

ALEGORÍAS EN EL LÍMITE: EL LEÓN ALADO Y LA CIUDAD CELESTE



Marisa Gabaldón
Parques de Estudio y Reflexión Toledo
Octubre 2019
marisagama@gmail.com

INDICE

RESUMEN	6
1. INTRODUCCIÓN	11
2. ICONOGRAFIA Y ESCUELAS ICONOGRÁFICAS	12
2.1. Iconografía definición y evolución del termino	12
2.2. Escuelas Iconográficas	13
2.3. Fritz Saxl «La Vida de las Imágenes»	14
3. ICONOGRAFÍA DEL GRIFO. Evolución morfológica ,simbolismo y significados	18
4. EN EL CIELO Y EN LA TIERRA. Las representaciones de lo trascendente ...	29
4.1. LA CIUDAD CELESTE EN LAS «RELIGIONES DEL LIBRO»	29
4.1.1. Antecedentes y Contextos	29
4.1.2. Los cielos de Jerusalén. Evolución de sus representaciones ...	30
4.2. PLATÓN. EL MUNDO DE LAS IDEAS Y LA CIUDAD IDEAL	44
4.3. BUDA Y EL NIRVANA	46
4.4. SILO Y LA CIUDAD ESCONDIDA	49
4.5. ASI EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA	53
5. CONCLUSIONES	54
6. BIBLIOGRAFIA	55

Galileo Galilei (Los dos grandes sistemas)

«Cuando veo una estatua de alguno de los grandes maestros me digo: ¿Cuando serás tú capaz de levantar la superficie del mármol y poner al descubierto la figura tan bella que llevaba oculta dentro? ¿Cuándo de mezclar y extender pigmentos diversos en un lienzo o en una pared y representar por ese medio todas las cosas visibles, como un Miguel Ángel, un Rafael o un Tiziano? Cuando pienso en lo que han descubierto los hombres dividiendo los intervalos musicales y estableciendo las reglas y preceptos necesarios para controlarlos para deleite maravilloso del oído, ¿tendrá fin mi admiración?, ¿Y qué decir, acerca de tantos y tan diversos instrumentos?

Leyendo a los poetas más sobresalientes, ¿con qué sentido de lo milagroso inspiran a todo el que atentamente medita sus creaciones, sus conceptos y sus exposiciones, disponiendo de varias maneras un número de marquitas (signos) en un trozo de papel ¿Y qué decir de la Arquitectura? ¿Y del arte de navegar? Pero por encima de todas las asombrosas invenciones del hombre ¿qué mente privilegiada poseía aquel que tuvo imaginación suficiente para dar con un modo de comunicar sus pensamientos (y experiencias) a otra persona cualquiera, por lejos que pudiera hallarse en el espacio o en el tiempo, hablar con los que están en las «indias», con los que aún no han nacido ni nacerán antes que pasen mil o diez mil años? ¿Será este el colofón de todas las admirables creaciones humanas?

***...con mi agradecimiento a Silo,
y a todos los que estamos en el intento de trasmitir su Mensaje.***

RESUMEN

Este estudio responde a la intuición de que desde muy antiguo el ser humano ha experimentado la necesidad de representar lo no representable, y ha producido imágenes y alegorías que conectan, traducen y acercan significados de lo profundo. Estos significados conforman el marco de realidad en el que se desarrolla la vida de los conjuntos humanos y en el que se abren también las ventanas del futuro posible.

Tratar de reconocer hoy, en el siglo XXI, las visiones del mundo heredadas y en las que perviven elementos de la cultura griega, junto a otros elementos procedentes de la tradición judaica, musulmana, latina y de otras procedencias que a su vez han influido sobre estas, como la egipcia, la mesopotámica y otras más lejanas, forma parte del interés de este trabajo. Sin embargo, la mirada no queda confinada en el pasado sino que, por el contrario, fundamenta la esperanza de que el ser humano seguirá traduciendo («ojalá con bondad») y acercando significados que desde lo profundo den sentido y abran camino para el futuro.

Aclaremos en este punto que este estudio no es sobre historia del arte, ni un análisis alegórico, simbólico o sígnico tal y como lo conocemos en nuestras técnicas de operativa¹. Más bien se trata de una «historia de las imágenes», un rastreo sobre la pervivencia en distintos momentos históricos y contextos culturales de algunas imágenes o sistemas de imagen significativos, tratando de ver en la universalidad de esos elementos míticos un indicador de la profundidad de aquello que traducen. Nos aproximamos pues a sistemas alegórico-míticos desde un punto de vista iconográfico. Acompañamos el trabajo con muchas ilustraciones que ayudan a su mejor comprensión.

La iconografía podría definirse como la disciplina (académica desde 1950) cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes o, como señalan algunos autores, la lectura de las imágenes.

Como paso previo, nos hemos aproximado al estudio iconográfico desde sus orígenes (siglo XVI), haciendo un rápido repaso por las principales escuelas surgidas en los siglos XIX y XX, incluyendo sus distintos enfoques en cuanto a descripción o interpretación de las imágenes. Hemos encontrado en FRITZ SAXL y EMMANUEL LOEWY aportes acerca de la temporalidad y la migración espacial de las imágenes que han resultado útiles para el punto de vista de nuestro trabajo.

SAXL, en «La vida de las imágenes», incluye el estudio evolutivo de estas. Según este autor, las imágenes poseen un significado representativo en un momento y en un lugar determinado y una vez creadas, ejercen su influencia sobre el pensamiento de la órbita cultural a la que pertenecen. Sin embargo estas imágenes pueden permanecer o borrarse de la memoria y reaparecer después de siglos en desuso. En ese transcurso de las imágenes el ser humano las va transformando y quedan sometidas a diversos procesos de metamorfosis, pseudomorfosis, vida y pervivencia. Por su parte, LOEWY, en el campo de la arquitectura, puso de manifiesto la persistencia iconográfica y las migraciones tipológicas de una cultura a otra.

¹ SILO. Apuntes de Sicología. Morfología de los impulsos. Psicología 1.

Hemos elegido para este estudio dos alegorías de distinto nivel de complejidad, pero que muestran una gran pervivencia en el tiempo: el León alado y la Ciudad celeste, que tienen para nosotros un especial significado. Ambas comparten, además, su característica de emplazarse en el límite que comunica con lo sagrado.

El León alado

A lo largo de más de cinco milenios y en zonas tan distintas entre sí como Mesopotamia, Egipto, Siria, Palestina, Grecia, Italia, Península Ibérica, etc. aparece una imagen que mezcla dos poderosas especies animales: un cuerpo de león alado y una cabeza de águila. Aún con variaciones formales notables en el tiempo y el espacio, este fantástico animal, el Grifo, se mantiene reconocible y vinculado a representaciones casi siempre significativas y conectadas con lo sagrado.

Nos preguntamos qué significados ha traído a las gentes de culturas y momentos tan distantes. *¿De dónde pudo venir su «chillido que, rodando en los valles, despertó las fuerzas de la serpiente subterránea»? ¿A dónde nos transportarán sus majestuosas alas?*

Aún sabiendo que, como tantas veces, las preguntas sobrepasan con mucho a nuestra capacidad de respuesta, nos hemos planteado un viaje, un recorrido no exhaustivo por los afloramientos de esta imagen en diversos lugares y momentos buscando presenciar sus apariciones y ocultamientos, sus metamorfosis, su evolución iconográfica.

Hemos rastreado las imágenes del Grifo tratando de seguir su vida desde su nacimiento, siguiéndolo en sus modificaciones morfológicas y en la maduración de sus significados, casi como quien mira una biografía tratando de ordenar algunas fotos sobre la mesa. Nos hemos centrado en tres zonas geográficas claramente diferenciadas: Egipto, Mesopotamia y Siria-Palestina, más un breve acercamiento a Grecia.

Hemos atendido a fuentes arqueológicas para fijar dataciones y lugares, a descripciones iconográficas para ver su evolución tipológica y a leyendas y relatos míticos para seguir sus significados. También ha resultado útil estudiar el emplazamiento del grifo dentro de las escenas en las que aparece para saber con qué funciones cumple y cómo evoluciona su carga simbólica.

Creemos observar, entonces, cómo la antigua representación de un dios de la tormenta, que suscita una mezcla de reverencia y temor ante la fuerza de la naturaleza y lo imponderable, va levantando el vuelo y, cargándose de atributos, llegará a convertirse en protector del árbol de la vida, compañero y montura de los dioses, y finalmente, vínculo del ser humano con lo sagrado. Esta poderosa imagen es portadora de una esperanza profunda, la del contacto humano con la experiencia trascendente.

¿De dónde viene? ¿Hacia dónde se dirige su vuelo? ¿A qué llamado responde su jinete? ¿Quizás el León Alado conoce nuestro destino y su vuelo majestuoso es capaz de llevarnos hasta las mismas puertas del Paraíso? ¿O será la montura que trae de regreso al ser humano que ha ido más allá del tiempo y del espacio?

«Y mientras el canto se multiplicaba en ecos lejanos, aparecía en el cielo un punto que se acercaba velozmente. Tenetor ajustó el zoom a esa distancia y entonces vio claramente unas alas y una cabeza de Águila; un cuerpo y una cola de león; un vuelo de nave

majestuoso; un metal vivo; un mito y una poesía en movimiento que reflejaba los haces del sol poniente».²

En el cielo y en la tierra. Las ciudades celestes

De acuerdo con muchas creencias religiosas antiguas y modernas, el lugar perfecto, pleno de santidad y de placeres, no se encuentra en el mundo cotidiano sino en otro espacio, significativo e inaccesible. Llegar allí, poder «vivir» después de la muerte en ese lugar donde quizás habitan los dioses, se convierte en la máxima aspiración. Las representaciones de este «centro de poder» celestial han sido variadas: ciudades celestes, montañas sagradas, jardines, islas lejanas, mundos de lo absoluto, etc.

También ha sido un ideal persistente en el ser humano tratar de reproducir en la Tierra la ciudad de los dioses. Así, la construcción de templos, el diseño de ciudades «sagradas», con sus jardines y palacios, ha orientado búsquedas, ha influido en desarrollos arquitectónicos y ha materializado realidades no representables, sacralizando espacios para el creyente.

La imagen de la ciudad celeste y sus traducciones tangibles configuran un núcleo mítico, un sistema de imagen que presenta también una gran pervivencia por su carga simbólica. Hemos querido rastrear su «vida» desde los lejanos antecedentes en la *geografía mística* mesopotámica. Estudiamos su influencia en las representaciones del cielo en el cristianismo y el islam, a través de distintas épocas. Rompiendo la secuencia temporal, estudiamos el mundo de las Ideas en Platón, rastreando su influencia en distintos momentos. Atendemos a la no representación del Nirvana en el Budismo y, finalizamos el estudio con la alegoría de la Ciudad escondida de Silo.

En general, los trasfondos míticos de los que forman parte este tipo de imágenes, son traducción de realidades no tangibles y no son representaciones quietas sino que presentan «continuidad y variación».

Siguiendo las representaciones de las religiones llamadas «del libro», en los cielos judíos, cristianos y musulmanes, cuyos antecedentes podemos rastrear hasta en la antigua Mesopotamia, pueden apreciarse elementos significativos y persistentes (aguas primordiales, árbol de la vida, los cuatro ríos, etc.), más allá de la multiplicidad de sus imágenes. Hemos visto evolucionar al Cielo, hemos visto Cielos teocéntricos y Cielos más humanizados. En cada caso, hemos creído ver, proyectadas en el cielo, las imágenes del trasfondo mental de la época. El intento de traducir experiencias y representaciones de lo profundo con materia prima del mundo presente genera sistemas de imágenes que, como la historia, van cambiando. Estas representaciones, a su vez, moldean el trasfondo sicosocial, que tiene una inercia mayor que las imágenes que cada cultura escoge para traducirlo.

En todo caso, en estas corrientes observamos, por decirlo de algún modo, la representación del más allá con imágenes del «más acá». Esta conformación de paisajes

² SILO, *El día del León Alado*. Obras completas I, vol. I, p. 265. silo.net.

epocales para representar lo que está fuera del tiempo tiene consecuencias, ya que el creyente debe aceptar un paisaje que le viene dado para acercarse a sus aspiraciones de eternidad, haciendo primar la vía de la creencia por encima de la experiencia. Por la misma razón, muchos místicos que han seguido caminos de experiencia, han chocado con el dogmatismo de las jerarquías religiosas.

La intuición de una realidad absoluta, referencia última para la vida humana y sus traducciones al mundo sensible son también rastreables, más allá del campo religioso, en sistemas de pensamiento y visiones del mundo tales como los que debemos, como hemos visto, a la escuela platónica.

Hemos podido observar un interesante caso de no representación en el «cielo budista»: el Nirvana, que no es considerado un lugar sino un estado de la mente, al que se tiene acceso por vía de meditación y desapego de los sentidos.

Finalmente, hemos hecho referencia a la visión trascendente del ser humano que Silo traduce en imágenes como la Guía del camino interno, hasta llegar a la Ciudad escondida.

El camino que lleva a la Ciudad escondida muestra de forma alegórica los estados mentales, los diferentes paisajes que puede encontrar el buscador. Este camino de purificación, descrito con la elevación del poeta y con la precisión del cartógrafo, está construido con materiales en los que reconocemos la traducción de distintos sentidos.

Sin embargo, al llegar a la Ciudad escondida, nos encontramos con un límite y una paradoja: *«Sus enormes murallas están escritas en figuras, están escritas en colores, están “sentidas”. En esta ciudad se guarda lo hecho y lo por hacer... Pero a tu ojo interno es opaco lo transparente. Sí, ¡Los muros te son impenetrables!»*

Llegamos frente a estas murallas para encontrarnos con el límite del espacio representable mediante los sentidos, cuyas traducciones comienzan a mezclarse entre sí.

Más allá de este límite, al interior de la ciudad escondida, no hay representación, ni imagen alguna, excepto la de la eternidad contenida en la frase «lo hecho y lo por hacer». No hay en Silo un paisaje de la trascendencia que pueda ser expuesto o impuesto y creemos que este «vacío» de representación está en la base, precisamente, de su universalidad. Quedan así los caminos abiertos a la experiencia y a los descubrimientos de quienes buscan aventurarse en los espacios profundos de la mente.

En los Parques de Estudio y Reflexión, inspirados por Silo, no es difícil reconocer el antiguo impulso que comunica lo terreno con lo eterno mediante su representación tangible. Son lugares de inspiración, de encuentro y de llamada, lugares donde se acerca y se comparte la experiencia de lo sagrado y en los que se buscan, quizás, nuevos significados y traducciones de esta experiencia para llevar al mundo.

Finalmente, es importante para nosotros comprender la función de las imágenes como medio de transmisión de formas, ideas y experiencia y, además, atender a las intenciones y a los contextos en esos procesos de comunicación que, en ocasiones, sirven al progreso humano y en otras lo limitan.

Ningún grupo humano que aspire a cambiar la posición del ser humano en el mundo puede evadir la tarea de crear un sistema de imágenes que sean coherentes con este proyecto. De ahí la necesidad de reflexionar sobre las imágenes que sostienen nuestra «realidad» y, al mismo tiempo, sobrepasar la inercia de las creencias que condicionan nuestra mirada.

Imágenes hay por todos lados: con los ojos abiertos y cerrados, percibidas, captadas por nuestros sentidos o representadas...Paradójicamente, lo importante sigue siendo entrar al Mundo de los significados, más allá de los sentidos y de las imágenes.



Pablo de Pedro

1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación responde a la intuición de que desde muy antiguo el ser humano ha experimentado la necesidad de representar lo no representable, y ha producido imágenes que conectan, traducen y acercan significados de lo profundo. Estos significados conforman el marco de realidad en el que se desarrolla la vida de los conjuntos humanos y en el que se abren también las ventanas del futuro posible.

Cada cultura va configurando un modo de representarse el mundo: El origen del tiempo, el origen del hombre, la ordenación del espacio, la belleza, la libertad, la obediencia, las relaciones entre los grupos sociales, la vida, la continuidad o la nada después de la muerte, en fin, todos los grandes temas que componen en su conjunto la visión del mundo compartida por la gente y que, en algún lugar de la conciencia, se emplaza y se presenta como relato mítico.

Estos sistemas de imágenes son muy complejos y han demostrado una gran capacidad de pervivencia por encima de cambios históricos. Esos trasfondos se nutren de ideas, temores y esperanzas que tienen sus raíces en experiencias y mitos muy antiguos que perviven modificándose en interacción con las doctrinas sociales, políticas, religiosas y científicas que se han ido generando y acumulando. Doctrinas que a su vez conviven y se fusionan entre sí en distintos grados, según épocas, lugares y grupos humanos que las conciben.

