

SECRETISSIMA SCIENZA

La obra de Román Hernández exhibe una tensión sostenida entre la materia y la forma, entre lo inerte y lo vivo. Materia que se resiste al dinamismo de la forma que busca su perfección realizándose en el objeto. Vida que se presenta como cuerpo humano, con sus ojos perceptores de formas, con su cabeza pensante diseñadora de formas, con sus manos ejecutoras de formas. Cuerpo él mismo entendido como forma y como tal autoformable, transformable. Formas que requieren medida, cálculo, proporción.

Esa misma tensión ha existido en las matemáticas desde su constitución como ciencia teórica por los pitagóricos, a finales del siglo VI a.n.e. Su creencia en que la Naturaleza era matemática, es decir, que actuaba según medida y proporción —como *logos* que podemos comprender en las razones numéricas y en las figuras geométricas— y que en consecuencia los fenómenos naturales podían ser medidos, resultó cuestionada cuando descubrieron la existencia de las magnitudes inconmensurables. Que la proporción entre el lado y la diagonal de un cuadrado o de un pentágono regular no pudiera ser expresada mediante números chocaba frontalmente con su idea de que los números eran la realidad de las cosas, tesis que habían aplicado a partir de las medias: aritmética, geométrica y armónica. Resolvieron el problema pasando desde la razón aritmética a la razón geométrica, lo que implicaba traspasar la hegemonía desde un mundo numérico a un mundo geométrico.

La teoría geométrica de las proporciones nos ha llegado en la versión de Eudoxo, compañero de Platón en la Academia, gracias a que Euclides la conservó en sus *Elementos*. Fue Eudoxo el primer astrónomo en idear un modelo matemático de los movimientos celestes. El propio Platón, muy afecto a las doctrinas pitagóricas, cuando expone su cosmología en el *Timeo*, considera que los cuatro elementos naturales —fuego, aire, agua y tierra— están formados por partículas con figura de tetraedro, octaedro, icosaedro y hexaedro, respectivamente, es decir, cuatro de los cinco únicos sólidos regulares —cuerpos con todas las caras, ángulos y aristas iguales—, quedando el quinto —el dodecaedro— como figura del universo.

Esta matematización fundamental de la Naturaleza no será muy del gusto de Aristóteles, discípulo de Platón y enemigo declarado de los pitagóricos, quien inaugurará otra línea de comprensión de la Naturaleza, ya no basada en las matemáticas sino en la ciencia de los seres vivos, puesto que él era sobre todo un naturalista, interesado por la composición y funcionamiento de las plantas, los animales y los humanos. Separará la ciencia física de las matemáticas aduciendo que la primera se ocupa de seres y fenómenos naturales, mientras que las segundas se ocupan de entes formales, como números y figuras, que permiten una aproximación a la comprensión de

los fenómenos naturales y de los seres vivos, pero que no puede expresar su esencia.

En Platón la tensión entre lo material y lo formal es exterior: los seres naturales son imperfectos porque son copias *materiales cambiantes* de las formas *inteligibles inmutables* y perfectas de otro mundo superior, hiperbóreo; en Aristóteles esa tensión ha sido interiorizada: cada ser natural integra en una cantidad de materia una determinada forma específica activa que le imprime a la materia sus propiedades, mediante un dinamismo que busca la realización de su finalidad propia. La forma platónica, divina como sólo lo es en el hombre su alma racional, se vivifica en la forma aristotélica, se naturaliza y humaniza.

La recuperación de la filosofía de Platón y Aristóteles, a través de su legado en la cultura bizantina y árabe, es uno de los factores relevantes del renacimiento de la cultura cristiana europea a partir del siglo XII. Desde el siglo XIII los escolásticos dominicos promovieron una filosofía aristotélica, mientras que los franciscanos y los agustinos se alinearon con el platonismo. Hacia mediados del siglo XV un grupo de estudiosos —como Poliziano y Pico della Mirándola— liderados por Marsilio Ficino fundó la Academia Platónica de Florencia, auspiciada por los Médici. Eruditos del momento, como Alberti, Filaretes y Silvio Eneas Piccolomini, estaban convencidos de que el espíritu humanista que buscaba su inspiración en la Antigüedad griega y romana había tenido notoria influencia en el desarrollo de las artes plásticas.

Hacia 1420 el arquitecto Filippo Brunelleschi, influido por el *De Architectura* de Vitrubio (siglo I a.n.e.), había comenzado a desarrollar las reglas de la perspectiva, que llevarían inicialmente al lienzo pintores como Masaccio, Piero della Francesca, Fra Angelico, Lippi y Uccello, mientras que el trabajo teórico lo continuaría León Battista Alberti en su tratado *Della pittura* (1436). La introducción de esta técnica matemático-mecánica cambiará la historia de la pintura y la sucesión de tratados teóricos —Viator, Pacioli, Sterck, Durero, Serlio, Cattaneo, Barbaro, Vignola y Danti, entre los más conocidos— a lo largo del XVI atestigua el persistente interés por el perfeccionamiento de la teoría y su aplicación a la práctica artística.

En la historia de la pintura, quizá sea un artista de esta época, Leonardo da Vinci (1452-1519), quien exhiba de una manera más clara y tenaz esa tensión entre lo formal y lo material, entre el espíritu y la máquina, entre mente y anatomía. Leonardo, que se declara platónico, reconoce, sin embargo, al menos desde sus estudios para su célebre dibujo del hombre según las proporciones de Vitrubio, que las formulaciones matemáticas tienen límites en su aplicación a lo empírico. Tampoco es ajeno a ello su interés por la ciencia mecánica, tan necesaria para representar sus ingenios como los estudios de anatomía para representar la figura humana. El trabajo de la máquina nunca alcanza el ideal previsto por su fórmula, debido a obstáculos tales como rozamientos, desgastes, resistencia de materiales, errores de diseño e imperfecciones mínimas de fabricación.

El fulgor de la obra de Leonardo, perfeccionista hasta el grado de dejar inacabados buena parte de sus proyectos, deja en la sombra el entramado de técnicas empíricas, gestadas durante siglos de tradición pictórica en los talleres italianos, que conoció, estudió y desarrolló. Del mismo modo, un siglo más tarde, en la misma Florencia, la potencia teórica de los descubrimientos de Galileo ocultará todo lo que la ciencia física del sabio de Pisa debía a los conocimientos técnicos adquiridos en su contacto con los artesanos e ingenieros, producto asimismo de una larga tradición empírica transmitida de modo gremial.

Muchos músicos griegos polemizaron con los pitagóricos a propósito de su teoría matemática de la armonía musical, prefiriendo conservar sus módulos empíricos tradicionales; igualmente, en la fase inicial del desarrollo de la perspectiva, una serie de pintores se atuvieron a la tradición o adoptaron reglas empíricas falsas, pues existía el problema de que no disponían de los conocimientos matemáticos necesarios para poder comprender las sutilezas de los tratados teóricos. Vemos así cómo la innovación aportada por el momento teórico conceptual afronta la resistencia del momento práctico técnico.

Basten estas dos calas en las relaciones entre arte y ciencia en dos períodos separados por casi dos milenios para ilustrar algunos antecedentes de esa tensión entre la forma y el objeto presente en la obra de Román Hernández, la doble faz del ideal de perfección perseguido con ahínco en cada producto artístico y el escepticismo ante la posibilidad de que tal entelequia sea posible. Quizá el artista sospecha, como Platón, que el ideal no es de este mundo y quizá sospecha, contra Platón, que el mundo ideal no es vida, sino una máscara teórica de la muerte.

José L. Montesinos
Director de la FCOHC