



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

La representació simbòlica del cos humà

Sobre la intuïció, les imatges i d'allò que no és el cos

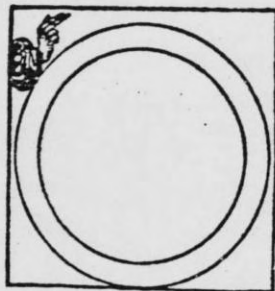
Josep M. Jori Gomila



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

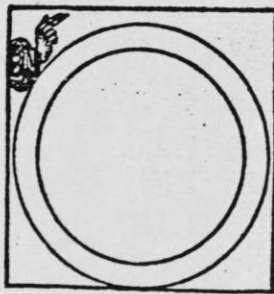
Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

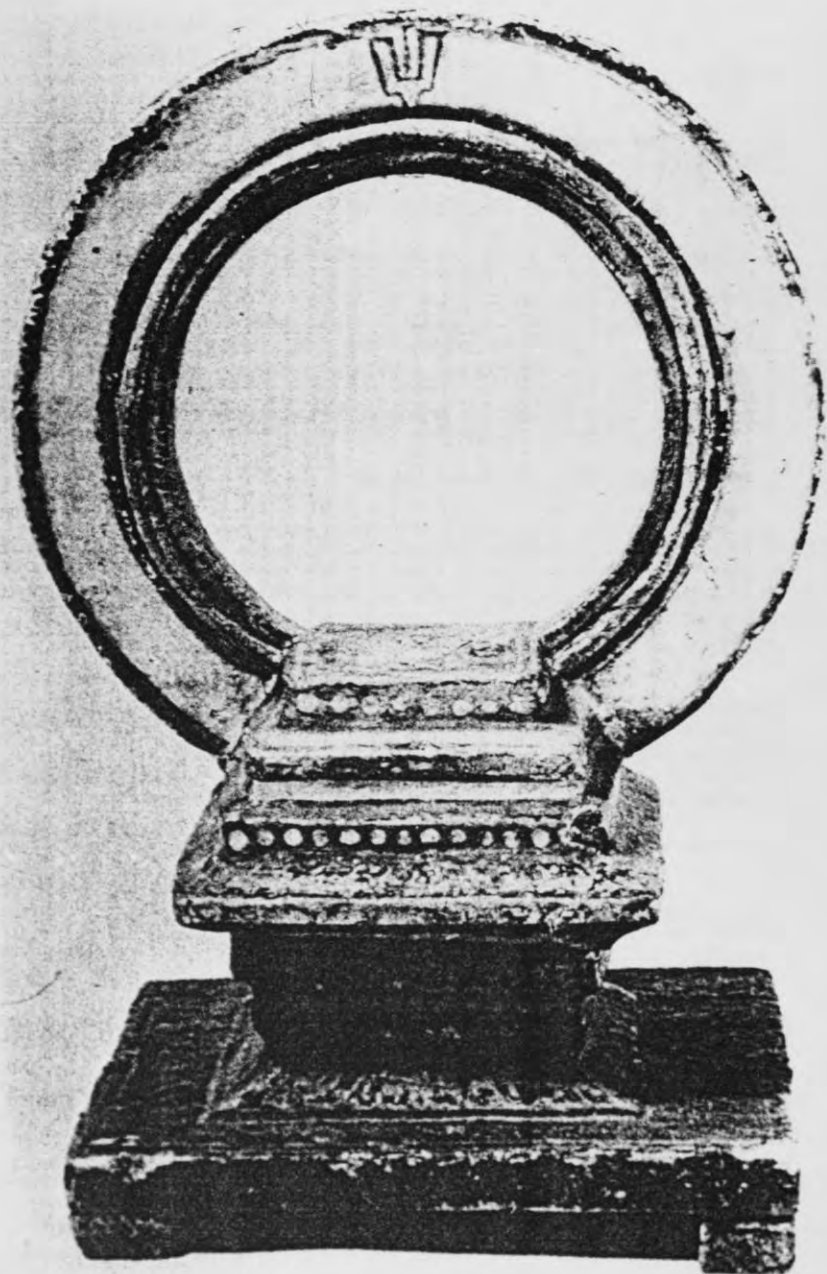


LA REPRESENTACIÓ SIMBOLICA
DEL COS HUMÀ

Sobre la intuició, les imatges
i d'allò que no és el cos.



DE LA CORRESPONDÈNCIA
CòSMICA



Del Macrocosmos i del Microcosmos.

Els tres deus més importants de Ferècides, mestre de Pitàgoras, foren: Zan o l'èter, l'estratosfera, l'espai actiu i viu; Cronos o el temps i Ctonia amb la forma i les figures del cosmos. El temps fou el medi en el que tingué lloc la creació. Zan afegí forma i proporció a la informe Ctonia, principi femení, que fou configurada pels nombres i les proporcions del mascle creador, l'U.

"[...] Júpiter tuvo una aventura con Alcmena, [...] que le dió un hijo, Hércules. Alcmena no era una diosa, sino un simple ser humano, y Júpiter quiso asegurar a su nuevo vástago la inmortalidad. Sabía el príncipe de los dioses que lo podía lograr con una sola gota de leche de su esposa, Juno, puesta en los labios de Hércules. Lo malo era que Juno, indignada por las infidelidades de Júpiter, nunca habría aceptado amamantar al hijo espureo de su divino consorte. ¿Qué hizo Júpiter? Recurrió a la más ingeniosa de las estratagemas; colocó al recién nacido al lado de Juno dormida. El niño Hércules coge el pecho de la diosa, pero ésta despierta y lo rechaza bruscamente. El chorro de leche de Juno, que se esparce en aquel instante en el cielo, forma la Vía Láctea, el gran camino blanco por el cual, desde entonces, pasará Júpiter para entrar en el Olimpo." 250

"Los desana comparan la divinidad con el esqueleto, por el sostén que le da al cuerpo; y el esqueleto se trasunta en el hueso. El hueso-dios le da firmeza y estabilidad al organismo humano, equiparado con el universo. A su vez el hueso-dios se identifica con un tubo que conecta la esfera divina de arriba con la esfera divina de abajo, esta última imaginada como un útero primigenio que yace debajo de nuestro mundo. El hueso tubular -que es la divinidad- penetra verticalmente en el Universo en forma de un inmenso falo. El proceso de fertilización se efectúa a través de hueso-tubo que une los niveles cósmicos en una cópula permanente. [...]