Tratar de reconocer hoy, en el siglo XXI, las visiones del mundo heredadas y en las que perviven elementos de la cultura griega, junto a otros elementos procedentes de la tradición judaica, musulmana, latina y de otras procedencias que a su vez han influido sobre estas, como la egipcia, la mesopotámica y otras más lejanas, forma parte del interés de este trabajo. Sin embargo, la mirada no queda confinada en el pasado sino que, por el contrario, fundamenta la esperanza de que el ser humano seguirá traduciendo («ojalá con bondad») y acercando significados que desde lo profundo den sentido y abran camino para el futuro.

Aclaremos en este punto que este estudio no es sobre historia del arte, ni un análisis alegórico, simbólico o signico tal y como lo conocemos en nuestras técnicas de operativa³. Más bien se trata de una «historia de las imágenes», un rastreo sobre la pervivencia en distintos momentos históricos y contextos culturales de algunas imágenes significativas, tratando de ver en la universalidad de esos elementos míticos un indicador de la profundidad de aquello que traducen.

Esta «historia» no posee un desarrollo de tipo lineal según épocas definidas como en la historia tradicional del arte. Hay imágenes artísticas, religiosas, propagandísticas, científicas, publicitarias o educativas, para hablar de sus grandes campos de aplicación social. Hay imágenes de diseño, poéticas, arquetípicas, místicas, arquitectónicas, rituales, míticas. Hay imágenes prehistóricas, históricas, futuristas. Y hay lo imaginario y lo fantástico, lo virtual y lo real, lo figurativo y lo abstracto, lo signico y lo simbólico... Todos esos son campos que nos dejan en claro algo: no es posible establecer una tipología única de las imágenes. No hay una historia, sino diversas historias o diacronías, diversas rutas de las imágenes. Los «caminos de la imagen» pueden ser divergentes, repetitivos, laberínticos, zigzagueantes o espiralados. Puede entonces asociarse más la imagen al

³ SILO. Apuntes de Sicología, Psicología 1, Morfología de los impulsos.

estudio del mito que al estudio de la historia, en tanto el mito es una modalidad del pensamiento, repetitivo, alegórico, casi onírico, etc., mientras que la historia del arte como disciplina es una modalidad del pensamiento racional. Sin embargo, pese a sus diferencias, entre mito e historia hay una relación indisoluble, como se verá más adelante. Asimismo, las diferencias entre imágenes y arte no impiden que la esfera de lo «imaginario» y la esfera de lo artístico se acompañen constantemente en su devenir.

Acercarse al mundo de las imágenes es descubrir una complejidad tan grande como la de la vida y nos ha resultado de interés revisar someramente los enfoques de algunas escuelas iconográficas para encontrar en los trabajos de esos «lectores de imágenes» algunos enfoques útiles para el punto de vista de este estudio.

Ciertamente, una cuestión tan vasta no puede agotarse ni en pocas ni en muchas páginas. Las que siguen aquí no son más que un intento de acercamiento a un tema cuya profundidad solo alcanzamos a sospechar.

Hemos elegido para este estudio dos alegorías de distinto nivel de complejidad, pero que muestran una gran pervivencia en el tiempo: el León alado y la Ciudad celeste, que tienen para nosotros un especial significado. Ambas comparten, además, su característica de emplazarse en el límite que comunica con lo sagrado.

2. ICONOGRAFIA Y ESCUELAS ICONOGRÁFICAS

2.1. Iconografía. Definición y evolución del término.

Si atendemos a la etimología del término, procedente de los vocablos griegos «iconos» (imagen) y graphein (escribir) la iconografía podría definirse como la disciplina académica cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes o, como señalan algunos autores, la lectura de las imágenes. Esta aproximación ha sido aceptada en Europa desde el siglo XVI. Un rápido vistazo a la historia, pone de manifiesto que ya en aquella época existieron dos formas básicas de acercamiento al hecho iconográfico, que en ocasiones han sido consideradas como mutuamente excluyentes: los acercamientos descriptivos y otros con distinto grado de desarrollo interpretativo.

CESARE RIPA (1560-1622), a finales del siglo XVI, publicó un tratado («Iconología») que tuvo gran repercusión en el desarrollo de la iconografía. Ripa creó con su obra el primer discurso sistematizado de texto e imagen sobre las alegorías, los emblemas, los atributos y los símbolos que personifican las pasiones, los vicios, y todos los diferentes estados de la vida humana. Así se abrió un enfoque iconográfico basado únicamente en la descripción de las imágenes contenidas en una obra de arte, alegoría o representación simbólica. De esta suerte se prestó atención a los asuntos o motivos de representación, muy particularmente a las galerías de retratos, muy populares en ese momento. Siglos después, otros autores pensaron que las imágenes podían ser comprendidas como transmisoras de un mensaje y que su «lectura» contenía una información o significados que no siempre eran fácilmente entendidos si no se tenía en cuenta el contexto cultural en que aparecían. Esta segunda tendencia tuvo un gran desarrollo en el siglo XIX por parte de diversos historiadores franceses —EMILE MÂLE (1862-1954), entre otros—, considerados hoy como los pioneros de la iconografía moderna, consolidada como ciencia en 1950.

Aunque en ocasiones se han desasociado ambas tendencias, la iconografía académica contempla el estudio de las imágenes con el propósito de develar en mayor

o menor medida los mensajes que ellas encierran. Dependiendo de los elementos que se toman en cuenta para la interpretación se han ido produciendo numerosas corrientes y enfoques del trabajo iconográfico. Uno de los elementos de estudio, para nosotros significativo, que se han incluido en estos trabajos es el evolutivo, lo que FRITZ SAXL (1890-1948) llamó, en la primera mitad del siglo XX, «*La vida de las imágenes*», el estudio de su continuidad y variación, su desarrollo, sus transformaciones a lo largo del tiempo y sus pervivencias.

El acercamiento puntual a todos los aspectos citados puede culminar en una «lectura» o interpretación de significado, es decir, de su simbolismo alegórico o iconología.

2.2. Escuelas iconográficas

Durante la transición entre el siglo XIX y el XX, el debate en torno a la interpretación de la obra artística perfiló tres corrientes diferenciadas:

Positivismo o Escuela de Viena. Niega la diferencia entre las ciencias naturales y las humanas, persiguiendo la objetividad científica. Uno de sus principales valedores, ALOIS RIEGL (1858-1905), introdujo el concepto de *Kunstwollen*, «voluntad de arte» según el cual, la obra de arte tiene intencionalidad por sí misma, es decir, el autor la crea con una intención pero luego su desarrollo está fuera del control del propio autor. Rechaza el minucioso estudio de la iconografía (contextos históricos, sociales, textos, etc.) concentrándose en las cualidades estéticas.

Formalismo. HEINRICH WÖLFFLIN (1864-1945), entre otros, defendió que la obra de arte debía ser estudiada en términos de categorías objetivas que examinó en su obra «*Conceptos fundamentales de la historia del Arte*» (1915). Defendió la interpretación de la obra artística con base únicamente en su estudio interno: forma, composición, colores y estructura, sin atender a los factores externos que la condicionan.

La escuela de Warburg. En oposición al formalismo, ABY WARBURG (1866-1929) volcará todo su interés en el significado de la obra, proponiendo la imagen como una fuente histórica más y buscando su interpretación cultural.

La conocida escuela de Warburg, cuyos principales impulsores fueron el propio ABY WARBURG, ERWIN PANOFKY, FRITZ SAXL, ERNST H GOMBRICH (1909-2001), por citar algunos destacados miembros y continuadores de la escuela, dio cabida a historiadores y filósofos que aún teniendo concepciones diferentes hicieron un aporte importante.

Fue PANOFKY (1892-1968) quien sentó las bases de un método iconográfico, al concebir la iconografía como una historia del arte y sus contextos. No sin riesgo de caer en una excesiva simplificación, trataremos de resumir las bases en las que se asienta su pensamiento.

En sus estudios aboga por una historia del arte que, sea cual sea su naturaleza, debe ser estudiada y analizada como una expresión cultural más que como un combinado armonioso de habilidad técnica o de belleza que emana de sus colores o sus formas. Bajo este enfoque las obras de arte se convierten en ideas, en elaboraciones intelectuales puras. Según esta concepción la tarea primordial es intentar reconstruir aquellos fundamentos sociológicos y de progreso en las que fueron creadas las obras o los escritos que hacen referencia a ellas.

Para PANOFSKY hay tres niveles de significación:

Primer nivel: La descripción pre iconográfica analiza la obra dentro del campo estilístico formal, apelando a la información elemental que pueden ofrecernos los sentidos. Comienza por la presentación inicial y sencilla del objeto mayor o de aquel continente que abarca a otros menores, por ejemplo, un altar mayor, un frontispicio, un mausoleo, un templo, etc., en el que intervienen otros de menor tamaño y que son parte de un «todo». Se detallan los aspectos más relevantes que pueden captar nuestros sentidos, a saber: alto, ancho, profundidad, los elementos que conforman el conjunto, algunas particularidades estéticas, personajes, paisajes, incluso los colores, materiales y decorados, etc.

Segundo nivel: El análisis iconográfico hace referencia a los atributos y características de la obra. En este nivel, un tanto más complejo, están los personajes y sus significados, sus órdenes de importancia, sus complejidades, etc. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos tal y como nos han sido transmitidos por las fuentes literarias o por la tradición oral. Implica conocer la materia prima.

Tercer nivel: La Interpretación intrínseca de significado o contenido estudia el contexto cultural en que fue ejecutada la obra, intentando descubrir los significados que tenían cada uno de sus elementos constitutivos en su tiempo y en su contexto histórico. Se adentra en las técnicas, las modas, las influencias y todo el entorno y bagaje cultural que motivaron e incentivaron a sus ejecutores. Esta interpretación trata de lo que llamamos valores simbólicos; Panofsky la define como una intuición sintética, que ha de ser verificada con el estudio de los procesos históricos y la tradición.

2.3. FRITZ SAXL, «La vida de las imágenes»

Desde el enfoque de este estudio, (imágenes que por su carga simbólica perduran en el tiempo) SAXL es uno de los estudiosos que, desde nuestro punto de vista, amplía la visión de la iconografía incluyendo el estudio evolutivo de las imágenes.

Según este autor, las imágenes poseen un significado representativo en un momento y en un lugar determinado y una vez creadas, ejercen su influencia sobre el pensamiento de la órbita cultural a la que pertenecen. Sin embargo estas imágenes pueden permanecer o borrarse de la memoria y reaparecer después de siglos en desuso. En ese discurrir de las imágenes el ser humano las va transformando y quedan sometidas a diversos procesos de metamorfosis, pseudomorfosis, vida y pervivencia.

En el libro «La vida de las imágenes», recopilación de conferencias de SAXL, va ejemplificando este proceso de transformación utilizando varias representaciones. Por ejemplo, la escena de la Psicostasis egipcia (*Fig. 1*), conocida a través de numerosos frescos y papiros. La escena de la pesada del alma (*Fig. 2*), está basada en el Libro de los Muertos y mediante la misma se representa el momento en que las vísceras del difunto, ante el supremo tribunal de Osiris, son sopesadas con la justicia divina de Maat representada como una pluma.



Fig. 1
Psicostasia egipcia.
Papiro funerario. Museo del Louvre.

Arriba: Fig. 2. Kerastasia griega con Hermes (pesada de almas).



La cultura griega, asimiló esta escena y la convirtió en una escena propia. La Kerastasia o pesada de las Keres (Fig. 3), habitualmente realizada por el propio Zeus y ocasionalmente por Hermes.

El mundo cristiano creó un prototipo icónico similar a los ya citados, el pesaje de las almas por el arcángel san Miguel, que habitualmente forma parte de muchas escenas (pictóricas, escultóricas o arquitectónicas) donde se representa el llamado «Juicio Final» (Fig. 4 y Fig. 5).

En la mayoría de los casos, la transición de imágenes supone claras transformaciones. Estas se producen bajo la influencia de ideas y significados extraños a su origen dando lugar a lo

Izquierda: (Fig. 3) Kerastasia griega realizada por Zeus.



Fig. 4. San Miguel (vidriera)



Fig. 5. San Miguel Psicopompo

que se conoce en iconografía como *contamination*⁴, que puede producirse por metamorfosis o pseudomorfosis.

La metamorfosis consiste en la transformación o modificación externa de los personajes. Por ejemplo, en la edad media los dioses de la mitología clásica adquieren una fisonomía y atributos distintos a los que tienen en origen (Fig. 6).

Se utiliza el término pseudomorfosis para expresar que algunas figuras pueden llegar a adquirir significados nuevos con el paso del tiempo (Fig. 7).

Continuidad o pervivencia de las imágenes. Otras veces existe una continuidad entre forma, contenido y significado. Las imágenes mantienen muchos elementos de su antiguo aspecto y no se olvida su significado, aumentando su «carga simbólica» (Fig. 8).

En el campo de la Arquitectura, Emmanuel LOEWY (1857 -1938) tuvo un especial interés por el estudio del tema iconográfico basado en la producción artística de los griegos como artesanos.



Fig. 6. Amor divino, Cupido en Jerusalén, en el Barroco.

⁴ Según Manuel Castiñeras y su método de estudio iconográfico de 1998, se produce esta *contamination* cuando: el significado originario de una determinada representación se pierde gradualmente; cuando surgen significados nuevos para las mismas formas; cuando esa pérdida o cambio de significado supone un eclecticismo de formas, que llevan a la confusión de los atributos iconográficos.



Fig. 7. Alegoría de la Justicia. Cesare Ripa.



Derecha: Fig. 8. Continuidad Isis-Maria

En la antigua Grecia los artistas eran considerados como especialistas en un oficio y, como ocurre con todos los artesanados, se formó un patrimonio de tradiciones técnicas e iconográficas con las que se hacía posible alcanzar cierto grado de calidad.

LOEWY fue el primero en poner de relieve la persistencia iconográfica; los artesanos repetían un mismo esquema compositivo con arreglo a un tipo iconográfico concreto. Cuando un taller o un artista conseguía un molde plausible o inspirado para representar algo, se codificaba en toda esa civilización. No obstante, cada taller o cada artesano introducía sus pequeñas variantes o innovaciones que, con el transcurso del tiempo, podían dar lugar a transformaciones del modelo inicial. Es decir que, existiendo una tradición artesanal, la persistencia de los esquemas iconográficos era fortísima y siempre era necesario buscar el precedente para llegar al origen.

Este arquitecto puso también de relieve que muchos elementos del arte griego arcaico podían ser rastreados en oriente e incorporó el concepto de migraciones tipológicas.

3. ICONOGRAFÍA DEL GRIFO. Evolución morfológica, simbolismo y significados

... «Allí estaba su predecesor cantando hacia la Mesopotamia:
Oh Padre, trae de lo recóndito las letras sagradas.
¡Acerca aquella fuente en la que siempre pude ver las ramas abiertas del futuro!»

«El día del León Alado», Silo⁵.



Tablilla de arcilla
del León Alado,
realizado por Alicia Alejandre

A lo largo de más de cinco milenios y en zonas tan distintas entre sí como Mesopotamia, Egipto, Siria, Palestina, Grecia, Italia, Península Ibérica, etc. aparece una imagen que mezcla dos poderosas especies animales: un cuerpo de león alado y una cabeza de águila. Aún con variaciones formales notables en el tiempo y el espacio, este fantástico animal, el Grifo, se mantiene reconocible y vinculado a representaciones casi siempre significativas y conectadas con lo sagrado.

Nos preguntamos qué significados ha traído a las gentes de culturas y momentos tan distantes. ¿De dónde pudo venir su «chillido que, rodando en los valles, despertó las fuerzas de la serpiente subterránea»? ¿A dónde nos transportarán sus majestuosas alas?

Aún sabiendo que, como tantas veces, las preguntas sobrepasan con mucho a nuestra capacidad de respuesta, nos hemos planteado un viaje, un recorrido no exhaustivo por los afloramientos de esta imagen en diversos lugares y momentos buscando presenciar sus apariciones y ocultamientos, sus metamorfosis, su evolución iconográfica.

El concepto evolución presupone la idea de transformación a partir de un elemento primitivo; en el caso del grifo, este proceso metamórfico tendría su fase inicial en el prototipo de mayor antigüedad. Así pues, cabe preguntarse cuándo y dónde apareció el primer modelo.

⁵ SILO, *El día del León Alado*. Obras completas I, vol. I, p. 265. silo.net.

La datación de los ejemplares más antiguos se sitúa alrededor del 3.000 a.n.e., y aparecen tanto en Mesopotamia como en Egipto. Esta doble localización podría indicar un prototipo único que es transmitido de un país a otro; sin embargo, la coincidencia cronológica nos permite suponer un doble e independiente origen y una evolución tipológica posterior totalmente distinta, así como una diferente carga simbólica.

