, *Las Confesiones*, Biblioteca de autores Cristiano (Obras completas II), trad. Ángel Custodio Vega, Madrid: 2002.
- _____, *El maestro (Escritos filosóficos)*, Biblioteca de Autores Cristianos (Obras completas, tomo III), trad. Victorino Capanaga, Madrid: 2002.
- _____, *La dimensión del alma, (Escritos filosóficos)*, Biblioteca de Autores Cristiano (Obras completas, tomo III), trad. Victorino Capanaga, Madrid: 2002.

- _____, *Del orden, (Escritos filosóficos)*, Biblioteca de Autores Cristiano (Obras completas, tomo I), trad. Victorino Capanaga, Madrid: 1994.
- _____, *Sobre la doctrina cristiana*, trad. Balbino Martín Pérez, O.S.A., Madrid: 1969.
- _____, *De música*, Trad. Cecilia Ames, Alción Editora, Buenos Aires: 2000.
- _____, *La Ciudad de Dios*, (dos tomos), trad. Santos Santamarta, Biblioteca de Autores Cristiano, Madrid: 2007.
- _____, *Escritos filosóficos (1º)*, trad. Victorino Capanaga, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid: 1994.
- BACHELARD, *Poética del espacio*, trad. Ernestina CHampourcin, FCE (Breviarios), México: 2013.
- BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, trad. Jasmin Reuter, Fondo de Cultura Económica, México: 2003.
- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, UNAM, México: 2015.
- _____, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, FCE (Breviarios), México: 2012.
- _____, *La hermenéutica en la Edad Media*, UNAM, México: 2002
- BOUGAUD, Mons., *El cristianismo y los tiempos presentes, (tomo II Jesucristo)*, trad. Emilio A. Villegas Rodríguez, Barcelona: 1917.
- CICERÓN, *Del Hado*, Trad. Julio Pimentel Álvarez, UNAM, Col. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México: 2005.
- CORVERA Galván, Laura Gabriela, *et. al., Museo de Arte de Querétaro. Joya del barroco en América*, Instituto

- Queretano de la Cultura y las Artes / Museo de Arte de Querétaro, INAH, México: 2013.
- cosío Villegas, Daniel, *et. al.*, *Historia general de México* (Versión 2000), Colegio de México, México: 2000.
- DILTHEY, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu*, trad. Julian Marías, Alianza Universidad, Madrid: 1986.
- ECO, Humberto, *Historia de la belleza*, trad. María Pons Irazazábal, Lumen, Barcelona: 2006.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Biblioteca Era, trad., Tomás Segovia, México: 1964.
- FERNÁNDEZ, Martha, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, IIE-UNAM / INAH, México: 2011.
- _____, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, UNAM, México: 2003.
- _____, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, IIE-UNAM, México: 2002.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, Porrúa, México: 1958.
- FLORES Marini, Carlos, *El ropaje de la arquitectura*, Ediciones Corunda, México: 2012.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Paidós, Madrid: 1991.
- GILSON, Etienne, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, trad. Arsenio Pacios, Gredos, Madrid: 2014.
- GONZALBO Aizpuru, Pilar, *El siglo XVIII: entre la tradición y el cambio*, FCE/CM, México: 2008.
- GRIMBERG, Carl, *Roma*, trad. M. Tamayo, Daimon, México: 1987.

- HARTMANN, Nicolai, *Estética*, trad. Elsa Cecilia Frost, IIE-UNAM, México: 1977.
- HEGEL, Georg F. W., *Escritos de juventud*, trad. José M. Ripalda, FCE, México: 1978.
- , *Lecciones sobre las pruebas de la existencia de Dios*, trad. Gabriel Amengual, Ediciones Sigueme, Salamanca: 2014.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, trad., Samuel Ramos, FCE (Breviarios), México: 1980.
- , *Ontología Hermenéutica de la facticidad*, trad., Jaime Azpiunza, Alianza Editorial, México: 2000.
- HERMES, *Escritos sagrados*, trad. Pedro Guirao, Berbera Editores, México: 2016.
- JASPERS, Karl, *Los grandes filósofos. Los fundadores del filosofar: Platón, Agustín, Kant*, trad. Pablo Simón, Tecnos, Madrid: 2002.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, Tecnos, Madrid: 2007.
- KÜNG, Hans, *El Cristianismo. Esencia e historia*, trad. Víctor Abelardo Martínez de Lopera, Trotta, Madrid: 2007.
- Libro de tablas comparativas bíblicas, mapas y líneas de tiempo*, Rose Publishing, EUA: 2008.
- MAIER, Frans Georg, *Las transformaciones del mundo mediterráneo (siglos III-VIII)*, trad. Pedro Viadero, Siglo Veintiuno, Madrid: 1975.
- MASIERO, Roberto, *Estética de la arquitectura*, trad. Francisco Campillo, La Balsa de la Medusa (Léxico de Estética), Madrid: 2003.
- MARTÍN González, J.J., *Historia del arte*, (dos tomos), Gredos, Madrid: 1999.
- Noble Corán*, trad. Abhel Ghani Melara Navio, Cagri Yayinlari, Estambul: 2014.