La Vía Láctea es concebida como una gigantesca madeja de fibras de [cumare]; de las hojas de esta palmera se extrae un fibra textil suave y fuerte; -Las fibras de [cumare], amarillas o blancuzcas, simbolizan el semen viril y la Vía Láctea se interpreta como un inmenso flujo seminal que fertiliza nuestra tierra. La Vía Láctea es la zona donde se establece el contacto entre los seres terrestres y los sobrenaturales, contacto que se logra por medio de alucinógenos." 251

Aquesta forma de pensament justificà als antics el relacionar l'home amb el món, ja que

per a ells totes les formes eren concatenacions de similars. I així:

" a la imatge de Déu va ésser creat l'home a la imatge de Déu, home i dona, Ell els va crear."

Tenint aquest precedent apareix clar el perquè els primers «filòsofs» van pretendre tan eufòricament descobrir els treballs ocults del cos humà i de l'ànima. Ells van creure fermament que una vegada descobertes i classificades les parts de l'home, posseïrien la clau d'entrada a tots els misteris de la vida. «Tot està en tot», va ésser una màxima dels Rosacruzians que. Guiats per aquest precepte, es van moure, segurament, entre una massa de creences curioses, i dedicats a demostrar que la saviesa sempre reconeix la «totalitat», mentre que la ignorància s'enganya amb l'aparença del que són les «parts».

" éssent un ser de l'últim món, l'home conté dintre de si mateix tots els nombres, mesures, pesos, moviments i elements. La doctrina secreta de la Lliura Meçoneria, com aquesta dels Arquitectes Dionisiacs, està concentrada, en primer lloc, en l'enforç de mesurar o estimar filosòficament les parts i proporcions del microcosmos, per això el coneixement va derivar de la suprema ambició de que gràcies a la seva destresa es va poder realitzar -la creació d'un home perfecte-" -Agrypa-

Els alquimistes van afirmar que «tots» els metalls estan continguts en qualsevol d'ells; els místics que tot l'univers estava emmirallat en l'ànima humana, i que fins i tot la deïtat estava emmirallada en qualsevol àtom.

"Oh, home, mira a l'home! perquè l'home té dintre d'ell mateix els cels i la terra." -Hildegard-

D'acord amb aquesta concepció, un organisme menut no està imprès per un cert aspecte de la divinitat i un segon organisme amb un altre aspecte, cadascu d'ells en si, està imprès amb la totalitat de l'ordre universal.

Per entendre la doctrina del Macrocosmos i del Microcosmos, és necessari retornar a aquestes paraules els seus atributs originaris. Les dues paraules signifiquen en primer lloc un tot i corresponen a la teoria Leibnitziana de les monades i a l'atomisme de Leucip i Demòcrit.

"El término microcosmos tiene su origen en una lapidaria sentencia de Demócrito: *lánthros mikrós kósmos*, 'el hombre, un cosmos en pequeño' (D.-K. 68 B 34); pero la idea de ver la realidad del hombre como un universo en miniatura es muy anterior al filósofo de Abdera. El año 1923, bajo el título [*Persische Weisheit in griechischem Gewande*] 'Sabiduría persa bajo indumento griego', publicó A. Götze un hallazgo sensacional: la parte del escrito hipocrático 'Sobre las hebdómadas' en que viene descrita la correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos es la versión casi literal de un pasaje del 'Gran Bundahisn', texto iraní en que se describe el origen del mundo. Cualquiera que sea su antigüedad, el tratadito 'Sobre las hebdómadas' sería una incontestable prueba de la penetración del saber oriental en el mundo helénico. El 'milagro griego' no fue tan sólo el término de una maravillosa obra de creación, fue también el resultado de un préstamo, precedente, para colmo, del pueblo a que con su valor y su inteligencia habían derrotado los griegos. La investigación ulterior ha demostrado que las cosas no eran tan sencillas. Por una parte, han aparecido fuentes más antiguas que ese tratadito hipocrático, y se ha visto que la idea microcósmica del hombre tuvo una amplia difusión en la Grecia colonial de los siglos VI y V (W. Kranz, R. Allers, H. Hommel, A. Olerud, R. Joly). Por otro lado, ha venido a pensarse (Nygren, Olerud, Hartmann, Windergren, Molé, Filliozat, Duchesne-Guillemin) que, en lo tocante a la teoría del microcosmos, más que un juego de influencias y préstamos debe admitirse un origen múltiple de la misma idea -acaso originariamente indoeuropea-, configurada luego de manera más concordante o más diversa por las peculiaridades y las vicisitudes históricas de las distintas culturas." ²⁵²

El macrocosmos és una mónada gran, el microcosmos és una mónada relativament més petita, similar en disseny, però amb menys quantitat i està continguda dintre d'un organisme més ampli. Els termes «macrocosmos» i «microcosmos» no impliquen necessàriament món i home, però indiquen bastant bé les correspondències que existeixen entre aquestes dues substitucions.

L'home és el microcosmos quan es compara amb l'univers, però és el macrocosmos quan es compara amb algun simple òrgan de dintre d'ell mateix o el reste de la creació.

D'acord amb la doctrina Pitagòrica, el «tot» no es compon de parts en el sentit de fraccions o fragments, sinó en realitat d'uns tots més petits, els quals són anomenats «parts» solament quan es comparen amb una unitat major en la que ells estan integrats.

El cor és principalment un cos i tan sols una part del cos humà en un sentit figurat. Així doncs, pel seu estat és una unitat essencial, però pel seu emplaçament assumeix la condició accidental d'òrgan, el qual, junt amb molts altres òrgans van a construir el gran tot que és el cos humà.