En las historias de esta imagen atenderemos, por un lado, a la evolución de sus aspectos formales y, por otro, a las variaciones en su carga simbólica por las funciones con que cumple en las escenas en que está incluida.

En Egipto, el grifo aparece bajo tres formas diversas correspondientes a los tres grandes períodos en los que se divide la historia egipcia. Primero un cuadrúpedo con alas en forma de peine y patas delanteras de pájaro. Los ejemplos más antiguos de este motivo aparecen en los umbrales de la época dinástica, como la lámina de oro que cubre el mango del cuchillo de Gebel-et-Tarif, cerca de Abydos (Fig. 9).



Arriba: Fig. 9. Daga Gebel El-Arak. Museo del Louvre
Abajo: Fig. 10. Ejemplo de grifos, como imagen del Faraón.



Desaparece como representación volviendo a aparecer en el Reino Medio, ahora con cuerpo de pantera y alas desplegadas. Este modelo se complementó con el de cabeza de halcón, de león o de buitre. Todos tienen una pata anterior levantada en el momento de pisotear a un enemigo, es la imagen victoriosa de los faraones frente a sus enemigos. Este modelo pervivió hasta la XVII dinastía. El modelo de grifo como imagen del faraón se mantendrá en algunos pectorales, aunque cabría también interpretarlo como representaciones de dioses guerreros (Fig. 10).

En el Imperio Nuevo será la esfinge androcéfala la que a partir de la dinastía XVIII sustituirá al grifo como personificación del faraón. Los grifos aparecen ahora representados en bastones mágicos y en el caso concreto de los cuchillos queda claramente especificado su uso a través de los textos: el grifo es el destructor de la serpiente maligna. Se le otorga un valor apotropaico - que aleja el mal y acerca el bien-, un protector.

El grifo con cabeza de halcón pisoteando a los enemigos, con un valor simbólico claramente identificable en Egipto, no aparece nunca en Mesopotamia, aunque hay detalles de su representación que son compartidos como las alas finas y dentadas que parten del dorso.

En Mesopotamia en las últimas fases del periodo Uruk (3.500-3200 a.n.e.) apareció el águila leontocéfala que representaba a Imdugud, presente en la iconografía hasta aproximadamente el 2000 a.n.e. Posiblemente Imdugud, como símbolo de la tormenta, provocaba en todo aquel que la contemplaba, un sentimiento de admiración ante su majestuosidad, pero también de temor, sobre todo en relación al fenómeno natural con el que estaba vinculada. En épocas de sequía,

las fuertes lluvias traían un renacimiento de la tierra, pero en las zonas inundables las tormentas podían suponer una catástrofe, a lo que se le sumaba el terrible estruendo del trueno, con el que hacía notar su presencia. Por ello, tanto las representaciones de Imdugud como las que se derivaron de ella, tuvieron un simbolismo de ambivalencia; por un lado su fortaleza, que podría tener un carácter protector respecto de sus «aliados» pero también la fuerza para castigar a sus enemigos. En cualquier caso, la imagen que debía transmitir es de un gran respeto y estos atributos fueron configurando su función. ¿Qué mejor protectora y guardiana que esta figura alada para temas importantes? Así, Imdugud se convirtió en guardiana de templos y tumbas (Fig. 11).

La imagen pasó por algunas variaciones iconográficas, presentando dos tipos fundamentales que se mantienen y que, a partir de un determinado momento, se cruzan creando nuevos tipos híbridos: por un lado, un monstruo con cabeza de león y por otro, un ser fantástico con cabeza de águila; las garras son de diversas naturalezas, con preferencia las anteriores de león y las posteriores con espolones de rapaz; la cola puede ser de felino o de ave (Fig. 12).

A finales de la era de Bronce Antigua, fue surgiendo una nueva combinación del águila y el león, concretamente el león alado, que se puede considerar la primera metamorfosis de Imdugud, que siguió representando al dios de la tormenta hasta épocas posteriores. En la glíptica de Uruk aparecen juntos el águila leontocéfala y el león alado por un tiempo.

Con la aparición del primer imperio de la historia, el imperio de Akkad, Mesopotamia vivió un periodo de esplendor y seguridad que se reflejó en el arte. Los dioses dejan de ser zoomorfos y se representan antropomorfos para dominar a esos seres y convertirlos en atributos suyos. De este modo el control del caos con la construcción del imperio, también tuvo eco en la representación del mundo celestial. Se empezó a venerar al Señor de la tormenta y, según fuentes del diccionario ilustrado del Museo Británico ('Dioses, demonios y símbolos de la Antigua Mesopotamia'), las deidades sumerias fueron personificaciones de fuerzas, espectros o partes de la naturaleza percibidas por los humanos e identificadas con animales.



Arriba: Fig. 11. Águila leontocéfala.
Abajo: Fig. 12. Evolución del águila leontocéfala. Ilustración de Pablo de Pedro.

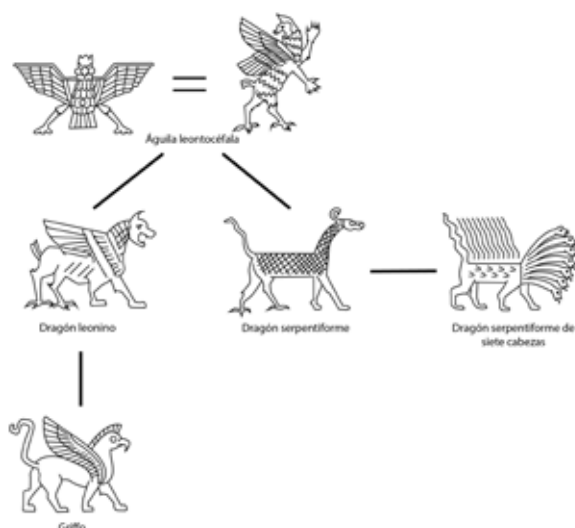




Fig. 13. Lamassu.



Fig. 14. El Mushussu de Mesopotamia.
Dragón serpentiforme.



Fig. 15. Grifos protectores del árbol
de la vida.

En Mesopotamia los textos nombran a los lakhmu o mushrushshu, equivalentes, parece ser, a los dragones de tiempos de Gudea «los shedu y los lamassu», representados bajo el aspecto de toros y leones alados con cabeza humana, guardando las puertas de palacios y templos. En otros textos se les conoce por «karibu», término que parece querer significar «orante», lo que podría entenderse como divinidad o espíritu intercesor, de lo que no hay antecedentes iconográficos (Fig. 13).

A pesar de la profunda simbología y de su expansión por el territorio, el águila leontocéfala fue dejando paso a las representaciones de leones alados manteniendo parte de su significado. A su vez, esta imagen fue una transición hacia otro elemento iconográfico que incorporaba elementos de los dos anteriores: El dragón alado, con un atributo de mayor agresividad ya que escupía fuego, alegorizando el relámpago. Dos son los tipos de dragones que aparecen junto a las deidades, unos con forma leonina y otros serpentiformes; aunque ambos están al servicio de la divinidad, a menudo sirven de asiento o plataforma para el dios y en otras ocasiones cumplen la función de corceles de su carro o arado. La imagen del dragón serpentiforme no desaparece y se expande por muchos territorios llegando hasta Mari (Siria) (Fig. 14), volviendo a convivir de nuevo con la representación del grifo león alado que fija su representación tal y como la conocemos actualmente apareciendo en escenas como guardián protector del árbol de la vida, tesoros y tumbas (Fig. 15). Es animal símbolo de una divinidad y aparece como intercesor entre dioses y hombres, erguido junto al trono de un dios o formando parte de una hilera de personajes que se acercan al mismo, lo que indica una prolongación de su función religiosa, concretamente en escenas de presentación o de intercesión cerca de la divinidad.

En las representaciones de placas y sellos en que el grifo aparece detrás del trono de una divinidad o sirviendo de cabalgadura al dios que lleva sobre el dorso, esta escena

significaría una fase sucesiva a aquella primitiva en la que el grifo era entendido como un ser fantástico sobre el que la divinidad ha triunfado y tras esta purificación se convierte en una conectiva importante entre dioses y hombres (Fig. 16).

Sara Arroyo:

«Desde sus orígenes más remotos, las imágenes de Grifos fueron portadoras de una profunda simbología por hundir sus raíces en algo tan importante como las creencias personales. Por ello solo los dioses fueron los primeros en contar con el poder de este ser fantástico, al menos hasta que los hombres se creyeron dioses, momento a partir del cual, se consideraron a sí mismos dignos de ser distinguidos de sus iguales con los mismos atributos divinos. Y así fue como el grifo que había sido "atributo de dioses" se tornó en "compañero de hombres"»⁶ (Fig. 17).



Fig. 16. Sello museo bíblico de Mallorca.



Fig. 17. Ninurta e Indugud.

El motivo iconográfico grifo/león alado inicia su expansión y en la etapa del Bronce reciente o tardío (1300 y el 800-700 a.n.e.) hay que destacar la proliferación del motivo en la glíptica (sellos) y toreútica (monedas) del Próximo Oriente, Levante, Chipre, Anatolia, llegando al Egeo. Es destacable la multiplicidad de representaciones en la región sirio-palestina (Figs. 18, 19 y 20).

Fig. 18. Del 520-500 a.n.e.



Fig. 19. Del 377-374 a.n.e.



Fig. 20. Hacia 371 a.n.e.



En Siria no aparece un tipo peculiar de grifo desde época antigua como ocurría en Egipto y Mesopotamia. Sin embargo, por su situación geográfica, este territorio absorberá elementos de toda clase de las regiones inmediatas creando un nuevo tipo que surge como resultado de las transformaciones de elementos captados y de su conjunción. Estos elementos y las influencias cretenses, serán determinantes haciendo una síntesis de todos sus atributos.

⁶ ARROYO, Sara, «Atributo de dioses, compañero de hombres: el grifo en la cerámica griega de Iberia.» *El hombre y los animales. El significado simbólico de los animales desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media.* Ruíz, F., y García, M^a R., (EDS.). Cuenca. 2012. pp. 102-103.



Izquierda: Fig. 21. Grifo Neo-asirio siglo IX.
Arriba centro: Fig. 22. Grifo de los frescos de Knossos.
Arriba derecha: Fig. 23. Grifo olímpica en bronce 630-620 a.n.e.



Arriba: Fig. 24. Relieve fenicio de marfil
Abajo y pag. siguiente:
Fig. 25. Plato griego.
Museo del Louvre.
Fig. 26. ApoloHelios.
Fig. 27. Apologrifo.
Fig. 28. Apolo y el grifo.
Fig. 29. Ajuar funerario guerrero del grifo.



Algunas particularidades de los grifos sirios que pueden relacionarse claramente con el mundo cretense son, por ejemplo, la decoración en zigzag de las alas que se mantiene en muchos marfiles micénicos de Grecia, las espirales que recubren el pecho y las alas, atestiguados desde la aparición de placas en un marfil de Delos, y los grifos de los frescos de Knossos (Fig. 21, 22 y 23).

Este modelo sirio será el nuevo modelo iconográfico que se difundirá a través del comercio fenicio (Fig. 24). A pesar de las variantes (grifos estáticos, dinámicos, atributos como penachos, orejas, un tipo u otro de alas, etc.) el tema de la representación fue común, dos grifos flanqueando el árbol de la vida, y que estaría acorde con la función protectora del mítico animal.

Finalmente la imagen del grifo llegó al ámbito griego (cerámicas), donde apareció representado como parte integrante de las más variadas escenas, la mayoría de ellas derivadas del ambiente mitológico. Es entonces cuando el grifo acompaña a divinidades como Afrodita, Apolo, Ares, Artemis, Atenea, Dionisos, Hermes o Mercurio, Niké y a héroes como Hércules o seres como las Amazonas, y fueron estos temas los que llegaron hasta la Península Ibérica donde se representó principalmente en los ajuares funerarios (Figs. 25 a 29).

Según aparece en el Catálogo del Museo Arqueológico nacional:

«... Niké conduce una biga tirada por grifos. La diosa alada viste quitón cuyos pliegues se arremolinan y proyectan hacia atrás impulsados por el aire que su veloz carrera desplaza; los vientos beatíficos, las divinas auras, acompañan este singular desplazamiento y ayudan a los seres alados a mantener el vuelo en sus mágicas corrientes. Inclined hacia delante para equilibrar su



Correlativamente: Fig. 26., Fig. 27., Fig. 28. y Fig. 29 (derecha).
Abajo derecha Fig. 30: Copa de Nikè.

postura y acompañar el veloz movimiento de la biga, sujeta con suavidad, sin esfuerzo, las riendas pintadas en rojo; no necesita de ellas para guiar a tan maravilloso tiro de animales, pues ellos conocen los caminos liminales y misteriosos de la muerte. En la mano derecha lleva el nártex o tirso: el atributo dionisiaco indica su pertenencia a la esfera báquica. La diosa es aquí compañera del dios y, sobre todo, diosa psicopompa que acoge a los difuntos para trasladarles al más allá, al reino bienaventurado de Dionisos. El carro es lujoso, como corresponde a todo vehículo divino: ruedas blancas, caja decorada con una palmeta pintada en amarillo, eje reticulado. Pero lo más singular, lo que define la naturaleza divina de esta biga, su alteridad más radical, es la fantástica pareja de animales que tiran del carro. Dos grifos de poderosas alas, con largas y levantadas plumas blancas, cuerpos moteados, afilado pico y orejas tiesas, atentos a la voz y a los gestos del auriga, vigilando el camino que han de recorrer, trazándolo con su mirada y con su movimiento. El grifo situado en primer plano, más retrasado, está pintado en blanco, la cresta reservada y ribeteada con pintura blanca; el de atrás, reservado, con toques dorados en pico, cresta y alas. Ambos levantan las patas delanteras indicando la poderosa fuerza y velocidad que imprimen a su carrera...» (Fig. 30)



El Physiologus es un manuscrito redactado en griego por un autor desconocido, y compilado con fines moralizantes. Probablemente se escribió en Alejandría entre los siglos II y IV. Fue uno de los libros más populares de la Edad Media, que aparece en la mayoría de las lenguas: siríaco, latín, armenio, etíope, árabe, etc. El Physiologus contiene un conjunto de descripciones de diversos animales, criaturas fantásticas, plantas y rocas, la mayoría con frases y sentencias moralizantes. De cada animal se muestra su descripción y se narran varias anécdotas, pero todo ello con sentencias morales y cualidades simbólicas del mismo. Algunos manuscritos poseen ilustraciones. Aquí tenemos la versión de MALAXECHEVERRÍA, Ignacio⁷:

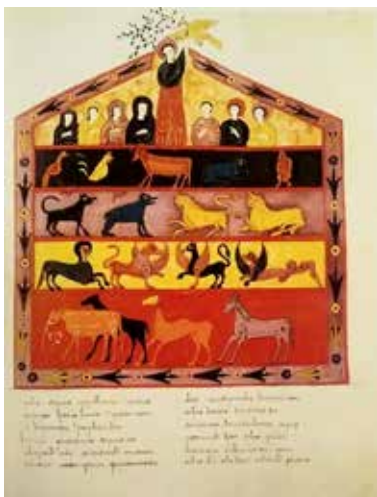
⁷ MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008, p.138.

... «El grifo es el ave más grande de todas las del cielo. Vive en el lejano Oriente, en un golfo de la corriente oceánica. Y, cuando se yergue el sol sobre las profundidades marinas y alumbra el mundo con sus rayos, el grifo extiende sus alas y recibe los rayos del sol. Y otro grifo se alza con él, y ambos vuelan juntos hacia el sol poniente, tal y como está escrito: "Extiende tus alas, dispensador de la luz, entrega al mundo la claridad"..."»

Se destacó su vinculación con la divinidad, lo cual traspasó los límites de la Antigüedad para incluirse en la iconografía cristiana (Fig. 31 y Fig. 32). Se relaciona con la fuerza de la sabiduría divina, además de la protección de las almas en un tránsito hacia el cielo, en referencia a la leyenda de Alejandro Magno: la ascensión en el carro de grifos (Fig. 33).



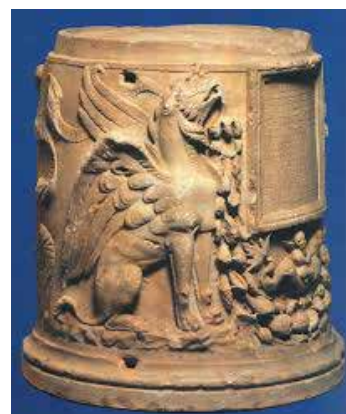
Arriba: Fig. 31. Grifo San Pedro de Ardanza
Derecha: Fig. 32. Iluminación obra de Luchino Berbello, 1398.
Abajo: Fig. 33. Alejandro Magno. Grifos leyenda Ascensión.



Son numerosas las representaciones del grifo durante la edad media, destacando un significado de dualidad por su doble naturaleza «humana y divina», manteniendo a su vez sus atributos de guardián y vinculado al árbol de la vida (Fig. 34).