- PALAZÓN Mayoral, María Rosa, *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*, Fondo de Cultura Económica, México: 2006.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica (Obras Completas III), México: 2014.
- PÉREZ Gutiérrez F. *La indignidad en el arte sagrado*, trad. José Muñoz Sendino, Ediciones Guadarrama (cristianismo y hombre actual), Madrid: 1961.
- PIMENTEL, Álvarez, *Diccionario latín-español. Español-latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*, Porrúa, México: 2000.
- PLATÓN, *Hippias Mayor*, trad. García Gual, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, tomo 1), Barcelona: 2000.
- PLOTINO, *Enéadas*, SEP / UNAM, México: 1988.
- RATZINGER, Joseph (Benedicto XVI), *Jesús de Nazaret*, trad. Carmen Baz Álvarez, La esfera de los libros, Madrid: 2011.
- RASCÓN Ricao, Antonio, *Historia del alfabeto dactilológico español*, Editorial Universitaria Ramón, Areces, Madrid: 2006.
- RICOEUR, Paul, *El conflicto de las interpretaciones*, trad. Alejandrina Falcón, FCE, México: 2003.
- _____, *Del texto a la acción*, trad. Pablo Corona, FCE, México: 2001.
- _____, *Caminos de reconocimiento*, trad. Agustín Neira, Trotta, Madrid: 2005.
- _____, *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Trotta / Ediciones Cristiandad, Madrid: 2001.
- _____, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, México: 2001

- _____, *Historia y verdad*, trad. Alfonso Ortiz García, Ediciones Encuentro, Madrid: 1990.
- _____, *Historia y narratividad*, trad. Gabriel Aranzueque, Ediciones Paidós, Barcelona: 1999.
- _____, *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*, trad. Adolfo Castañón, Siglo veintiuno editores, México: 2013.
- _____, *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*, trad. Nestor Corona, Pontificia Universidad Católica Argentina (U.C.A.), Buenos Aires: 2008.
- ROMANO Guardini, *La esencia de la obra de arte*, Ediciones Guadarrama (Cristianismo y hombre actual) Madrid: 1960.
- RUBIAL, Antonio, (Coord.), *La Iglesia en el México colonial*, UNAM, México: 2013.
- _____, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, FCE / UNAM, México: 2014.
- _____, *La evangelización de Mesoamérica*, Conaculta (col. Tercer Milenio), México: 2002.
- VEGA Martínez, Jaime, *Civitas Dei Civitas Hominis Ciudad de Dios, Ciudad del Hombre. Los artífices del patrimonio queretano*, Librarius / Municipio de Querétaro, México: 2014.
- Santa Biblia*, Antigua versión de Casiodoro de Reina, La Liga Bíblica, EEUU: 1990.
- WARE, D., *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 2010.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. Luis Legaz Lacambra, Colofón, México: 2007.



ÍNDICE

Prólogo, Martha Fernández, 11	
Introducción, 19	
Primera parte,	
Enfoque teórico, 27	
Capítulo 1. La idea de interioridad en Agustín, 31	
1.1 Interioridad y expresión de sí, 31	
1.2 Los signos del mundo y las cosas significadas, 44	
Capítulo 2, El concepto de belleza en Agustín, 57	
2.1 La belleza como ascenso, 57	
2.2 La belleza como orden, 65	
2.3 La belleza, doctrina y cultura, 76	
Capítulo 3. Al interior de las ciudades, 85	
3.1 Los planos de la narración, 85	
3.2 El peregrinaje: lo divino en la tierra, 96	
3.3 La escatología de las ciudades, 106	
Segunda parte	
Enfoque teórico respecto a la aplicación hermenéutica, 117	
Capítulo 4. De la filosofía agustiniana a la edificación agustina, 121	

4.1 De la tradición a la innovación,	121
4.2 El Convento Agustino de Querétaro,	131
4.3 Construcción simbólica: tensión de movimientos,	146
Capítulo 5. Iconografía del convento: concreción que asciende,	153
a) Cariátides,	156
b) Claves,	167
c) Enjutas,	177
d) La fuente,	179
e) Bóvedas,	183
Epílogo. Estética desde la interioridad,	185
La arquitectura como lo significado,	186
Significar es interpretarse,	194
Imágenes,	201
Bibliografía,	218

ESTÉTICA DESDE LA INTERIORIDAD

*El pensamiento de san Agustín como
inspiración en la iconografía del
Antiguo Convento agustino de
Querétaro*



se

ter-
minó de
imprimir el
18 de febrero
de 2019 en los
talleres del Colegio de
Ciencias y Humanidades
plantel Naucalpan. Para su
composición se utilizaron las
fuentes filosofía OT y Trajan PRO
para los títulos. Se imprimieron 200
ejemplares en formato digital, a 4 tintas
sobre papel cultural de 90 grs. El papel de
portada es cartulina sulfatada de 12 pts.

Joel Hernández Otañez es un académico en humanidades de la UNAM abocado al estudio de la hermenéutica, puntualmente la ricoeuriana. En su texto *Estética desde la interioridad. El pensamiento de san Agustín como inspiración en la iconografía del Antiguo Convento agustino de Querétaro* desarrolla una estética basada en la teoría filosófico-religiosa del pensador medieval. En su propuesta sustenta que la contemplación no se origina por los sentidos que perciben el mundo, sino en la interioridad del alma que comprende todo lo creado, de modo que, debemos admitir que ciertos signos terrenales manifiestan la belleza y la armonía del orden divino.

El autor no sólo formula una sugerente visión estético-hermenéutica, sino que también presenta una interpretación del ex-convento de Querétaro. Dicha exégesis es posible dado que la edificación está inspirada en la obra *La ciudad de Dios* del obispo de Hipona. La aportación del escrito radica en un planteamiento que, por un lado, erige una estética desde el concepto de interioridad y, por el otro, contribuye a la explicación iconográfica de la obra arquitectónica. El trabajo da cuenta de la analogía entre el alma y el seno del claustro. En suma, elucida la relación entre la contemplación religiosa y la estética.

PAOLA MARÍA DEL CONSUELO CRUZ SÁNCHEZ