A partir d'aquí, qualsevol àtom és un tot que porta dintre d'ell el segell i la signatura de tot el món, qualsevol gra de sorra és una imatge de l'Univers.

Quan l'home és anomenat com a microcosmos, això vol dir que ell és merament una «part» del món, però a diferència de totes les altres «parts», és en realitat una miniatura del món.

"En un oráculo sacado del Rey de Cyprus, Serapis se describe él mismo como el hombre Universal en estas palabras: -Soy un dios y te lo voy a demostrar, el Cielo Estrellado es mi cabeza, el mar mi tronco, la Tierra forma mis pies, mis orejas son las provisiones del aire. Los largos dardos del Sol, sus brillantes rayos, son mis ojos-." ²⁵³

"[...] A Zeus Kosmetas, 'el ordenador' (sin duda con el sentido de 'aquel que produce el orden en todo'), estaba consagrado un templo en Esparta. La cabeza y el rostro del príncipe de los dioses son el cielo; sus ojos, el sol y la luna; su espíritu [nous], el éter; su torso [aer] la nube; su cintura el mar; su abdomen, piernas y pies, la tierra. Esta representación debe remontarse al período preclásico, ya que en el clásico se ennoblecce y el dios se concibe como una unidad indivisible: 'Zeus es éter, tierra, cielo, el todo; y si fuera posible, aún más que el todo', dice Esquilo. Eurípides espiritualiza aún más al dios: '¿Ves allá arriba el éter sin fin, que rodea la tierra en tierno abrazo? ¡Lo tengo por Zeus, lo considero dios!' ²⁵⁴

El paral·lelisme macrocosmos-microcosmos exposat en "Sobre les Hebdómades" -al voltant del número set- és preponderantment configuratiu: la pell copia al firmament, la calor corporal al Sol, el diafragma a la Lluna, el neuma a l'aire, els ossos, la carn, el cervell i la medula, a la terra. Fins i tot és més clara la relació figurativa en la correspondència que aquest escrit estableix entre les regions de l'orbe properes a l'autor -el Peloponès, l'Istme, el Bòsfor, la Costa Jònica- i diverses parts del cos. Però el

paralelisme també posseeix caràcter dinàmic: vigència universal del número, ritme de les estacions i de la vida orgànica.

"Escribiendo en el primer siglo después de Cristo, Philo Judaeus, un Judío Helenístico residente en Alejandría, en su obra, «Sobre la creación del mundo», describe la armonía del septenario así: «Y ya que todas las cosas de la tierra dependen de los cuerpos celestiales de acuerdo con cierta simpatía natural, es en el cielo también que el promedio del número siete empieza, y desde aquí baja hasta nosotros para visitar la raza de los hombres mortales». Philo amplía esta afirmación con una detallada cuenta de septenarios naturales y corporales. Dice que el alma está dividida en siete partes: los cinco sentidos, el órgano vocal y el poder generativo. Las siete partes externas del cuerpo son la cabeza, el pecho, el abdomen, los dos brazos y las dos piernas. Las siete partes internas del cuerpo, (las entrañas tal como las llama Philo) son el estómago, el corazón, los pulmones, el bazo, el hígado y los dos riñones. (Esta última división está basada sobre la especulativa anatomía de su tiempo). La parte dominante de un animal es la cabeza que tiene las siete divisiones más necesarias, los dos ojos, las dos orejas, los dos canales de la nariz, y por último la boca, a través de la cual tal como dice Platón, las cosas mortales encuentran su entrada, y las cosas inmortales su existencia. Por la boca entra comida y bebida corruptible, pero de ella salen palabras-inmortales leyes de la inmortal alma que a través de la comprensión de las mismas la vida racional es regulada. Analizando las percepciones sensitivas, Philo declara que la vista es la más importante por que los objetos de percepción son siete: cuerpo, distancia, forma, magnitud, color, movimiento, tranquilidad, y a parte de estos no hay nada que pueda ser visto. Hay también siete modos o cambios de voz: el agudo, el grave, el contraído, el aspirado y otros tres a los que él llama tono, sonido largo y sonido corto. También hay siete movimientos posibles en el cuerpo: movimiento hacia arriba, movimiento hacia abajo, hacia la derecha, hacia la izquierda, hacia delante, hacia atrás, y el de rotación que se manifiesta en aquellos que bailan. Las excreciones del cuerpo también se resumen al número de siete: las lágrimas a través de los ojos, la purificación de la cabeza a través de los agujeros de la nariz y la salida que es expulsada por la boca. A parte hay dos canales directos de evacuación: la sexta es la respiración, y el séptimo es el proceso generativo." 256

"Más compleja es la renovada visión del cuerpo humano como [apomimesis tou hólou] o [copia del todo] que ofrece el escrito «Sobre la dieta» (L. VI, c474 y sigs.). Quien sepa contemplar el mundo con los ojos y la inteligencia, dice su autor, entenderá la correspondencia entre las partes del cosmos y las del cuerpo (firmamento-piel, mar-ventre, tierra-estómago y pulmón, etc.) y descubrirá que la dinámica universal del fuego está sometida a tres circuitos o

revoluciones [periodos] concéntricamente ordenados, uno exterior (piel-astros), otro intermedio (Sol-corazón) y otro interior («Luna-peritoneo, como propone Kranz, o Luna-diafragma, como sugiere Joly»). La versión de la doctrina del microcosmos que ofrece «Sobre la dieta» acentúa, pues, el carácter dinámico del paralelismo: lo verdaderamente esencial de éste sería la correspondencia entre los ritmos del universo y los del cuerpo, presididos ambos por la ley del número." 256

De l'ordre exemplar.