Las representaciones de grifos en la historia son muy frecuentes por lo que seleccionamos unos pocos ejemplos en pintura, pavimentos, escultura, en códices, misales, frescos, temas funerarios, etc (Figs. 35 a 39). Y no olvidamos su presencia en literatura, por ejemplo, en obras universales como la «Divina Comedia», donde

Fig 34. Beato de Liebana 1035.



De izquierda a derecha arriba:
Fig. 35. Grifo y serpiente.
Fig. 36. Mosaico grifo siglo I.
Fig. 37. Urna funeraria romana siglo II d.d.e.

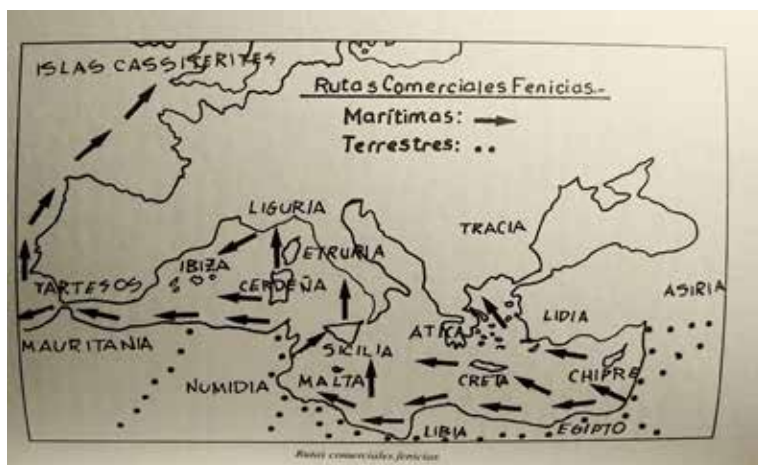
Correlativamente derecha:
Fig. 38. Pavimento tremiti
Fig. 39. Sarcófago de Hagia Triada griego / cretense. 1600-1450 A.N.E



aparece en su función de Psicopompos guiando la procesión de las antorchas por el río Leteo (Fig. 40 y 41).

Hemos rastreado las imágenes del Grifo tratando de seguir su vida desde su nacimiento, siguiéndolo en sus modificaciones morfológicas y en la maduración de sus significados, casi como quien mira una biografía tratando de ordenar algunas fotos sobre la mesa. Nos hemos centrado en tres zonas geográficas claramente diferenciadas: Egipto, Mesopotamia y Siria-Palestina y un breve acercamiento a Grecia.

La razón de esta elección y la exclusión de otros centros y modelos está relacionada en primer lugar, con el interés de conocer dónde se comenzó a traducir esa imagen de elementos tan esenciales y, en segundo lugar, ir conectando con sus prototipos



Izquierda:
Fig. 42. Mapa rutas comerciales fenicias.



Arriba izquierda: Fig. 40. Portada Gustavo Doré, Divina Comedia.

Derecha: Fig. 41. Blake Purgatorio. 1824



Arriba de izquierda a derecha:

Fig. 43. Anillo de ajuares funerarios, del siglo I a.n.e. Ibérico. Museo de Huelva.

Fig. 44. Anillo de ajuares funerarios, del siglo VII-VI a.n.e. Tartésico. Museo de Huelva.

Fig. 45. Arqueta de Silos. Muhamad Ibn Zayan. Cuenca, 1026.

más próximos, los sirio-palestinos que, junto a los fenicios, ayudaron a dar el salto a otros territorios y culturas (Fig. 42, 43, 44, 45).

A pesar de las variantes iconográficas que se dan en estas culturas, es lógico suponer que las variaciones formales se produjeron como resultado de la larga perduración de los temas que dichos motivos presentan, sometidos a modas e influencias externas según el momento y el lugar, pero manteniendo el hilo interno de significado que les liga a sus orígenes. Es casi como si pudiéramos seguir las evoluciones del alma del Grifo, de su significado, más allá de sus transformaciones externas.

Creemos observar, entonces, cómo la antigua representación de un dios de la tormenta, que inspira una mezcla de reverencia y temor ante la fuerza de la naturaleza y lo imponderable, va levantando el vuelo y, cargándose de atributos, llegará a convertirse en protector del árbol de la vida, compañero y montura de los dioses, y finalmente, vínculo del ser humano con lo sagrado. Esta poderosa imagen es portadora de una esperanza profunda, la del contacto humano con la experiencia trascendente.

¿De dónde viene? ¿Hacia dónde se dirige su vuelo? ¿A qué llamado responde su jinete? ¿Quizás el León Alado conoce nuestro destino y su vuelo majestuoso es capaz de llevarnos hasta las mismas puertas del Paraíso? ¿O será la montura que trae de regreso al ser humano que ha ido más allá del tiempo y del espacio?

«Y mientras el canto se multiplicaba en ecos lejanos, aparecía en el cielo un punto que se acercaba velozmente. Tenetor ajustó el zoom a esa distancia y entonces vio claramente unas alas y una cabeza de Águila; un cuerpo y una cola de león; un vuelo de nave majestuoso; un metal vivo; un mito y una poesía en movimiento que reflejaba los haces del sol poniente. El canto seguía mientras se perfilaba la figura alada que extendía sus fuertes patas de león. Entonces se hizo silencio y el grifo celeste abrió su enorme pico de marfil para responder con un chillido que, rodando en los valles, despertó las fuerzas de la serpiente subterránea. Algunas piedras altas se trizaron elevando en su caída nubes de arena y polvo. Pero todo se quedó en calma cuando el animal descendió suavemente. Pronto un jinete saltó ante el hombre que agradeció la inesperada presencia de su padre.

Y el jinete extrajo de una alforja sostenida por el grifo, un libro grande antiguo como el mundo. Luego sentados en el rocoso suelo multicolor padre e hijo respiraron el atardecer; se contemplaron largamente y así dispuestos abrieron el viejo volumen. En cada página se asomaron al cosmos; en una sola letra vieron moverse a las galaxias barradas, a cúmulos globulares abiertos. Los caracteres danzaban en los antiguos pergaminos del mundo y en ellos se leía el movimiento del cosmos.

Al tiempo los dos hombres (si es que eran hombres), estaban en pie. El más anciano con sus ropas desajustadas y sueltas al arbitrio del viento, sonrió como nadie pudo haber sonreído jamás en este mundo. En el corazón de Téneter III se escucharon sus palabras;

Una nueva especie se abrirá al Universo. ¡Nuestra visita ha terminado! .Y nada más.»

«...Ante los ojos de Téneter estaban los ríos que serpenteando oro y plata se convertían a momentos en las ramas arteriales y venosas que irrigaban su cuerpo. En el rectángulo de su visor aparecían sus pulmones delatando el jadeo respiratorio y esto le hizo comprender de donde habían salido las batientes alas del grifo. Y en una zona de su memoria supo encontrar las imágenes míticas que había visto plasmadas con tanta realidad.»

«El día del León Alado», Silo⁸



Atlas Miller, 1519. Ilustración de grifo extraída de la página de Extremo Oriente, Mar de China. Instituto Geografico Nacional.

⁸ SILO, *El día del León Alado*. Obras completas I, vol. I, p. 265. silo.net.

4. EN EL CIELO Y EN LA TIERRA. Las representaciones de lo trascendente

«...Aprende a descubrir la verdad tras las alegorías que en ocasiones desvían a la mente, pero que a veces traducen realidades imposibles de captar sin representación...»

«...Cuando se habló de las ciudades de los dioses adonde quisieron arribar numerosos héroes de distintos pueblos; cuando se habló de paraísos en que dioses y hombres convivían en original naturaleza transfigurada; cuando se habló de caídas y diluvios, se dijo gran verdad interior. Luego los redentores trajeron sus mensajes y llegaron a nosotros en doble naturaleza, para restablecer la unidad perdida. También entonces se dijo gran verdad interior. Sin embargo, cuando se dijo todo aquello colocándolo afuera de la mente, se erró o se mintió...»

«Humanizar la Tierra», Silo⁹.

De acuerdo con muchas creencias religiosas antiguas y modernas, el lugar perfecto, pleno de santidad y de placeres, no se encuentra en el mundo cotidiano sino en otro espacio, significativo e inaccesible. Llegar allí, poder «vivir» después de la muerte en ese lugar donde quizás habitan los dioses, se convierte en la máxima aspiración. Las representaciones de este «centro de poder» celestial han sido variadas: ciudades celestes, montañas sagradas, jardines, islas lejanas, mundos de lo absoluto, etc.

También ha sido un ideal persistente en el ser humano tratar de reproducir en la Tierra la ciudad de los dioses. Así, la construcción de templos, el diseño de ciudades «sagradas», con sus jardines y palacios, ha orientado búsquedas, ha influido en desarrollos arquitectónicos y ha materializado realidades no representables, sacralizando espacios para el creyente.

La imagen de la ciudad celeste y sus traducciones tangibles configuran un núcleo mítico, un sistema de imagen que presenta también una gran pervivencia por su carga simbólica. Hemos querido rastrear su «vida» desde los lejanos antecedentes en la *geografía mística* mesopotámica. Estudiamos su influencia en las representaciones del cielo en el cristianismo y el islam, a través de distintas épocas. Rompiendo la secuencia temporal, estudiamos el mundo de las Ideas en Platón, rastreando su influencia en distintos momentos. Atendemos a la no representación del Nirvana en el Budismo y, finalizamos el estudio con la alegoría de la Ciudad escondida de Silo.

4.1. LA CIUDAD CELESTE EN LAS «RELIGIONES DEL LIBRO»

4.1.1. Antecedentes y contextos

Babilonia

Mircea Eliade, en su libro «Cosmología y Alquimia Babilónicas», señala como fundamental la concepción mesopotámica de homología total entre el cielo y el mundo: «...La

⁹ SILO. Humanizar la Tierra, Obras completas, vol. I, pág. 34. www.silo.net.

geografía babilónica fue en sus inicios una "geografía mística". El mapa del mundo tal como se lo figuraban los babilonios era el reflejo del mapa de los mundos celestes. (Fig. 46). No era fruto de observaciones y medidas sino la reproducción en términos de geografía terrestre del mapa de las regiones celestes y del paraíso. En el mapa del mundo publicado por Thompson, Babilonia ocupa el centro de un vasto territorio en forma de círculo y justamente alrededor de este mundo circular (que engloba todos los pueblos y las regiones conocidas por los babilonios) fluye el río Amargo Nâr-Marratum. Esta es precisamente la imagen que los sumerios se formaban del paraíso y que reaparece en la tradición bíblica (Génesis 2,10: «De Edén salía un río que regaba el jardín y desde allí se repartía en cuatro brazos») el río que atraviesa y rodea el paraíso sumerio-babilonio tiene por su parte cuatro desembocaduras; por lo demás, la expresión "en la desembocadura del río" significa en la cultura mesopotámica, el lugar por donde se penetra al paraíso, el umbral que únicamente franquean los inmortales y los héroes».



Fig. 46. Los viajes de Sir John Manderville, 1410.

En una nota en la misma página Eliade añade:

«De manera parecida, los egipcios, creían que el agua celeste y por consiguiente también la de la tierra, se repartía entre cuatro ríos. El Visnu-Purana conserva una tradición hindú similar relativamente antigua: el Ganges nace en el monte Meru (montaña cósmica) y se divide en cuatro ríos para poder regar toda la tierra».¹⁰

4.1.2. Los cielos de Jerusalén. Evolución de sus representaciones

Siguiendo con el texto de Mircea Eliade nos encontramos con la Jerusalén celeste que resumimos:

«...Existe una Jerusalén celeste creada por Dios antes que la ciudad de Jerusalén fuera construida por la mano del hombre... El valor místico de esta ciudad no reside solo en su imagen de ciudad celeste sino también en el hecho de que se la considera el centro del mundo.»

La Jerusalén celeste excitó la imaginación de todos los profetas judíos...

¹⁰ Cosmología y Alquimia Babilónicas. Paidós Orientalia 1993. p.25

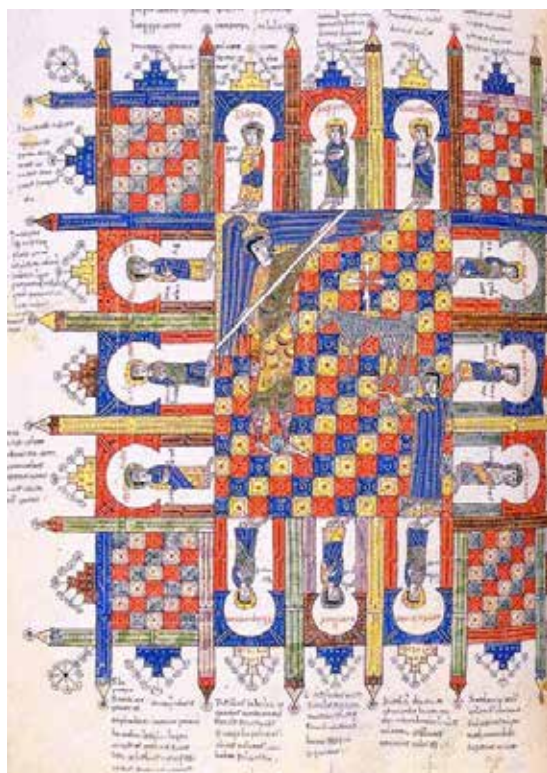


Fig. 47. Jerusalén Celestial - Beato de Liébana, 1100

Para mostrarle Jerusalén, Dios arrebató a Ezequiel en una visión extática y le transportó a una alta montaña... En otro pasaje contempla cómo el agua brota debajo del umbral del templo, fluye por diversas regiones y desemboca en el mar; «allí donde penetra esta agua, el mar queda saneado. Por donde quiera que pase el torrente, todo ser viviente que en él se mueva vivirá.»...

No resulta difícil reconocer en el tema del agua del templo la tradición ancestral del «agua de la vida», de origen mesopotámico...

En el libro del Apocalipsis, San Juan describió su Nueva Jerusalén de la siguiente manera: «Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo del lado de Dios, ataviada como una esposa que se engalana para su esposo...»

Esta nueva Jerusalén, sin embargo, no era una simple ciudad en la que se erigiría un Templo para adorar a Dios, sino que la ciudad toda se había convertido en un Templo y por siglos se la representó como el centro del mundo¹¹. (Fig. 47).

El círculo en el relato cristiano abre con la creación y cierra con la salvación. Pero la salvación es teleológica y no tiene un lugar físico donde residir, sin embargo, el lugar de partida de la historia, el Paraíso terrestre, sí tiene una constancia física que debía ser ubicada en los mapas. Las peregrinaciones, los sermones, la exégesis bíblica, creaban el clima interpretativo en el que el mapa se desplegaba como instrumento privilegiado para mostrar la *imago mundi*.

Contexto cartográfico

Los mapas T en O, tan habituales en el Medievo cristiano, que presentaban un mundo tripartito dividido por las aguas, una figura que provenía cuando menos del periodo helenístico (Eratóstenes), empiezan a cambiar el significado para los medievales por su semejanza con el simbolismo de la cruz. Las aguas que dividen las regiones, formando una T, con África al Sudoeste, Europa al Noroeste y Asia al Este, no son para ellos más que el dibujo divino sobre el mundo físico de la figura de la crucifixión (Fig. 48 y 49).

¹¹ De acuerdo a MIRCEA ELLIADE (1949) en el «Tratado de la historia de las religiones» Ch 143, el simbolismo del centro del mundo está compuesto por tres ensamblados complementarios: 1. En el centro del mundo existe una montaña sagrada, que es el punto de encuentro entre los cielos y la tierra. 2. Cualquier templo, palacio, ciudad y habitación real es considerada una «Montaña sagrada», y por lo tanto un «centro». 3. El templo o el fuerte sagrado es el centro de los cielos, tierra e inframundo, como es cuando es un *Axis mundi*.)

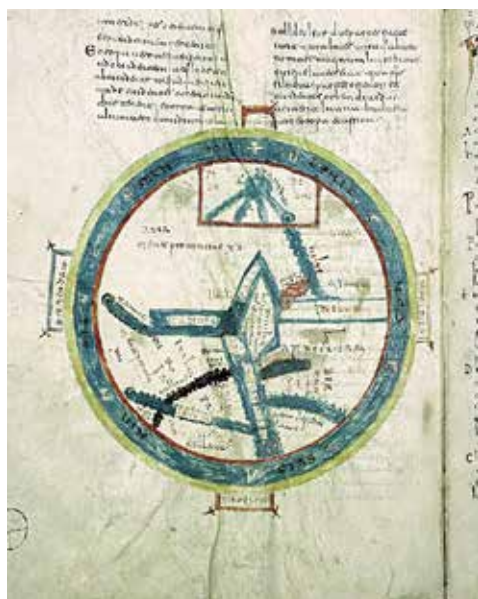


Fig. 48. Mapamundi Etimologías San Isidoro no esquemático.