Segons Eliade el cos, com el Cosmos, és, en última instància, una «situació», un sistema de condicionaments que s'assoleix. La columna vertebral s'assimila al pilar còsmic [skambha] o a la Muntanya Meru, l'alé s'identifica amb els vents, el melic o el cor amb el «Centre del Món», etc. Però l'equiparació es fa també entre el cos humà i el ritual en el seu conjunt: el lloc del sacrifici, els utensilis i els gestos sacrificials s'assimilen als diversos òrgans i funcions fisiològiques. El cos humà, equiparat ritualment amb el Cosmos o l'altar vèdic, que és una [imago mundi], s'assimila també a una casa. Un text hathayògic parla del cos com:

"D'una casa amb una columna i nou portes".

"De acuerdo con San Pablo (vide I Cor. 15:47 et seq), hay un «misterio» que sólo puede ser revelado al elegido. El dice que hay dos hombres, el primero el señor de la tierra, y el segundo el señor del cielo. En esta afirmación el Gnosticismo de Pablo queda bien patente. El hombre terreno es el microcosmos humano -o sea la sombra (alma) proyectada por el espíritu sobre la superficie de la materia. El segundo hombre, el señor de los cielos, llamado así por no haber encontrado un término mejor, es el Macrocosmos humano-el Alma, la inefable cima sobre la personalidad. Este macrocosmos fue llamado Dios. Fue esta divinidad del hombre la cual, a través del alma, imprimió su forma sobre la constitución corpórea. Este Macrocosmos fue el Dios de los filósofos «su Dios», o esa divinidad que era ella misma. La sabiduría buscaba la unión con ese espíritu y Plotinius, el iluminado Neo-platónico, hace mención de todas esas raras ocasiones cuando él fue elevado hasta la presencia de «su Dios». El Dios de cada hombre no está en los cielos ni en el inmenso espacio, porque en esas remotas expansiones moradas está el inmenso Espíritu que es en realidad el Dios del mundo, el gran Macrocosmos. El Dios del hombre es su propia parte divina. Él habita en el apartamento de sus propios cuerpos áuricos. Al espíritu que él dirige sus oraciones, en

este espíritu que él pone su esperanza, hacia este espíritu a que él es guiado por sus aspiraciones, y en unión con este espíritu él adquiere inmortalidad." 257

L'home real de San Pau és [Antrophos], l'home que està en el cel i damunt el món, el radiant Protàgoras, la celestial igualtat de totes les coses que estan al dessota. Això, doncs, és el misteri del Macrocosmos i del Microcosmos, dels dos Adams.

"Moses Ibn Jacob ben Ezra, fue movido a declarar que el Microcosmos se parece mucho por su composición, derivación y creación, al Macrocosmos. El [Zohar] aconseja tener la suficiente sabiduría para no mirar al hombre como una criatura de carne, piel, huesos y venas, sino como un alma viviente cuya verdadera constitución es espiritual más que física. La piel, la carne, los huesos y las venas no son más que un vestido, una capa usada durante el período de existencia física y abandonado a la muerte. «Aún las diferentes partes del cuerpo se conforman con los secretos de la sabiduría suprema», continúa el viejo libro. «La piel representa el universo que se extiende por todas partes y que lo cubre todo, como una capa. La carne nos lleva a recordar la parte diabólica del universo -lo que es, tal como ya hemos dicho anteriormente, el elemento puramente externo y sensual-. Los huesos y las venas representan el carro celestial, las fuerzas las cuales existen dentro de los sirvientes de Dios. Sin embargo, todo esto no es más que una capa; y el misterio del Hombre Celestial está dentro, debajo de ella. El Misterio del hombre terreno está de acuerdo con el misterio del Adam Celestial. Ya, tal como podemos ver en el firmamento, las estrellas y planetas forman diferentes figuras que contienen cosas escondidas y profundos misterios, por eso están presentes en la piel que cubre nuestro cuerpo ciertas figuras y líneas que representan los planetas y las estrellas. Todos estos signos tienen unos significados ocultos y atraen la atención de los sabios que pueden leer la cara del hombre.»" 256

D'acord amb Eliade els símbols expressen situacions religioses primordials, però són susceptibles de modificar els seus valors, enriquint-se amb noves significacions i integrant-se en sistemes de pensament cada vegada més articulats. S'habita en el cos de la mateixa manera que s'habita en una casa o en el Cosmos que s'ha creat, o a si mateix. Tota situació legal i permanent implica la inserció en un Cosmos, en un Univers perfectament organitzat, per tant, del model exemplar, la Creació.

Eliade diu: que l'instalar-se conscientment en una situació exemplar per la

qual està en certa manera predestinat, l'home es «cosmitza»; reproduceix a escala humana el sistema de condicionaments recíprocs i de ritmes que caracteritza i constitueix un «món», que defineix tot l'univers.

" L'ull humà s'assembla a l'ull còsmic, el sol...com l'alé humà s'assembla al dels déus en l'univers..." -Segons un text hindú-

" que de Déu, -Cor de l'Univers-, parteixen les indefinides extensions que es dirigeixen cap amunt, avall, dreta, esquerra, davant i darrera; dirigint la seva mirada cap aquestes sis extensions, Ell acaba el món; Ell és el principi i el fi (l'alfa i l'omega); en Ell s'acaben les sis fases del temps i d'Ell reben la seva extensió indefinida; heus aquí el secret del nombre set." -Clement d'Alexandria-

Tal com indica R. Guenon la realització efectiva dels estats múltiples del ser es refereix a la concepció del que diferents doctrines tradicionals, i principalment l'esoterisme islàmic, designen com « L'Home Universal», concepció que estableix l'analogia constitutiva de la manifestació universal i la seva modalitat individual humana, i, agafant el llenguatge de l'hermetisme occidental, del «macrocosmos» i el «microcosmos».

De la situació central.

Si «L'Home Universal» és el principi de tota manifestació, en certa manera, l'home individual deura ésser, dintre del seu ordre, la seva resultant i el seu fi; això és pel que totes les tradicions concorden al considerar-lo efectivament com format per la síntesi de tots els elements i de tots els reinats de la natura.

De moment, ens limitem a dir que l'ésser humà, dintre del camp d'existència que li és propi, du a terme un paper que pot qualificar-se de veritablement «central».

"La mayoría de las doctrinas tradicionales simbolizan la realización del «Hombre Universal» por medio de un signo que en todas partes es el mismo, ya que, tal como dijimos al principio, es de los que se relacionan directamente con la Tradición primordial; el signo de la cruz, que representa de modo muy claro cómo esta realización se alcanza por la comunión perfecta de la totalidad de los estados del ser,

jerarquizados en armonía y conformidad, desarrollándose tanto en el sentido de «amplitud» como de «exaltación». [...] El sentido vertical representa la jerarquía, que también, y con mayor motivo, constituye una serie indefinida de estados múltiples, cada uno de los cuales, visto así mismo íntegramente, es uno de estos conjuntos de posibilidades que se refieren a otros tantos «mundos» o grados, comprendidos en la síntesis total del «Hombre Universal». En esta crucial representación, la expansión horizontal corresponde al número indefinido de modalidades posibles de un mismo estado del ser considerado íntegramente, y la superposición vertical a la serie indefinida de estados del ser total.» 259

Aquest eix, a més, segons un simbolisme comú a la major part de les tradicions, és el «pont» que uneix, sigui la Terra amb el Cel com aquí, sigui l'estat humà als estats dualitzats, i inclús el món sensible amb el món suprasensible; en tot això, en efecte es tracta sempre de «L'Eix del Món», però considerat en la seva totalitat o tan sols en qualsevol de les seves porcions, més o menys extenses, segons el grau de major o menor universalitat en que s'agafa aquest simbolisme en els diferents casos; amb això es veu, a més, que tal «pont» s'ha de concebre com essencialment vertical.

«El Cielo es su padre, la Tierra su madre»; ésta es la fórmula iniciática, siempre idéntica a sí misma en las más diversas circunstancias de tiempo y lugar, que determina las relaciones del Hombre con los otros dos términos de la Gran Triada, definiéndolo como «Hijo del Cielo y de la Tierra». [...] que el hombre sea verdaderamente «Hijo del Cielo y de la Tierra», es menester que el «acto» sea en él igual a la «potencia», lo que implica la realización íntegra de su humanidad. [...] El Hombre, y con esto entendemos aquí el «hombre verdadero», lo es plenamente y «por excelencia» en nuestro estado de existencia, y sólo él cuenta entre sus privilegios el de poder reconocer efectivamente al Cielo como su «Verdadero Ancestro». Esto resulta, de forma directa e inmediata, de la situación propiamente «central» que el hombre ocupa en ese estado de existencia que es el suyo.» 260

Que l'home «vertader» és també «l'home primordial», i per això l'home, com a tercer termini de la Gran Triada, representa efectivament el conjunt de tots els éssers manifestats.

El lloc en el que es situa aquest «home vertader» és el punt central on s'uneixen

efectivament les potències del Cel i de la Terra.

El compàs i l'escaire: aquests, com ja hem indicat, corresponen manifestament al cercle i al quadrat, és a dir, a les figures geomètriques que representen respectivament el Cel i la Terra. En el simbolisme maçònic, conforme a aquesta correspondència, el compàs es col·loca normalment a dalt i l'escaire a baix; generalment, ente ambdós es representa l'Estrella resplendent, símbol de l'Home.

L'Estrella resplendent és una estrella de cinc puntes, i cinc és el nombre del «microcosmos»; aquesta assimilació està ademés expressament indicada en el cas en que la figura mateixa de l'home es representa en l'estrella -identificant-se el cap, braços i cames amb les cinc puntes-. com es veu sobre tot en el pentagrama d'Agrippa.

«El Maestro, pues, se asimila de ese modo al «hombre verdadero», situado entre la Tierra y el Cielo y que ejerce la función de «mediador»; y esto es tanto más exacto cuanto que simboliza y «virtualmente» por lo menos si no efectivamente, la Maestría representa la terminación de los «pequeños misterios», cuyo término mismo es el estado de «hombre verdadero.» 261

El centre on es situa «l'home primordial», que està marcat en el caràcter pel punt d'encontre del traç vertical amb el traç medi horitzontal, en el centre d'aquest, no es refereix més que a un sol estat, que és l'estat individual humà; pel demés, la part del caràcter referent pròpiament a l'Home, que comprèn el traç vertical i el traç medi horitzontal -els traços superiors i inferiors representen el Cel i la Terra-, forma la creu, és a dir, el símbol mateix de «L'Home Universal».

La tradició de que l'home va ésser modelat en el melic del món és molt antiga. Està documentada en tauletes de fang trobades en excavacions a Mesopotàmia. Les paraules grabades en escriptura cuneiforme són [uzu] (carn), [sar] (llaç), [ki] (lloc, tenda); allà on era també [dur-an-ki], el llaç entre el cel i la terra.

L'altar vèdic és el melic de l'immortal, el punt cèntric on es resolien les dimensions espacials i temporals de la condició humana, el

punt de retorn l'origen, la marca que assenya-la l'eix de l'univers.

L'Omnipotent va crear el món de la mateixa manera que un nen es forma en el ventre de la seva mare. Tal com un nen comença a créixer des del seu melic i d'allí es desenvolupa fins a arribar a la seva forma perfecta, així el món va començar des del punt central i es va desenvolupar en totes les direccions.

El melic del món és Jerusalem i el seu centre de centres és el gran altar del temple.

Brahma-Prajapati, pare del món, els seus epítets són «nascut del melic» [nábhija]; «nascut del loto» [abja-yoni] i «assegut com loto» [padmasana].

Brahma nábhija, «nascut del melic» s'entén el melic de Vishnú. Aquest moment suprem es figura iconològicament en els Anantashayana, representacions de Vishnú ajagut damunt la superfície còsmica Ananta. Brahma està assegut damunt una flor de loto que brota del melic de Vishnú. Així està simbolitzada la creació del món.