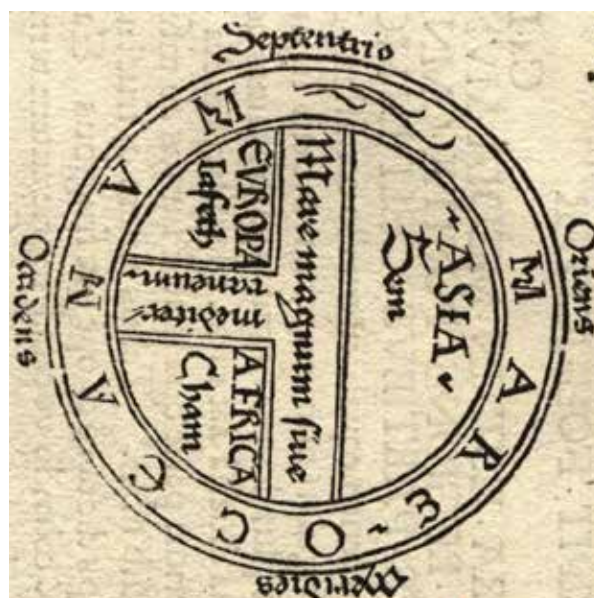


Fig. 49. El Orbis Terrarum.

Debe recordarse que el mapista (que vive en general en una abadía o monasterio) conjuga varias capas de significado al representar el orbe. Varias líneas y dimensiones conviven en un mapa y hay que responder a todas: la física, la histórica, la teológica, la literaria, la imaginativa, la interpretativa y todo esto debe adecuarlo en una combinación que contenga la historia de la humanidad trasladada desde las fuentes antiguas y la historia de la sagrada biblia.

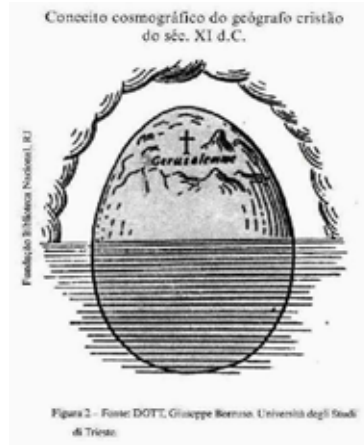
Todo lo que pertenece al mundo es también divino. Así, en las *imagenes mundi*, tanto textuales como las de los mapas que de estas derivan, están presentes las razas monstruosas y los animales fantásticos, porque son también parte de la creación divina. Y la propia acción humana, es decir, la narración histórica, se moviliza entre un principio y un final determinado por la divinidad. A través de ella, de su reflejo en la geografía terrestre, se pueden trazar itinerarios de peregrinación, de redención... y de conquista.

Para las creencias de un monje mapista (primeros en pintar mapas en el Medievo), una cartografía no jerárquica habría supuesto el preludio de un mundo vacío de significado. Por ello, la jerarquía es un indicador que permite observar los cambios en el ambiente mental de la época.

Por ejemplo, cuando vemos en un mapa realizado a partir de las escuelas carolingias, en los siglos VII al IX, las ciudades bíblicas anacrónicamente representadas junto a las de la cultura clásica, comprendemos que otra visión del mundo está naciendo. Pero cuando encontramos Jerusalén en el centro de los mapas a partir del siglo IX resulta evidente que un cambio fundamental en la imagen del mundo ya ha tenido lugar.

En cuanto a las representaciones gráficas del paraíso o edén y la «ciudad» celeste o terrestre siempre se muestran diferenciadas como podemos ver en diversos mapas, conjugando la idea mítica y su manifestación tangible (Fig. 50 a Fig. 55).

Más allá de la mirada cartográfica, que incluimos por ser fuente de información en la iconografía de la época, encontramos otro tipo de representaciones y textos que van acompañando a las variaciones iconográficas del Cielo de una forma didáctica y



De izquierda a derecha: Fig. 50. Cartografía siglo XI. Fig. 51. Concepto cosmográfico cristiano. del siglo XII. Giuseppe Borruso. Universidad de Trieste. Fig. 52. Mapamundi Hereford, 1300.



De izquierda a derecha: Fig. 53. Mapa Trifoleo con Jerusalén en el centro. Fig. 54. Mapa Mundi Beatus XII. Fig. 55. Mapa mundi salterio Londres, 1265.

con el propósito de extender la fe cristiana, adaptando imágenes que la hicieran más comprensible y también más asequible.

Así, en la visión de Ezequiel de la ciudad celestial, se describe la presencia de la divina majestad, como un ser de naturaleza ardiente, sentado en un trono rodeada de cuatro espíritus alados con forma de animales. En la representación de la visión de San Juan, hay una modificación, una diferencia esencial, aparecen seres humanos, muchos (144.000 de las tribus de Israel, y un número incalculable de personas de todas las razas, tribus y lenguas) al lado del trono divino, sobre el cual se sienta la figura antropomorfa de Dios. El cielo, sin perder por ello su sobrecogedora dignidad celestial, se ha hecho más humano (Fig. 56 y 57).

Entre estos dos textos median unos setecientos años. Durante este tiempo, la civilización griega fue alumbrando sus propias representaciones del más allá.

Según cuentan McDANNELL y LANG en «Historia del cielo¹²»: «El mundo clásico llamó a esta privilegiada área de relajado deleite a la que los muertos accedían a

¹² McDANNELL, Colleen y LANG, Bernhard, «Historia del Cielo» Grupo Santillana Ediciones, S.A., 2001



Fig. 56. Visión de Ezequiel, 1627. Autor desconocido.



Fig. 57. Juicio Final Miguel Angel Buonarroti 1535 (Capilla Sixtina)

través de una puerta, los Campos Elíseos, o las Islas de los Bienaventurados». El libro cuenta que PLATÓN (428-347 a.n.e.) y CICERÓN (106-43 a.n.e) localizaban las Islas de los Bienaventurados en un Cielo por encima de las estrellas. El razonamiento que localizaba a los campos Elíseos en un lugar supremo se basaba en la doctrina de PLATÓN, según la cual el alma contenía los aspectos más vitales de la persona; una vez liberada de la prisión corporal, el espíritu no se debilitaba, sino que se hacía más fuerte y poderoso. Platón mantenía que, igual que sucede con todo lo que es refinado y semejante a lo divino, el alma se elevaba hacia las alturas. El alma del justo, lejos de hundirse en las profundidades del mundo inferior, ascendía. De esta manera el espíritu del individuo no solo sobrevivía a la muerte, sino que encontraba su morada última en el plano platónico de existencia transcendente y celestial, el mundo de las Ideas... Las doctrinas griegas referentes al alma tuvieron larga resonancia tanto en las creencias judías como, finalmente, en las cristianas. Tanto el Libro de la Sabiduría (I a.n.e.) como la obra de Filón de Alejandría (20 a.n.e-45 n.e.) reflejan una profunda preocupación por la naturaleza del alma, si bien con la diferencia de que, mientras el Libro de la Sabiduría acepta como un simple hecho la inmortalidad del alma, Filón explicó y desarrolló la idea griega y sintetiza: «...El alma se une en el Cielo a los incorpóreos habitantes del mundo divino, los ángeles. En algunos casos llega incluso más lejos y mora en el mundo de las Ideas. Si consigue ascender aún más, puede llegar a vivir con la divinidad misma...». De este modo, al crear una síntesis única de filosofía platónica y tradición bíblica, dejó el terreno abonado para los pensadores cristianos posteriores.

AGUSTÍN DE HIPONA (354-430) que incorpora ideas de los neoplatónicos (Plotino y Porfirio) define un Cielo que habría de ser el modelo teológico dominante durante más de 1000 años. Comparado con el Nuevo Testamento y las posturas ascéticas, el Cielo de la Ciudad de Dios, era más mundano, más humano y menos teocéntrico. El nuevo ser humano, aún calificado todavía de espiritual, era más material, más sensual, más abierto a la comunicación (Fig. 58).



Fig. 58. Ciudad de Dios, San Agustín de Hipona. Pergamino Siglo XII. Canterbury.

El Islam concibe el paraíso como la morada definitiva de las almas de los bienaventurados, lo interpreta como un lugar idílico situado en el «Más allá», el lugar del Cielo donde se hallan Dios y su trono. Se representa tradicionalmente como un frondoso jardín recorrido por ríos y arroyos de aguas limpias, plagado de fuentes, en el que crecen flores aromáticas, así como toda clase de árboles y frutos sin espinas, que aseguran la subsistencia de sus moradores. Ofrece así una imagen antitética y compensatoria del paisaje desértico predominante en la Península Árabe, cuna de la civilización musulmana. Para los habitantes de este territorio, a menudo privados de alimento y agua y conviviendo con un clima de gran dureza, equivaldría al lugar del cumplimiento de sus sueños.

La ausencia, en muchos territorios islámicos, de imágenes figurativas facilita la tendencia hacia las imágenes simbólicas y esto dio lugar a que la mayoría de las imágenes asociadas al Edén adoptaran una forma de representación básicamente conceptual. En sus construcciones religiosas y en algunos espacios representativos vinculados al poder, se recurrió a la evocación del jardín celestial en su totalidad a través de la presencia de composiciones vegetales aisladas (una parte por el todo) incluidas en patrones figurativos de carácter geométrico (Fig. 59). Esto va más allá de la simple intención decorativa. Esta interpretación se ha atribuido con frecuencia por los estudiosos, a los Mosaicos de la Gran Mezquita de Damasco, datados en el siglo VIII, que muestran paisajes idealizados acompañados por recreaciones arquitectónicas o, dentro del ámbito andalusí, a las decoraciones de la bóveda central de la maqsura de la mezquita de Córdoba, aquella que precede a la entrada del *mihrab*; a los zócalos del salón del trono o salón de recepciones denominado Salón Rico de la ciudad palatina de Madīnat al-Zahrā' o a los muros del oratorio poligonal del palacio taifa de la Aljafería de Zaragoza, todos ellos con superficies de abigarrado ataurique conformado por un sin fin de hojas, flores y frutos bajo los que subyace una estricta simetría. Incluso se ha querido ver este mismo significado en los árboles que adornan las enjutas del arco de entrada al Salón de Comares de la Alhambra de Granada. Esta concepción abreviada del Paraíso, triunfó también y paralelamente en objetos diversos de artes suntuarias, tanto de uso litúrgico, como palatino o doméstico (Fig. 60, 61, 62 y 63).



Fig. 59. Detalle del Paraíso. Gran Mezquita de Damasco.



De izquierda a derecha arriba, Imágenes del Paraíso en:

Fig. 60. Frontal Mezquita de Damasco.

Fig. 61. Mezquita Cordoba Maqsura.

Fig. 62. Columna Salón rico de Medina Azahara.

Derecha:

Fig. 63. Oratorio Aljaferia Zaragoza.



La vida en el «más allá» se concibe igualmente como trasunto o imitación de la vida de la corte, por lo que ciertas escenas de iconografías palaciegas incorporadas en marfiles, pueden ser también interpretadas como escenas paradisíacas, donde en un conjunto representado por imágenes impersonales del soberano rodeado de músicos y cortesanos aparece la figura del Hom o árbol de la vida como eje de simetría.

La propia concepción del jardín islámico asociado a la residencia regia o a la arquitectura doméstica tiene mucho que ver con la evocación del Paraíso celestial y debe entenderse como una interpretación escenográfica y descriptiva de su iconografía y esta se mantiene vigente perpetuándose en todos los territorios que participan del credo islámico con escasas variantes (Fig. 64, 65 y 66).

Las numerosas referencias coránicas estimularon la aparición ya desde el siglo I de la Hégira (siglo VII de nuestra era), de numerosos hadices —recopilaciones de los hechos y dichos del Profeta— dedicados a describir el Paraíso y su vida en él, de los que se realizaron diferentes compilaciones en siglos sucesivos, como la llevada a cabo por el andalusi 'Abd al-Malik b. Habīb (h. 852) bajo el título Kitāb waf al- Firdaws (Libro de la descripción del Paraíso) o la reunida por el cordobés

Fig. 64. Miniatura Mogol
Siglo XVI

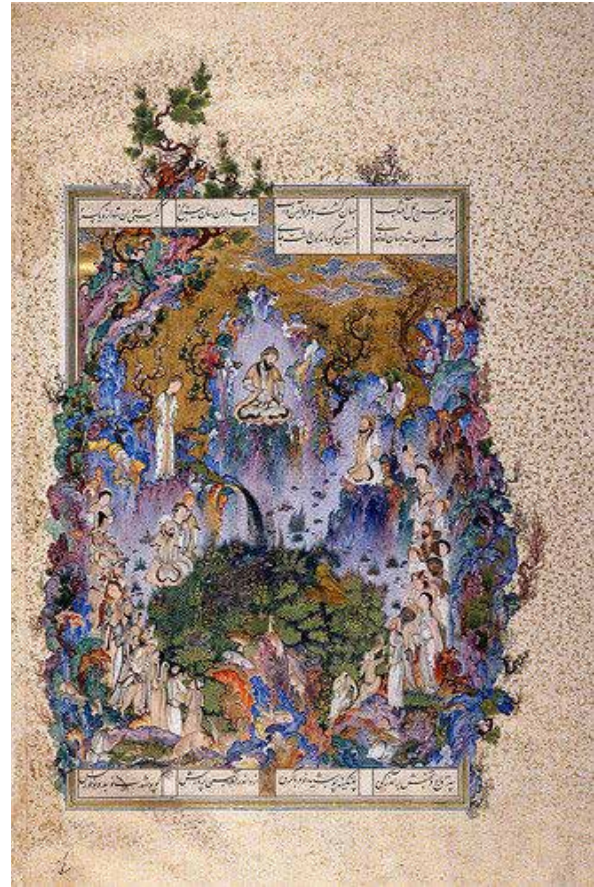




Arriba:

Fig. 65. Azulejo-representando el Santuario de la Meca y la Kaaba siglo XVI .

Fig. 66. La Corte de Gayuman. Miniatura Persa 1530-1535.



Ibn Waddāh (h.900). Muy significativo resulta también el ciclo atribuido a Ibn 'Abbās, pariente de Mahoma, que fue titulado Corte de la Santidad:

«...En el Paraíso se localiza el gran árbol de la felicidad, al que se denomina Tuba, «árbol de la alegría y del deleite», el cual se identifica con el Hom¹³..., Tuba es para quien me ha visto y me ha sido fiel, y lo es también para quien me es fiel sin haberme visto». En esto que le preguntó un hombre: «Pero, que es Tuba, oh! Enviado de Dios!», respondiéndole el Profeta: «Un árbol que hay en el Paraíso, llamado Tuba, a cuya sombra marcha el jinete durante cien años sin lograr salir de ella.

Sus guijarros son rubíes rojos, su tierra almizcle blanco, su limo ámbar gris, sus dunas alcanfor amarillo, su tronco un berilo verde, sus ramas brocado de seda fina y seda gruesa recamada en oro, sus flores prados dorados, sus hojas frescas y verdes, su barro mantos de oro, su resina jengibre, sus ramas azafrán, las cortezas arden sin leña. De su raíz fluyen los ríos al-Salsabil, al-Ma'in y al-Rahiq y a su sombra se halla la asamblea y el lugar de reunión de la gente del Paraíso»...

El relato de La escala de Mahoma fue conocido en la Europa cristiana a partir del siglo IX, propiciando la aparición de leyendas en verso y alentando representaciones visuales del paraíso celeste cristiano. La leyenda de la Ascensión o Escala de Mahoma (Mi'rāy), tiene varias versiones y en ella el Profeta narra en primera persona un viaje

¹³ Hom es el árbol de la vida o de la inmortalidad, que se concibe bajo diferentes aspectos, pero respetando siempre el tradicional eje de simetría y cuya concepción se remonta a la mitología oriental.