"Y no podía ser de otro modo, puesto que el Centro es precisamente el lugar en el que se efectúa una ruptura de nivel, donde el espacio se hace sagrado, real, por excelencia. Una creación implica superabundancia de realidad; dicho de otro modo: la irrupción de lo sagrado en el mundo." 262

Abans de la destrucció de Milet pels perses, el centre religiós de Branchidaí -Didima- rivalitzava amb Delfos, no tan sols com oracle apolíni, sinó també com presumpte omphalós.

Omphalós és centre: [mes-omphalós], literalment «en mig del melic», equivalent a «en el centre», aplicat especialment a Delfos i al seu oràcul, considerats centre del món.

Amb tot, van haver-hi a Grècia i Àsia Menor moltes més ciutats [omfàliques]. En primer lloc cal recordar a Omphalium, a Tessàlia, la Omphalion o Omphaleion de Tolomeo, perquè té nom directament umbilical: no menys que Omphalion, a l'illa de Creta, prop de Knossos.

"Según el mito se erigió un ónfalo en el lugar donde había caído el ombligo de Zeus. Narra Diódoro Siculo (5,70):

-Muchas pruebas se conservan hasta el día de hoy acerca del nacimiento y de la educación del mismo dios (Zeus) en la isla. Se dice que siendo todavía un niño de corta edad se le desprendió el ombligo y cayó sobre el río llamado Tritón. Este lugar, desde su consagración por el suceso mencionado, fue llamado Omphalós y la planicie que lo rodea, Omphaleion.-

¿Niño de corta edad? Diódoro se refiere al muñoncito de cordón umbilical separado del vientre del dios a los pocos días de nacido. Lo más digno de meditación en este mito es algo que no se encuentra en ningún otro texto del mundo clásico: la relación del pedazo de cordón, columnilla de carne de unos tres o cuatro centímetros, con el omphalós de piedra que podría representarlo agigantado. El omphalós de Delfos y sus congéneres son también figuraciones umbilicales que no reflejan la cavidad cupuliforme de la cicatriz abdominal, sino columnas y cilindros que acaban en forma ovoidal o cónica." 263

A Philius, també ciutat de l'Argòlida, va sorgir una insigne escola pitagòrica. Aquí, afirma Pausanias, es trobava l'ònfalo de tot el Peloponès. Aquest ònfalo no era centre geogràfic, sinó sacral.

"Muchos peregrinos cristianos mencionan que el ombligo del mundo está cerca del Santo Sepulcro y se refieren a él como el «compás». Uno de los peregrinos, Saevulf, «lobo de mar» germano, quien visitó la Ciudad Santa en 1002, dice: -No lejos del sitio llamado Calvario está un lugar que nombran Compás, que Nuestro Señor Jesucristo midió con sus propias manos y señaló como centro del mundo, de acuerdo con las palabras del salmista: «Empero Dios es mi rey ya de antiguo: El que obra saludes en medio de la tierra.»- El inglés John Manderville escribe en 1322: -En medio de aquel círculo está un compás... y ese compás, dice la gente, es el centro del mundo-. Cuando siglos más tarde Ogier d'Angleure, viajero francés reitera: -Muchos afirman que Nuestro Señor dijo que es el centro del mundo-. " 264

El nom àrab de l'omphalós de Jerusalem: [mafs ed-dunya], és una revelació semàntica. Significa «ànima del món». el melic s'identifica amb l'ànima: concepte antic i arquetípic. En llatí, Jerusalem serà anomenada [umbilicus mundi]: en els mapes medievals la ciutat santa està representada com el centre de l'univers.

Els savis d'Israel van interpretar les paraules d'Ezequiel en un sentit més poètic i esotèric: el país d'Israel és el centre de la terra, Jerusalem és el centre del país

d'Israel. El temple és el centre de Jerusalem. El Sancta-Sanctorum és el centre del temple. L'Arca de l'Aliança és el centre del Sancta-Sanctorum i al davant de l'Arca hi ha la pedra de base, ja que en ella es va fundar el món.

De la partició de l'espai.

Tota aprehensió d'un tot en l'espai, pressuposa la creació de sèries temporals. Encara que constitueix un tret essencial propi i originari de la consciència, la síntesi «simultània» de la mateixa sols pot portar-se a terme i presentar-se sobre la base de síntesis successives. Si determinats elements han d'ésser reunits en un tot en l'espai, haurem de passar primer per la successió de la consciència i ser interrelacionats segons una regla determinada.

¿En quina relació -ens preguntem- es troba el problema de l'espai amb el problema general del símbol?. ¿és l'espai en el que ens representem les coses quelcom simplement donat intuïtivament, o és potser el producte d'un procés de formació simbòlica?

El trànsit de la mera acció de l'esquema al símbol, a la representació, significa en tot cas una veritable «crisi» de la consciència de l'espai que, en canvi, no es circumscriu a l'àmbit d'aquesta, sinó que va seguida d'una transformació espiritual general, d'una veritable «revolució en la manera de pensar».

L'experiència del descobriment d'un espai sagrat és com una experiència religiosa primària, anterior a tota reflexió sobre el món.

En la seva investigació sobre el símbol religiós, Lévy-Bruhl ja havia subratllat la importància de l'espai sagrat com a medi de participació en el món sobrenatural.

Eliade constata que la irrupció del sagrat separa un territori del cosmos que l'envolta.

"Quan el sagrat es manifesta per qualsevol hierofania, no sols hi ha ruptura de l'homogeneïtat de l'espai, sinó també

revelació d'una realitat de la immensa extensió que l'envolta".

Aquest espai sagrat s'obra cap a dalt i, gràcies a una ruptura simbòlica de nivell, permet el contacte amb el món transcendental. El santuari es converteix en lloc d'intercanvi entre el nom i Déu, la ciutat santa arriba a ésser [axis mundil].

En resum, tota morada es situa prop de [l'Axis mundil], doncs l'home religiós desitja viure en el «centre del món»; dit d'una altra manera: en la realitat.

L'home desitja situar-se en un «Centre», allí on existeixi la possibilitat d'entrar en comunicació amb els déus.

"El esquema fundamental del temple proviene del procedimiento de orientación que constituye un rito en el sentido estricto del término, puesto que une la forma del santuario a la del universo que es aquí la expresión de la norma divina.

En el lugar destinado a la construcción del templo se erige un pilar y en torno de él se traza un círculo utilizándolo a modo de gnomon; la sombra del pilar proyectada sobre el círculo lo indica en las posiciones extremas de la mañana y del anochecer, dos puntos unidos por el eje este-oeste. Alrededor de estos mismos puntos se traza luego -con la ayuda de un compás hecho de una cuerda- círculos gemelos que se entrecortan en forma de X, determinando así el eje norte-sur.

Otros círculos -centrados sobre cuatro puntos de los ejes obtenidos- permiten fijar en sus intersecciones los cuatro ángulos de un cuadrado; éste se presenta así como la «cuadratura» del ciclo solar, del cual el círculo del gnomon es la imagen directa." 266

La forma de qualsevol geometria depèn de les determinacions i relacions de tipus geomètric que es trien i es postulen com invariables.

I aquesta seguretat de l'orientació en l'espai comporta a demés una orientació anàloga de l'activitat i el pensament.

S'haurà notat que les tres fases del rite corresponen a tres figures geomètriques fonamentals: el cercle -imatge del cicle solar-, la creu dels eixos cardinals i el quadrat resultant. Aquests són els símbols de la gran Triada de l'Extrem Orient: Cel-Home-Terra. L'home en aquesta jerarquia, és l'intermediari

entre el Cel i la Terra, o sigui, entre el principi actiu i el passiu, així com la creu dels eixos cardinals és la intermediària entre el cicle il·limitat del cel i el quadrat terrestre.

"En la arquitectura cristiana el esquema fundamental es la cruz inscrita en el círculo. Es significativo que este trazado sea, a la vez, símbolo de Cristo y síntesis del Cosmos; el círculo representa la totalidad del espacio, y por lo tanto la totalidad de la existencia, lo mismo que el ciclo celeste cuyas divisiones naturales, indicadas por la cruz de ejes cardinales, se proyectan en la forma rectangular del templo. El plano de la iglesia subraya la forma de la cruz, y esto corresponde no solamente al sentido específicamente cristiano de la figura, sino también a su papel cosmológico dentro de la arquitectura precristiana; la cruz de ejes cardinales es el elemento mediador ente el círculo del cielo y el cuadrado de la tierra; es decir, la perspectiva cristiana considera ante todo el papel del mediador divino." 266

De la partició del cos.

"Lo disperso son los miembros del [Púrusa] [Hombre] primordial, que fue dividido en el primer sacrificio realizado por los [Deva] al comienzo, y del cual nacieron, por esa división misma, todos los seres manifestados. Es evidente que se trata de una descripción simbólica del paso de la unidad a la multiplicidad, sin el cual, efectivamente, no podría haber manifestación alguna; y ya puede advertirse que la «reunión de lo disperso», o la reconstitución del [Púrusa] tal como era antes del comienzo, si cabe expresarse así, o sea en el estado de no-manifestación, no es otra cosa que el retorno a la unidad principal. Ese [Púrusa] es idéntico a [Prajápati], el «Señor de los seres producidos», todos ellos surgidos de él y por consiguiente considerados en cierto sentido, como su «progenitura»; es también [Viyakarma], o sea el «Gran Arquitecto del Universo», y, en cuanto tal, él mismo realiza el sacrificio del cual es la víctima." 267

Per una altra part, el mite d'Osiris tracta de «reunir el dispers», pot pensar-se immediatament en Isis quan reunia els membres dispersos d'Osiris; però, precisament, en el fons, la dispersió dels membres d'Osiris és el mateix que la dels membres de [Púrusa] o de [Prajápati]: no són, podria dir-se, sinó dues versions de la descripció del mateix procés cosmogònic en dues formes tradicionals diferents.

També en els misteris grecs, la mort i desmembrament de [Zagrèus] pels Titans; aquests constitueixen l'equivalent dels [Ásura] en la tradició hindú.

De la mateixa manera, en la Càbala hebrea, encara que no es tracta pròpiament de sacrifici, sinó més aviat d'una mena de desintegració -llurs conseqüències, per tant, són les mateixes- de la fragmentació del cos de l'[Adam Qadmón] va ésser format l'Univers amb tots els éssers que conté, de manera que aquests són com a parcel·les d'aquest cos, i la «reintegració» d'ells a la unitat apareix com la reconstitució mateixa de [l'Adam Qadmón].

En la concepció cristiana del sacrifici. Crist és també, a la vegada, la víctima i el sacerdot per excel·lència.

En el símbol maçònic del grau de Mestre, l'iniciat, s'identifica, en efecte, amb la víctima.

"Sacrificio ritual debe considerarse como una imagen de ese primer sacrificio cosmogónico; y, también, en todo sacrificio, según ha señalado A. K. Coomaraswamy, -la víctima, como lo demuestran con evidencia los [Bráhmans] es una representación del sacrificador, o, como lo expresan los textos, es el sacrificador mismo; de acuerdo con la ley universal según la cual la iniciación [dikshá] es una muerte y un renacimiento, es manifiesto que «el iniciado es la oblación» (Taittiriya-Samhitá, VI, 1, 4, 5), «la víctima es sustancialmente el sacrificador mismo» (Áitareya-Bráhmans, 1)" 268

"[...] sacrificio...] un medio para que pueda lo profano comunicar con lo sagrado por mediación de una víctima" 269

En l'ordre de les relacions es situa també el sacrifici pel que l'home introdueix «en el camp del sagrat, quelcom que li pertany».

De l'altar o lloc inespaiat.

La cristallització de totes les realitats cosmiques en un símbol geomètric, que és com la imatge inversa de l'intemporal, es formula en la tradició hindú mitjançant l'edificació de l'altar védic, el qual és un

cup alçat amb rajoles disposades en diverses capes representant el cos de [Prajapati] l'èsser còsmic total. Els [devas] han immolat sacrificis a aquest ésser primigeni en l'origen del món: els seus membres separats constitueixen els múltiples aspectes o parts del cosmos i deuran reunir-se simbòlicament.