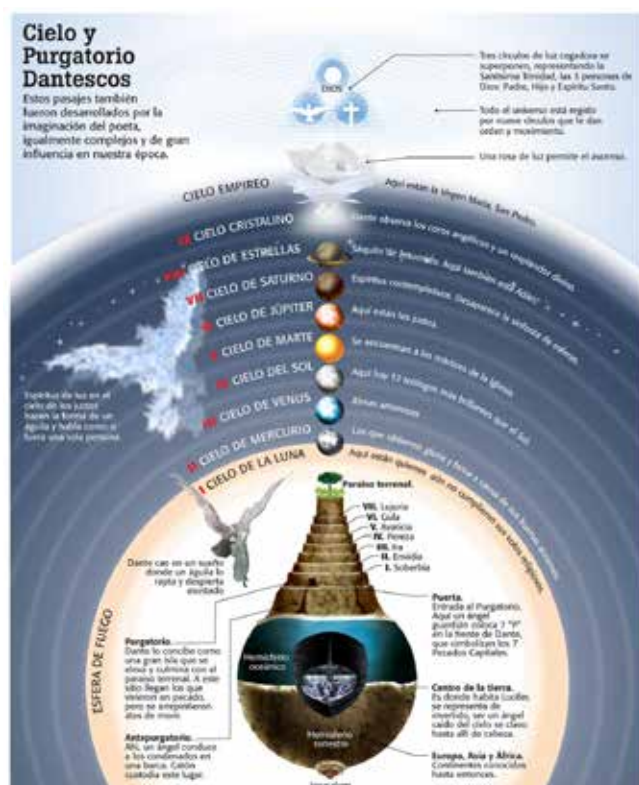


Fig. 67. Cielo-Purgatorio.

nocturno a Jerusalén y su ascensión al Mas Allá. Un periplo donde se describe la existencia de siete Paraísos diferenciados, cada uno con nombre propio, todos ajardinados y cercados por un muro de materiales preciosos y gemas, cada uno mas esplendido que el anterior, siendo el último (ya el octavo) la Casa de Dios, es decir, el espacio reservado para los mejores y más piadosos creyentes¹⁴.

Este plano, el más elevado en la representación coránica, presenta analogías con el Cielo Empíreo, de la teología católica medieval. El empíreo es, en este caso, el más alto nivel de los cielos: el Cielo en que ángeles, santos y bienaventurados

gozan de la presencia física de Dios, fuego espiritual y eterno. Empíreo, de acuerdo a la descripción de Dante en la Divina Comedia, es el lugar de luz purísima, es la esencia misma del paraíso.

El Empíreo se enmarca en el ámbito de la teoría geocéntrica que, hasta la publicación de las teorías de Copérnico en 1543, era unánimemente aceptada por los expertos en la materia. Según el modelo de Ptolomeo, la Tierra se encontraba en el centro del universo, rodeada por ocho esferas celestes (los cielos): en las primeras siete había un planeta (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno), mientras que en la octava se encontraban las estrellas.

Los teólogos medievales, inspirándose en la doctrina de Aristóteles, introdujeron un noveno cielo, el Primer móvil que no estaba contenido por ningún otro, pero que originaba y alimentaba el movimiento de los otros ocho.

El Empíreo se encontraba sobre los citados nueve cielos. No estaba limitado espacialmente ni constituido de materia, como sí se pensaba que lo estaban las otras regiones. Era en realidad un sitio espiritual, fuera del tiempo y del espacio. Mientras los nueve cielos están en continuo movimiento, el Empíreo se encuentra eternamente inmóvil (Fig. 67).

Es difícil determinar el origen de la imagen coránica del jardín celestial. Debía estar influida sin duda por descripciones judeocristianas, a las que se agregaron las propias tradiciones locales árabes y la herencia persa. Como también sucedió con sus

¹⁴ MORENO ALCALDE, Maria, *Libro de la Escala de Mahoma* (1996): pp. 60, 63, 86 y 89; y —«El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la Arquitectura hispanomusulmana», *Anales de Historia del Arte*, n° 15, pp. 51-86. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0505110051A/31141>.

manifestaciones culturales, artísticas o científicas, la civilización islámica fue capaz de fusionar elementos específicos de otras tradiciones, recreándolos de forma novedosa y dotándolos de una impronta propia y original.

En una suerte de bucle, la concepción musulmana del jardín del Paraíso y muchos de sus rasgos descriptivos se introducirán en Occidente, en la época medieval, como imágenes, que influirán con frecuencia en las manifestaciones iconográficas cristianas del Más Allá, asociadas habitualmente con el tema del Juicio Final, gracias a los intercambios culturales con el mundo islámico.

Renacimiento

La recuperación que, desde la Italia renacentista en los siglos XV-XVI, se hizo de la cultura clásica griega a través de autores islámicos, es responsable en parte del bucle al que nos referíamos y tiene sus repercusiones en las transformaciones que sufrirán las representaciones del Más Allá.

Siguiendo la descripción del libro *«Historia del cielo»* (op. cit):

«El nuevo clima cultural del Renacimiento retomó y remodeló antiguas ideas sobre la vida eterna; dado que ahora se consideraba que Dios y los hombres estaban en armonía, y no en rivalidad, el lado humano del cielo comenzó a adquirir relevancia. Teólogos y especialmente poetas y artistas no consideraban ya a Dios como la fuente única de dicha; los amigos se convirtieron también en un importante ingrediente del paraíso... En ese paraíso, o por encima de él, se encontraría la ciudad santa, en la que Dios era eternamente alabado por sus huestes de ángeles. El Renacimiento había redefinido y remodelado conceptos clave heredados de la Edad Media (el jardín paradisiaco restaurado, la Nueva Jerusalén y el amor celestial). Aún sin llegar a perder su centro divino el cielo se convirtió en algo más mundano, más humano» (Fig. 68, 69).



Izquierda: Fig. 68. Fresco Rafael Sanzio, 1509. Museos Vaticanos. Derecha: Fig. 69. Creación de Adán. Miguel Ángel. Capilla Sixtina. Vaticano

...«La tradición artística bizantina, sin embargo, hizo una adición al Cielo lineal del cristianismo occidental. El otro mundo incluía no solo el lugar donde los bienaventurados veían y alababan al juez divino, sino también un lugar de residencia propio de los bienaventurados. Según un libro de modelos para pintores, los

condenados «contemplan muy a lo lejos a los que reposan en el seno de Abraham y son dichosos en compañía de los demás santos en el paraíso. El paraíso está rodeado en su exterior por una muralla de cristal y oro puro totalmente cubierta de piedras preciosas, por encima de la cual bellos árboles en los que anidan diferentes pájaros. En esta nueva visión, el cielo comprendía la ciudad de cristal y oro y la tierra de plantas y animales renovada...» (*descripción del libro «Historia del cielo»*)

... «Los artistas renacentistas, al contrario que los artistas de la Edad Media, que no adoptaron directamente el motivo del paraíso según lo concebían los artistas bizantinos, desarrollaron este sutil tema haciendo de él una importante expresión de su punto de vista del Más Allá. El Cielo estaba dividido en dos planos de existencia: el lugar de la visión beatífica y el lugar de las palmeras y las flores...» [*descripción del libro «Historia del cielo» (op. cit.)*].

De hecho, las dos expresiones del ideal ultraterreno, la de la contemplación divina y la del ser humano en armonía con el mundo y con otros seres humanos llegan a ser representados, si no en planos equivalentes, sí al menos como dos opciones del ideal de felicidad que no se contraponen entre sí y que pudieran estar comunicados (como se observa en algunos casos, en que aparecen escaleras que comunican ambos espacios) (*Fig. 70, 71*).



Arriba: Fig. 70. La danza de la vida Humana. Nicolas Poussin, 1618.

Derecha: Fig. 71. El carro de Heno del Bosco. Museo del Prado.



En el cielo renacentista, las almas celestes, tienen sentido del tacto, juegan, escuchan música, y pasan la eternidad plazeramente. Dan la bienvenida a los que llegan, les coronan de flores y los abrazan. Las representaciones de los ángeles se modifican, tienen una apariencia más humana y en algunas imágenes tienen rasgos claramente femeninos. La rigidez, inmutabilidad y jerarquización del Cielo medieval se encuentran ausentes en el Cielo renacentista, tanto en el paraíso como en el lugar del que «emana la luz.»



Arriba: Fig. 72. Fray Angelico Juicio Final, 1431. Florencia.



Derecha: Fig. 73. Barco en el carro de Heno del Bosco

Los bienaventurados de Fray Angélico bailan con alegría y el Bosco incluso los hace navegar en un barco (Fig. 72, 73).

Esta visión del paraíso «humanizado» se traduce frecuentemente al plano tangible con la construcción de jardines que recrean la armonía humana con la naturaleza y, al mismo tiempo, se abren al contacto con lo trascendente: lugares de disfrute, estudio e inspiración. Encontramos en ellos la persistencia de un elemento significativo que se mantiene vivo desde la antigua Mesopotamia, la «fuente de la vida», que se incorporó con gran facilidad a las representaciones renacentistas. Seguramente acompañados del querido rumor de sus aguas, en villas y jardines, filósofos, escultores, pintores, escritores, arquitectos, científicos, músicos, etc. construyeron imágenes y proyectaron su visión del mundo, traduciendo nuevos significados. Imágenes que generan espacios desde los que, a su vez, se generan nuevas imágenes.

La humanización del antiguo paraíso teocéntrico es concomitante a los enormes cambios en la visión del ser humano y el mundo que se dan durante el Renacimiento. Este periodo cultural fue relativamente limitado en el tiempo y en el espacio, pero no así en su influencia. Vino de la mano de la recuperación (tras la caída de Constantinopla en 1453) de las tradiciones de las antiguas Grecia y Roma. De este modo vuelven a iluminarse ante la mirada occidental la cultura, las artes y los mitos de la antigüedad clásica, y también su filosofía, en particular los presocráticos y la academia platónica. La Florencia de los Médici y los neoplatónicos Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola y otros jugaron un papel esencial en este proceso.

La mirada renacentista, que llenó de actividad, movimiento y sensualidad el paraíso, tuvo poco tiempo para florecer, ya que fue relegada a un segundo plano en cuanto la Reforma empezó a adquirir importancia dentro del panorama intelectual de Europa y estuvo prácticamente sumergida hasta finales del siglo XVI. Los movimientos reformistas y contrarreformistas, al considerar de nuevo a Dios el centro del universo frente a la dignidad humana, que queda relegada, generaron modelos para esta vida e imágenes del más allá, basados en modelos más antiguos. Solo una idea habría de perdurar, la presencia humana en el Cielo...

Reforma, Contrarreforma y Barroco

La Reforma protestante, liderada en la primera mitad del siglo XVI por Lutero y posteriormente por Calvino, fue una dura crítica a los derroches de la iglesia católica, sobre todo de papas y obispos, y a las luchas internas y el poder desmedido de la nobleza. Si bien hicieron avances desde el punto de vista social y conectaron la relación entre la rectitud en la vida terrenal y las posibilidades de salvación, lo cierto es que pusieron en el cielo un nuevo tipo de Dios...El dios Juez, que es intermediado por Jesús (como parte de la Trinidad) con el que se podía llegar a un encuentro más cercano. De nuevo el peso del pecado original y del juicio final volvía a ser la referencia (Fig. 74, 75, 76).



Arriba izquierda: Fig. 74. Lucas Cranach el viejo. La Ley y la Gracia. Vuelta al pecado original.
Arriba Derecha: Fig. 75. Lucas Cranach el joven (Tapices luteranos).
Izquierda: Fig. 76. Alegoría del árbol de la Vida en el Barroco.

Por otro lado los pensadores católicos revitalizaron el concepto de vida eterna, en respuesta a la Reforma e iniciaron una revolución devocional, la Contrarreforma. La intimidad de Dios con el alma, el ensalzamiento de la vida piadosa y retirada en contemplación de Dios, la recuperación del misticismo medieval y el importantísimo papel de la Virgen María, ensombrecieron de algún modo el Cielo humano del Renacimiento.

María no es solo una intercesora, es un ser celestial por derecho propio. Se produce una explosión de imágenes, con un equilibrio sutil entre su papel de madre y de reina de los cielos.

Anunciaciones y Ascensiones son un tema iconográfico importante. Todo esto convive con la imagen del paraíso/ cielo teocéntrico y va aumentando el optimismo teológico (Fig. 77, 78).



Correlativamente izquierda:
Fig. 77. Asunción
de la Virgen Tiziano, 1518.
Fig. 78. Alegoría de la Vir-
gen Inmaculada. Juan de
Roelas, 1616.

La veneración a las imágenes y a las reliquias de los santos, fue confirmada como práctica cristiana, junto a la existencia del Purgatorio (Concilio de Trento, 1545-1563).

Desde mediados del siglo XVII hasta finales del XIX se produjo en las representaciones católicas una transición gradual, impulsada por los jesuitas, a un cielo centrado en actividades humanas. La noción de que la felicidad de los que habitan en el cielo pudiera coexistir con las visiones del sufrimiento de los malditos en el infierno desapareció, especialmente porque a la gente comenzaba a repugnarle ver el sufrimiento público de otras personas y por eso empezó a retroceder la idea de que el infierno era un lugar de castigos físicos eternos. Se empezaba a popularizar la idea de que cualquier persona podía ser salvada si así lo quería llegado el momento, a través del arrepentimiento y de la confesión de sus pecados.

El cielo estaba ahora más cerca que nunca y solamente un velo fino separaba a los vivos de los muertos. También era una continuación de la existencia material, pero sin los sufrimientos de la vida presente. Aunque el cielo seguía siendo un lugar de descanso, los salvados cada vez estaban más activos y podían seguir evolucionando en un ambiente lleno de gloria.

Ana Martínez Arancón, en su libro «Geografía de la Eternidad¹⁵», describe muy gráficamente la intencionada estrategia de cambios en la representación del Cielo que la Iglesia católica introdujo en este periodo.

«...Se incorpora plenamente el tema de los sentidos, casi todas las representaciones corresponden a un mismo esquema iconográfico, lo que indica la existencia de una tradición establecida y pautada...»

«...Se ve claramente cómo ha cambiado la función de la imagen religiosa, ya no tiene el objetivo primordial de explicar y difundir los misterios de la fe, sino mover sentimientos, despertar el amor e inducir a resultados prácticos de carácter ético...»

Representaciones para tocar el cielo (Fig. 79, 80). La autora de «Geografía de la Eternidad» hace un juicio contundente sobre las representaciones del cielo católico barroco:

¹⁵ MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana. *Geografía de la Eternidad*. Editorial Tecnos S.A. 1987, pp. 263.



Izquierda: Fig. 79. Cúpula de la Cartuja de Granada. (Cúpula del Sagrario) Antonio Palomino, siglo XVII. Arriba derecha: Fig. 80. Falsa cúpula Iglesia San Ignacio de Loyola. Roma. Andrea Pozzo, 1685.

... «Hoy la ciencia, la metafísica y la propia teología han cambiado sustancialmente, tenemos otro sentido de la ética y un orden de prioridades diferente. Los paraísos soñados en el 1600 nos parecen interesantes como dato histórico, absurdos a veces y definitivamente pasados de moda. Su utopía para la eternidad puede considerarse un fracaso. Y es explicable pues aspiraba a perpetuar una situación estable y fija... Además, las esperanzas que el Cielo barroco nos propone nos sumen en una desesperanzada impotencia: es el Reino de Dios y no el nuestro, no podemos transformarlo, no tenemos ni derecho ni capacidad para alterar uno solo de sus detalles; lo único que se nos permite es merecer ser admitidos como sus invitados perpetuos. Son castillos en las nubes.»

Por otro lado, también expresa su posicionamiento personal sobre estos temas, que nos parece pertinente compartir:

... «Aspiramos ahora a construir nuestro cielo en la tierra, una patria universal y perfecta. Conviene recordar a la hora de poner en práctica nuestros sueños, que un lugar habitable para la humanidad, una verdadera ciudad del hombre, no podrá erigirse nunca sobre los cimientos de la violencia o del fanatismo, no sobre una fe ciega ni sobre una cierta razón tan implacable y rígida, que olvide, en su ejercicio riguroso y podríamos decir automático, que es la mente humana su origen y su causa y el ser humano su fin. No crecerá tampoco nuestra yerba sobre el filo excluyente de las dicotomías. Un hogar para el hombre, solo el amor acierta a construirlo.»

4.2. PLATÓN. EL MUNDO DE LAS IDEAS Y LA CIUDAD IDEAL

Quisiéramos aquí hacer una pequeña digresión en recuerdo de Platón que, a modo de río subterráneo, aflora de forma inspiradora en distintos momentos de la historia.

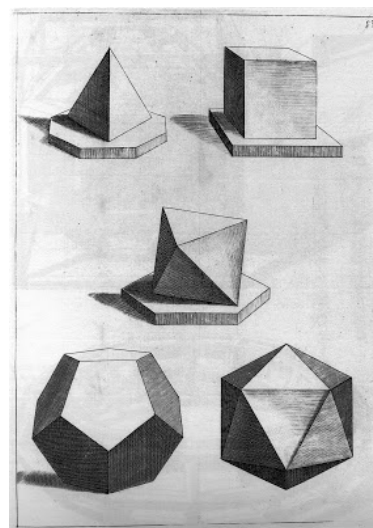
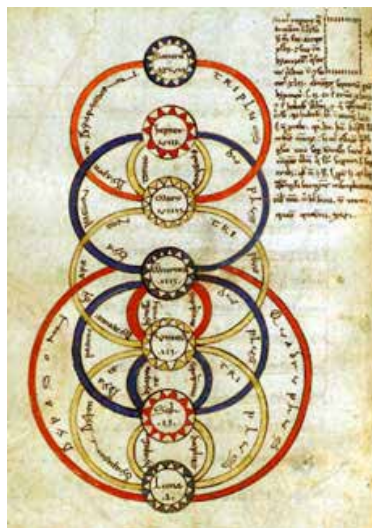
«Es notable la importancia de Platón en la historia de las ideas religiosas. En efecto, la Antigüedad tardía, la teología cristiana a partir del siglo IV, la gnosis ismaelita, el Renacimiento italiano, resultaron profunda aunque diversamente afectados por la visión religiosa platónica.¹⁶»

¹⁶ Antecedentes de la Disciplina Morfológica. Mariana Uzielli. Parque Punta de Vacas.

Correlativamente izquierda
a derecha:

Fig. 81. Ilustración cosmología
en el *Timeo*.

Fig. 82. Grabado Lorenzo
Sirigati 1596.



Recordemos que, en la concepción de Platón, el mundo de las Ideas es perfecto, esencial, eterno ... e inteligible, a diferencia del mundo sensible, que es copia de aquel y queda sometido al devenir, transformación y muerte. Como describe Platón en el *Timeo*, el mundo creado ha cobrado realidad por acción del Demiurgo, su causa eficiente, su artesano, una suerte de dios creador no antropomorfo que genera el mundo sensible tomando como modelo a aquel mundo perfecto e inmutable de las Ideas. El Demiurgo es un ente inteligible, muy alejado de los antiguos y caprichosos dioses olímpicos, y que regido por la necesidad de perfección, diseña un universo viviente, con cuerpo y alma, engendrándolo como un «dios feliz».

«El dios eterno razonó de esta manera acerca del dios que iba a ser cuando hizo su cuerpo no solo suave y liso sino también en todas partes equidistante del centro, completo, entero de cuerpos enteros. Primero colocó el alma en su centro y luego la extendió a través de toda la superficie y cubrió el cuerpo con ella. Creó así un mundo circular que gira en círculo, único, solo y aislado, que por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita ningún otro, que se conoce y ama suficientemente a sí mismo. Por todo esto lo engendró como un dios feliz». *Timeo* 34 b. Ed. Gredos. Madrid 1992.

«Y ahora también afirmemos que nuestro discurso acerca del universo ha alcanzado ya su fin, pues este mundo, tras recibir los animales mortales e inmortales y llenarse de esta manera, ser visible que comprende los objetos visibles, imagen sensible del dios inteligible, llegó a ser el mayor y mejor, el más bello y perfecto, porque este universo es uno y único». 92 c. *ibid.*

La relación del ser humano con el mundo ideal se da a través del alma, cuya naturaleza es también perfecta y eterna y que se libera de su oscurecimiento en el cuerpo y se reintegra al mundo de las Ideas tras la muerte. En este tema son visibles las influencias de la tradición órfico-pitagórica en Platón. El alma deberá encarnarse de nuevo, olvidando el conocimiento de lo perfecto por acción de las aguas del Leteo, que debe beber cada vez. La tarea del filósofo en el mundo humano es el avance en el conocimiento durante la vida, accediendo por razonamiento al recuerdo de la perfección. «La filosofía se convierte en una «preparación para la muerte» en el sentido de que enseña al alma cómo, una vez liberada del cuerpo, puede mantenerse continua-

mente en el mundo de las ideas y en consecuencia evitar una nueva reencarnación.», M. UZIELLI, *op. cit.*

La acción del filósofo será, por tanto, la que mejor podrá dar dirección y sentido al destino del ser humano.

La concepción del Estado, de la Ciudad ideal, la gran aspiración política de Platón, aparece como plasmación en el mundo sensible del modelo perfecto de la convivencia humana. *«La República vuelve sobre el simbolismo arcaico del macrocosmos-microcosmos y lo desarrolla en un sentido específicamente platónico, mostrando la homología entre alma, Estado y cosmos.»* M. UZIELLI, *op. cit.* La ciudad ideal de Platón es una imagen compleja, espiritual y política que relaciona al ser humano, sometido al devenir, con una realidad eterna y celeste y, más allá de los intentos para construirla, fallidos en el tiempo, muestra una capacidad de pervivencia histórica que nos habla, seguramente, de la profundidad en la que arraiga.

En cuanto a las imágenes que traducen el mundo inmaterial y perfecto de Platón, debemos decir que se llega a ellas también a través del intelecto. De la superficie, representada por el triángulo (tres puntos son necesarios y suficientes para definir un plano) se llega a representar la profundidad de los cuerpos mediante las diversas yuxtaposiciones de triángulos. Los elementos del universo serán representados por poliedros perfectos, que deben tener la propiedad de dividir la esfera en que están inscritos en partes iguales. Así aparecen los llamados sólidos platónicos, esenciales en la iconografía de Platón (Fig. 81, 82, 83 y 84).



Correlativamente
izquierda a derecha:
Fig. 83. Mosaicos
de Taracena, Giovanni,
Verna, 1560.
Fig. 84. Poliedros Juan
Herrera El Escorial.

En la obra de Platón conviven de modo magistral los relatos míticos, que permiten alegorizar y captar el origen y destino del universo y del ser humano, y también las formas que abren a la conciencia humana la posibilidad de fijar, representar y, quizás, aprehender el mundo abstracto, inmutable y eterno.

4.3. BUDA Y EL NIRVANA

«... Hay, monjes, una condición donde no hay tierra, ni aire, ni luz, ni espacio, ni límites, ni tiempo sin límites, ni ningún tipo de ser, ni ideas, ni falta de ideas, ni este mundo, ni aquel mundo, ni sol ni luna. A eso monjes, yo lo denomino ni ir ni venir, ni un levantarse

ni un fenecer, ni muerte, ni nacimiento, ni efecto, ni cambio, ni detenimiento; ese es el fin del sufrimiento...» Udāna VIII 1¹⁷.

A diferencia de otras doctrinas, nos encontramos con un concepto de más allá en el budismo, que no es considerado un lugar sino un estado mental. No hay representación gráfica, solo descripciones apoyadas en decir lo que no es... El nirvana, de acuerdo con el budismo, es un concepto complejo de un estado del ser, en el que una persona supera el sufrimiento en el mundo y percibe su unidad con el universo. Aquel que accede al nirvana, eventualmente puede dejar atrás el ciclo de la reencarnación para existir espiritualmente, aunque de manera impersonal.

Esta visión del más allá de la vida no está vinculada a la existencia de un dios, y se llega a ella mediante un código de conducta y un camino interior que permite alejarse de los sentidos hasta llegar al Nirvana, rompiendo así la rueda del dolor y el sufrimiento. El Nirvana es el fin de la historia, es el vacío.

Tomamos como referencia los textos de Thich Nhat Hanh publicados en el libro «Las Enseñanzas de Buda. Los tres sutras fundamentales». Ed. Oniro, 2002, en los que se describe el viaje interior budista.

En el Sutra sobre cómo conocer la mejor forma de atrapar a una serpiente se lee:

«...Si no se genera la idea del «yo» o lo «mío», no se quedará atrapado en las cadenas de esta vida. Y al no estar atrapado en ellas, no tendrá miedo. No tener miedo es llegar al Nirvana. Esta persona ya no estará afectada por el nacimiento ni la muerte; la vida santa ha sido vivida; lo que necesitaba hacerse ya se ha hecho; ya no habrá futuros nacimientos o muertes; y se conocerá la verdad de las cosas tal y como son...». (op. cit. p. 158)

«Alguien que resida en el nirvana es un Tathagata.

Un Tathagata, tiene la alegría de la paz, la libertad y la felicidad. Al igual que el nirvana no puede ser confinado en categorías... Uno no encontrará al tathagata en los conceptos». (op. cit. p. 162)

En este mismo libro, se menciona una suerte de imágenes que, «actuando como medicina» para que la gente no tema caer en los abismos de la nada (vacío), se presentan en ocasiones como características del Nirvana: la permanencia, la alegría, la soberanía, y la pureza. Estas cuatro «percepciones falsas básicas» han sido denominadas las cuatro «opiniones distorsionadas» y, sin embargo, se han enseñado en el Mahaparanirvana Sutra para curar las ideas de la nada y la no continuación, «como una especie de medicina para curar las mordeduras de serpiente». Se trataría, según creemos, de ilusiones consideradas como útiles en el camino de acercamiento a una realidad mental absoluta.

En otro Sutra, El diamante que cercena la ilusión, se dice:

«Después de alcanzar la Iluminación, todos los Budas y bodhisatvas abren un nuevo mundo para la gente que recorre el camino de la realización y que desea estudiar y practicar con ellos. Cada Buda crea una tierra pura como un centro para la práctica.»

¹⁷ Udāna es uno de los textos más antiguos del budismo perteneciente al llamado Canon Pali. Obra importante desde el punto de vista literario, histórico y filosófico. Está compuesto por una colección de breves y variados relatos que tienen como tema episodios de la vida de Buda y de la primera comunidad de monjes budistas. Todos estos relatos concluyen con una o varias estrofas que imparten algún importante principio de la doctrina budista.



Arriba izquierda.

Fig. 85. Huella de Buda Siglo I Gandhara. Templo ZenYouMitsu, Tokio.

Arriba derecha.

Fig. 86. La Gran Stupa de Sanchi Siglo III a.n.e.



«Después de practicar un cierto tiempo, si habéis obtenido algún logro y un cierto grado de paz, puede que deseéis compartirlos con los demás y establecer una pequeña comunidad para la práctica. Pero siempre debéis hacerlo con el espíritu de lo sin-forma. No os dejéis atrapar por el centro que estáis creando... Al fundar un centro para practicar, evitad quemaros en el proceso» (op. cit. p. 238).

En lo que hace a la traducción de los estados de iluminación al mundo tangible, nos parecen significativas las descripciones de estos últimos párrafos, con recomendaciones acerca de la transmisión a otros de la experiencia, formando comunidades de aprendizaje y práctica.

En cuanto a la iconografía budista, podemos decir a grandes rasgos que, en su periodo más antiguo, no se admite la representación humana de Buda como tal y se alude a él por medio de representaciones abstractas, la nada, el vacío, la huella de las plantas de sus pies, etc. A partir del siglo II de n.e., coincidiendo con la etapa de expansión a través de la ruta de la seda, comienzan las representaciones antropomórficas de Buda, queriendo mostrar a través de posturas de meditación, expresiones y gestos (mudras) los atributos del iluminado. En cuanto a las construcciones, es enorme y múltiple la cantidad y diversidad de templos budistas en distintas culturas y no profundizaremos en ello en estas páginas. Mencionaremos en todo caso, las stupas, construcciones hemisféricas y macizas, de carácter funerario y destinadas a la peregrinación (Fig. 86, 87).

Por último, destacamos las figuras denominadas Yantras, imágenes geométricas que, usadas como instrumentos de meditación, facilitan el centramiento atencional y la entrada a otros estados mentales. Un ejemplo sería esta figura morfológica con la intersección de líneas tácitas no manifiestas...

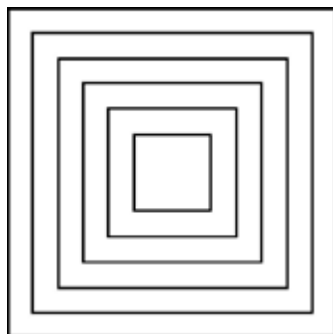


Fig. 87. Yantra.

El budismo es, junto con el cristianismo y el islam, una de las grandes religiones que se universalizaron, sobrepasando sus condiciones de origen. En esta mirada sucinta a sus representaciones, nos parece significativa, en medio de la abigarrada iconografía budista, la ausencia de representación del Nirvana, que es justamente la máxima aspiración de quien sigue las enseñanzas del Buda.

4.4. SILO Y LA CIUDAD ESCONDIDA

En la obra de Silo, ocupan un lugar central los temas de la inmortalidad y lo sagrado, al tiempo que se muestra una vía de contacto con esa experiencia fundamental. Esta visión trascendente de la vida se expresa en los diversos campos del quehacer humano, desde lo más recóndito e íntimo de la búsqueda espiritual hasta llegar a una amplia visión de lo social, proponiendo a los conjuntos humanos metodología e ideales de coherencia y libertad. La obra de Silo ha dado lugar al nacimiento de un nuevo humanismo, un humanismo universalista.

Desde el punto de vista de este estudio, hemos encontrado inspiración y ayuda en sus estudios sobre mitos raíces universales, en relatos como El día del león alado, en los Apuntes de Psicología, con su profunda comprensión del espacio de representación, la traducción de impulsos y el funcionamiento de los canales alegórico y abstractivo de la conciencia y, finalmente, en La Mirada Interna, contenida en El Mensaje de Silo.

Cuando en el libro «La Mirada Interna», en su capítulo «La guía del camino interno», y la ceremonia de Asistencia incluidos en «El Mensaje de Silo» encontramos la mención a la Ciudad escondida, creemos reconocer la imagen de la ciudad mítica que los antiguos habitantes de Mesopotamia ya buscaron en los cielos y que, como hemos visto, ha inspirado a lo largo de la historia las búsquedas y representaciones alegóricas del contacto con la divinidad, con lo absoluto o con lo sagrado.

Así, se dice en este pasaje:

«Cuando en la gran cadena montañosa encuentres la ciudad escondida debes conocer la entrada».



A esta ciudad se llega al final de un camino que muestra de forma alegórica los estados mentales, los diferentes paisajes que puede encontrar el buscador. Este camino de purificación, descrito con la elevación del poeta y con la precisión del cartógrafo, está construido con materiales en los que reconocemos la traducción de distintos sentidos. En efecto, imágenes como «colores puros y sonidos no conocidos», «las aguas de los mil colores»,... «melodías irreconocibles», ... «mesetas y praderas cristalinas», hacen clara

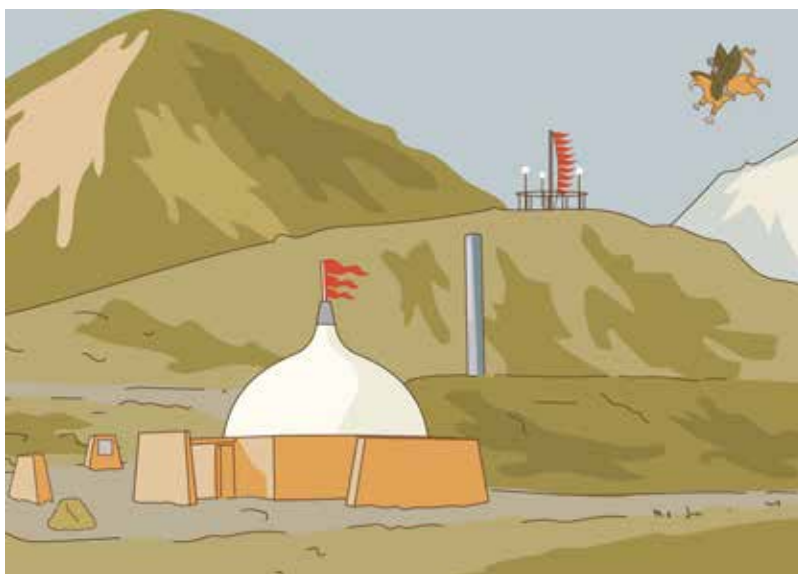


Fig. 88. Ilustración Pablo de Pedro. Parque Punta de Vacas...

referencia a los sentidos que traducen, así como la indicación para absorber la Luz «como si fuera un líquido o un viento». También encontramos traducciones cenestésicas y táctiles en el fuego de la purificación, en las tentaciones del sobresalto y el descorazonamiento, y las del apego a los recuerdos. De igual modo vemos a la kinestesia expresarse en el rechazo al «deseo de huir hacia regiones bajas y oscuras».

Sin embargo, al llegar a la Ciudad escondida, nos encontramos con un límite y una paradoja: «Sus enormes murallas están escritas en figuras, están escritas en colores, están "sentidas". En esta ciudad se guarda lo hecho y lo por hacer... Pero a tu ojo interno es opaco lo transparente. Sí, ¡Los muros te son impenetrables!»

Llegamos frente a estas murallas para encontrarnos con el límite del espacio representable mediante los sentidos, cuyas traducciones comienzan a mezclarse entre sí. Quisiéramos mencionar aquí una alusión de Silo a esta «barrera» que imponen los sentidos. En su cuento «El día del león alado», describiendo las experiencias de Téneter III con el espacio virtual puro dice:

«Al mirar la pared rocosa escuchó frases referidas a ella... Estaba rompiendo la barrera de las menciones en que se mezclan los distintos sentidos; tal vez por eso recordó aquel poema que recitaba su maestro:

*«A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu:
voyelles Je dirai quelque jour vos naissances latentes».*

Luego vio una piedra que abría sus aristas como flores coloreadas y en ese caleidoscopio advirtió que estaba rompiendo la barrera de la visión. Y traspasó cada sentido como hace el arte profundo cuando toca los límites del espacio de la existencia.»

Volviendo al punto, más allá de este límite, al interior de la ciudad escondida, no hay representación, ni imagen alguna, excepto la de la eternidad contenida en la frase «lo hecho y lo por hacer». No hay en Silo un paisaje de la trascendencia que pueda ser expuesto o impuesto y creemos que este «vacío» de representación está en la base,

precisamente, de su universalidad. Quedan así los caminos abiertos a la experiencia y a los descubrimientos de quienes buscan aventurarse en los espacios profundos de la mente.

En la ceremonia de Asistencia de El Mensaje de Silo, se repite la Guía del camino interno con algunos detalles que la diferencian de la descripción anterior: no hay aquí mención a la opacidad de «lo transparente» y no se habla de muros impenetrables. Quizás en esta ceremonia en la que, con mucho afecto, se acompaña al moribundo, se tiene en cuenta la proximidad de la detención del accionar de los sentidos y también de las limitaciones que imponen a la conciencia. Quizás también por esa razón se anuncia de forma más clara la entrada a la Ciudad:

«Prepárate a entrar en la más hermosa Ciudad de la Luz, en esta ciudad jamás percibida por el ojo, nunca escuchada en su canto por el oído humano...Ven, prepárate a entrar en la más hermosa Luz...»

La imagen de la ciudad escondida permite concentrar los mejores atributos y las más altas aspiraciones. Es la ciudad del Propósito. De ella provienen los significados que nos cambian y buscan plasmarse en este mundo y también en el mundo encontramos significados que nos inspiran y nos acercan a ella... y en esos viajes de ida y vuelta seguirán alumbrándose nuevas imágenes que traducirán las señales de lo Profundo.

...«tal vez un día captes una señal. Una señal que se presenta a veces con errores y a veces con certezas. Una señal que se insinúa con mucha suavidad, pero que en contados momentos de la vida irrumpe como un fuego sagrado dando lugar al arrobamiento de los enamorados, a la inspiración de los artistas y al éxtasis de los místicos. Porque es conveniente decirlo, tanto las religiones como las obras de arte y las grandes inspiraciones de la vida salen de allí, de las distintas traducciones de esa señal y no hay porqué creer que esas traducciones representan fielmente al mundo que traducen. Esa señal en tu conciencia es la traducción en imágenes de lo que no tiene imágenes, es el contacto con lo Profundo de la mente humana, una profundidad insondable en que el espacio es infinito y el tiempo eterno...» Silo, Parque La Reja, 07/05/2005.

Los Parques

Desde principios de este siglo comienzan a aparecer en distintos puntos del planeta, cerca de vías de comunicación, las construcciones abiertas que conocemos como Parques de Estudio y Reflexión, activamente impulsados por Silo. No se los encuentra dentro de las ciudades, y llegar hasta ellos permite tomar una cierta distancia del mundo de lo cotidiano. Son lugares de inspiración, de encuentro y de llamada, lugares donde se acerca y se comparte la experiencia de lo sagrado y en los que se buscan, quizás, nuevos significados y traducciones de esta experiencia para llevar al mundo. No es difícil reconocer en ellos el antiguo impulso que comunica lo terreno con lo eterno mediante su representación tangible (Fig. 88).

De nuevo nos encontramos con aquel círculo que enhebraba a las imágenes que generan espacios, desde los que, a su vez, se generan nuevas imágenes...

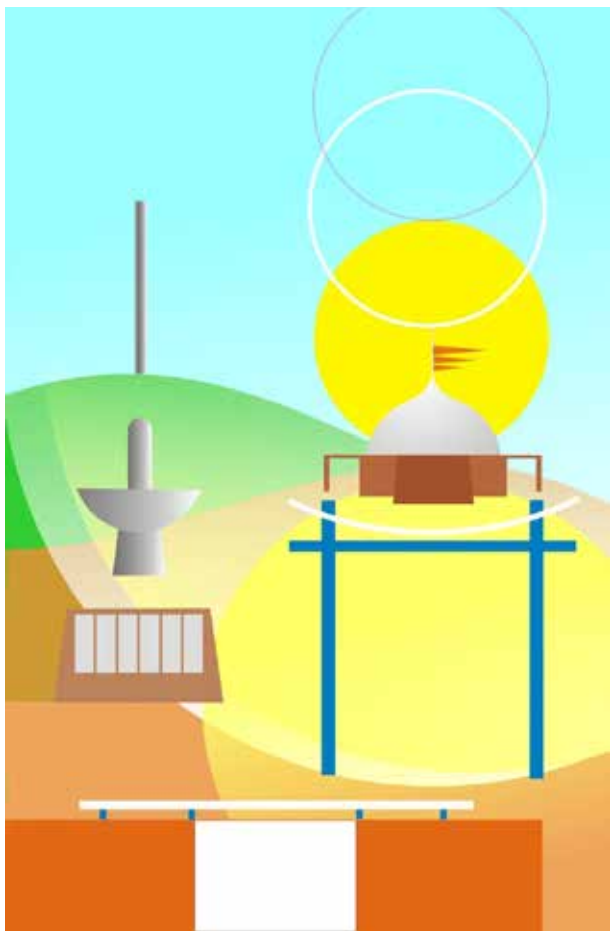


Fig. 89. Ilustración de la abstracción elementos Parque Toledo. Manolo Hidalgo

Peregrinando en calma por el Parque, encontraremos imágenes míticas que están siempre presentes en las representaciones centrales de lo numinoso: el Umbral, que marca la entrada al recinto sagrado, el Árbol de la vida, Axis mundi capaz de unir los dos mundos, la Fuente de la Vida que genera y regenera la vida. Siguiendo con la iconografía del Parque, encontraremos otros monumentos como las Estelas, que exponen los nombres de quienes impulsaron y dieron significado a su construcción (Fig. 89). Finalmente podremos también llegar a un espacio esférico y vacío, que externamente recuerda a las stupas budistas, lugar situado en el corazón del Parque, o quizás en el centro de uno mismo, donde buscamos el contacto con lo Profundo (Fig. 90, 91).

Los monumentos que encontramos en el Parque tienen su inspiración formal en diversas culturas y vías de espiritualidad, reconociendo de ese modo la diversidad de formas, la multiplicidad de caminos que el ser humano recorre en su búsqueda de sentido.



Fig. 90. Interior Sala de Parque de estudio y reflexión Toledo. Ilustración de Manolo Hidalgo.



Fig. 91. Fotografía exterior de la Sala de Parque de estudio y reflexión Toledo.

4.5. ASÍ EN EL CIELO COMO EN LA TIERRA

Revisando lo visto hasta aquí nos parece ver una sucesión casi infinita de mujeres y hombres mirando hacia las alturas o más allá, buscando un cielo que quizás alienta en su interior. Esas búsquedas nos acompañan desde hace mucho tiempo y ese repetido mirar ha traído imágenes muy distintas pero que traducen una misma necesidad, responder a las preguntas acerca de la muerte y el sentido de la vida.

Los trasfondos míticos de los que forman parte este tipo de imágenes, son traducción de realidades no tangibles y no son representaciones quietas sino que presentan «continuidad y variación».

Siguiendo las representaciones de las religiones llamadas «del libro», en los cielos judíos, cristianos y musulmanes, cuyos antecedentes podemos rastrear hasta en la antigua Mesopotamia, pueden apreciarse elementos significativos y persistentes (aguas primordiales, árbol de la vida, los cuatro ríos, etc.), más allá de la multiplicidad de sus imágenes. Hemos visto evolucionar al Cielo, hemos visto Cielos teocéntricos y Cielos más humanizados. En cada caso, hemos creído ver, proyectadas en el cielo, las imágenes del trasfondo mental de la época. El intento de traducir experiencias y representaciones de lo profundo con materia prima del mundo presente genera sistemas de imágenes que, como la historia, van cambiando. Estas representaciones, a su vez, moldean el trasfondo sicosocial, que tiene una inercia mayor que las imágenes que cada cultura escoge para traducirlo.

En todo caso, en estas corrientes observamos, por decirlo de algún modo, la representación del más allá con imágenes del «más acá». Esta conformación de paisajes epocales para representar lo que está fuera del tiempo tiene consecuencias, ya que el creyente debe aceptar un paisaje que le viene dado para acercarse a sus aspiraciones de eternidad, haciendo primar la vía de la creencia por encima de la experiencia. Por la misma razón, muchos místicos que han seguido caminos de experiencia, han chocado con el dogmatismo de las jerarquías religiosas.

La intuición de una realidad absoluta, referencia última para la vida humana y sus traducciones al mundo sensible son también rastreables, más allá del campo religioso, en sistemas de pensamiento y visiones del mundo tales como los que debemos, como hemos visto, a la escuela platónica.

Hemos podido observar un interesante caso de no representación en el «cielo budista»: el Nirvana, que no es considerado un lugar sino un estado de la mente, al que se tiene acceso por vía de meditación y desapego de los sentidos.

Finalmente, hemos hecho referencia a la visión trascendente del ser humano que Silo traduce en imágenes como en la Guía del camino interno, hasta llegar a la Ciudad escondida, alegoría del centro de poder que, lejos de imponer un paisaje, deja los caminos abiertos para la experiencia y los descubrimientos.

5. CONCLUSIONES

Desde la antigüedad tenemos un legado de imágenes caracterizadas por su universalidad. Iconografías del universo o de la tierra muestran cómo fueron las concepciones cosmogónicas, cosmológicas y cosmográficas. Imágenes de mapas sobre los que han transcurrido siglos y milenios. Imágenes que de una u otra forma representan, simbolizan, sustituyen e interpretan el mundo y la realidad humana. Pueden ser imágenes, objetos, figuras, acciones, construcciones, sonidos, vestimentas, escritos etc. Generadas en un tiempo y un entorno particular, hechas con la materia de los sentidos, las imágenes inician su vida y su interacción con otras conciencias. Se trata de relatos e imágenes cuya función principal es la de transmitir una visión del mundo, un mensaje, una experiencia de generación en generación y de un paradigma a otro, para recrearlo, completarlo y adaptarlo al propio tiempo.

Algunas de estas imágenes, tienen la virtud de resonar y acercar significados de una profundidad mayor y común. En esos casos, inician su vuelo por sobre el espacio y el tiempo, una larga vida a través de pueblos y culturas que les lleva mucho más allá de su origen.

Sabemos que las imágenes son síntesis y traducción de impulsos provenientes de sentidos externos, internos y memoria y que ellas, a su vez, se convierten en estímulo que se reinyecta al trasfondo personal, social y cultural.

Este circuito no es mecánico sino intencional, como la conciencia humana, y en su evolución puede aportar libertad y sentido o bien, opresión y violencia.

Por otro lado, sobre todo en el caso de las imágenes significativas, que implican la posibilidad o la esperanza de la experiencia trascendente, no se trata de un circuito cerrado sino abierto, ya que la experiencia de lo Profundo puede irrumpir desde más allá de lo biográfico o lo histórico, traduciéndose desde la cenestesia profunda como estados de conciencia inspirada, o como inspiradas «reminiscencias», con la imprevisibilidad creadora que impulsa al ser humano a superar sus límites.

En todo caso, las múltiples traducciones de lo sagrado pueden configurar paisajes que comunican y abren la posibilidad de experiencia de lo profundo para personas y pueblos, en un proceso de liberación creciente o bien, pueden convertirse en herramientas de opresión si, cerrando la vía de la experiencia, se impone un paisaje que ofrece esperanza a cambio de sumisión.

Finalmente, es importante para nosotros comprender la función de las imágenes como medio de transmisión de formas, ideas y experiencia y, además, atender a las intenciones y a los contextos en esos procesos de comunicación que, en ocasiones, sirven al progreso humano y en otras lo limitan.

Ningún grupo humano que aspire a cambiar la posición del ser humano en el mundo puede evadir la tarea de crear un sistema de imágenes que sean coherentes con este proyecto. De ahí la necesidad de reflexionar sobre las imágenes que sostienen nuestra «realidad» y, al mismo tiempo, sobrepasar la inercia de las creencias que condicionan nuestra mirada.

Imágenes hay por todos lados: con los ojos abiertos y cerrados, percibidas, captadas por nuestros sentidos o representadas...Paradójicamente, lo importante sigue siendo entrar al Mundo de los significados, más allá de los sentidos y de las imágenes.

6. BIBLIOGRAFIA

NOTA: Algunas de las fuentes bibliográficas que no señalan páginas, corresponden a un resumen y/o síntesis de parte de la autora al estudiar dichos textos. Se precisa que en dichos casos, claramente se cita su autor y datos editoriales del libro.

- ARANCÓN, Ana Maria. «Geografía de la Eternidad» Editorial Tecnos, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf. «El pensamiento Visual». Editorial Paidós Ibérica, 1986.
- ARROYO, Sara. El grifo en la cerámica griega – El hombre y los animales – EDS Cuenca, 2012.
- La iconografía del dragón y el grifo. Mismo origen distinto destino, Eikon/Imago, 2012
- ARTE ISLÁMICO, Visual Pocket enciclopedias Scala Group S.A., 2011.
- BOLOGNA, Giulia, Manuscritos y Miniaturas. El libro antes de Gutenberg. Ediciones Anaya, S.A.1988.
- BROTTON, Jerry, «Historia del mundo en 12 mapas» Edición en castellano, 2014, Editorial Random House S.A.U. Madrid.
- CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio, Introducción al método Iconográfico. Edición Ariel, Patrimonio Histórico. Barcelona, 1998.
- CIRLOT, J.E., Diccionario de símbolos, Madrid, Siruela, 2003.
- ELIADE, Mircea, «Cosmología y Alquimia Babilónicas» Editorial Paidós/ Ibérica, 1993
- «Tratado de la historia de las Religiones» Ediciones Cristiandad 2009, Madrid
- GARCIA MAHIQUES, Rafael, Volumen I. La Historia del arte como Historia cultural. Volumen II. Cuestiones de Método. Ediciones Encuentro S.A. Madrid, 2008.
- GOMBRICH, Ernst. «La evidencia de las imágenes» Sans Soleil Ediciones. Vitoria-Gasteiz, 2016.
- GRABAR, Andre. «Las vías de la creación en la iconografía cristiana» Alianza Forma, 1985.
- GRABAR, Oleg. La Alhambra, iconografía, formas y valores. Alianza Editorial, Madrid,1980.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. Bestiario medieval. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008.
- MCDANNELL, Colleen y LANG, Bernhard. «Historia del Cielo» Grupo Santillana Ediciones S.A., 2001
- MORENO ALCALDE, María, *Libro de la Escala de Mahoma* (1996).
- «El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la Arquitectura hispanomusulmana», Anales de Historia del Arte, n.º 15. 2005. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0505110051A/31141>.
- NHAT HANH, Thich. Las Enseñanzas del Buda. Los Tres Sutras Fundamentales. Ediciones Oniro S.A. Barcelona, 2002.
- PANOFKY, Erwin. Estudios sobre Iconología. Alianza Editorial. Colección Alianza Universidad, 2001.
- PLATÓN, El Timeo. Editorial Gredos, Madrid, 1992.
- RIPA, Cesare. Tratado de Iconología I y II. Akal Ediciones S.A. 2007
- RODRÍGUEZ COBOS, Mario, Silo, Obras completas, vol. I y vol. II, silo.net.
- SAXL, Fritz. «La vida de las imágenes» Estudios Iconográficos sobre el arte. Colección Alianza Forma, 1989.
- SEBASTIAN, Santiago. Contrareforma y Barroco. Editorial Alianza Forma,1981.
- TREBOLLE, Julio «Imagen y Palabra de un Silencio» Editorial Trotta S.A. Madrid, 2008.
- UZIELLI, Mariana, Antecedentes de la Disciplina Morfológica.
- VIDAL DE BRANDT, Montserrat. «La iconografía del grifo en la Península Iberica» Pyrenae, 1973.
- VILLALPANDO, J. B. Dios arquitecto y el Templo de Salomón. Madrid, Ediciones Siruela, La Biblioteca Azul, 1994.
- WALTHER, Ingo F./ WOLF, Norbert, «Obras Maestras de la Iluminación» Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1.600.Editorial Taschen 2005, Barcelona.

- WALKER, J.M. « Antiguas Civilizaciones de Mesopotamia» Biblioteca Historia. Edimat Libros S.A., 2002.
- WARBURG, Aby. «Atlas Mnemosyne.» Ediciones Akal / Arte y Estetica Madrid, 2010.
- WITTKOWER, Rudolf. «La Alegoría y la migración de los simbolos» Ediciones Siruela, 2006.
- WOLFFLIN, Heinrich. «Conceptos fundamentales de la Historia del Arte» Ediciones Austral / Humanidades, 2006.