"La analogia entre el universo y el altar de sacrificios está indicada por el número y la disposición de los ladrillos que constituyen el altar. A su vez, la analogia entre este último y el hombre se expresa mediante las proporciones del altar, originadas en las medidas del cuerpo humano; el largo de la base corresponde al ancho de un hombre con los brazos abiertos; los ladrillos miden un pie; el ombligo [nabhi] del altar mide un palmo cuadrado. Además, 'el hombre de oro', figura esquemática de hombre, que debe estar colocada dentro del altar con la cabeza hacia el oriente -el holocausto tiene siempre esta posición-, indica la analogia entre el hombre y la víctima propiciatoria." 270

Dit d'una altra manera, el temple té un esperit, una ànima i un cos, igual que l'home i l'univers: així el sacrificador vèdic s'identifica espiritualment amb l'altar, que construeix a la mesura del seu cos i per tant amb l'univers, resumit en l'altar.

Del temple o lloc intemporal.

Aquest es basa més especialment en el [mandala] de 81 quadrats, que corresponen al cos subtil de [Vastu-Púrusha].

"El templo, es el [Vastu-Purusha-mandala], es decir, el símbolo de [Púrusha] en cuanto es inminente a la existencia misma, o el símbolo espacial de [Púrusha]. Se imagina a este último bajo la forma de un hombre extendido en el cuadrado fundamental, en la posición de la víctima del sacrificio védico; su cabeza se sitúa al oriente, sus pies al occidente, y sus dos manos tocan las esquinas noroeste y sudeste del cuadrado. Es la víctima primordial, el ser total que los [devas] sacrificaron al comienzo del mundo y que se reencarna así en el cosmos; el templo es su imagen cristalina. Pertenecen a [Púrusha] -la Esencia incondicionada- el mundo entero, el pasado y el futuro. De él ha nacido [Viraj] -la inteligencia cósmica-, y de él [viraj] ha nacido [Púrusha] (como prototipo del hombre). (Rig-Veda I, 90, 5). En su forma limitativa y, de algún modo, 'detenida', el diagrama geométrico del templo, el

[Vastu mandala], corresponde a la tierra, pero por su forma cualitativa es una expresión de [Viraj], la inteligencia cósmica: finalmente, en su esencia trascendente, es [Púrusha], la Esencia de todos los seres.[...]" 271

"[...] las líneas que constituyen el trazado geométrico del [Vastu-mandala] se identifican con las medidas de [Prana], el soplo vital de [Vastu-Púrusha]. Los ejes principales y las diagonales señalan las principales corrientes sutiles de un cuerpo; sus intersecciones forman los [marma] -puntos sensibles o nudos vitales- que no deben incorporarse a los cimientos de muros, pilares o portadas. Así mismo es necesario evitar la coincidencia de los ejes de varios edificios, como los de un templo y de sus dependencias. La trasgresión de esta regla se traduce en disturbios en el organismo del donador del templo, considerado su verdadero constructor [Karaká] e identificado por los ritos de fundación con [Vastu-Púrusha], en su carácter de víctima de sacrificio incorporada al edificio." 272

"El simbolismo del templo cristiano descansa sobre la analogia entre el templo y el cuerpo de Cristo, conforme a estas palabras del Evangelio: «Jesús respondió: destruid este templo, y en tres días yo lo reconstruiré. Los Judios replicaron: ¡se han tardado cuarenta y seis años en edificar este templo y tú lo reconstruirás en tres días! Pero él hablaba del templo de su cuerpo (Juan II, 19-21)». [...] El templo de Salomón será reemplazado por el cuerpo de Cristo; cuando Este muere en la cruz, se desgarró el velo del Sancta Sanctorum en el templo. El cuerpo de Cristo es también la Iglesia, en cuanto comunidad de santos; el símbolo de la Iglesia es el templo cristiano. Según los Padres de la Iglesia, el edificio sagrado representa ante todo a Cristo como Divinidad manifiesta sobre la tierra; al mismo tiempo, dicho edificio simboliza el universo construido con sustancias visibles e invisibles, y finalmente el hombre y sus diversas 'partes'. Según algunos Padres, el Sancta Sanctorum es una imagen del Espíritu, la nave representa la razón, el símbolo del altar resume los dos; según otros, el Sancta Sanctorum -es decir, el coro o el ábside- representa el alma, mientras que la nave es análoga al cuerpo; el altar es el corazón. Los liturgistas medievales, como Durant de Mende y Honorius d'Autun, comparan el plano de la Catedral con la forma del Crucificado: su cabeza corresponde al ábside, los dos brazos extendidos, el transepto, el tronco y las piernas descansan en la nave, y su corazón se sitúa en el lugar del altar mayor. Esta interpretación recuerda el simbolismo hindú de [Púrusha], incorporado al plano del templo; en los dos casos el Hombre-Dios, encarnado en el edificio sagrado, es el holocausto que reconcilia el cielo con la tierra. Es concebible que la interpretación cristiana del plano del templo haya retomado un simbolismo más antiguo, adaptándolo a la perspectiva cristiana; pero también es posible, e incluso más probable, que las dos concepciones espirituales análogas hayan nacido en forma

independent. Segón la doctrina de los Padres, la Encarnación del Verbo es un sacrificio, no sólo por la Pasión, sino principalmente porque la Divinidad se «humilla» al extremo en virtud de adoptar una forma humana. es cierto que Dios en Esencia eterna no padece el sacrificio; no obstante, el sufrimiento del Hombre divino no tendría una cabal significación sin la presencia en El de la Naturaleza divina; por eso, el sacrificio recae en cierto modo sobre Dios, cuyo amor infinito engloba lo «alto» y lo «bajo». * 273

Aquestes consideracions ajuden a esclarir l'estret vincle que existeix entre la significació del temple com a cos de l'home diví i la seva significació cosmològica, ja que el cosmos representa, en sentit ampli, el cos de la Divinitat revelada. En aquest punt la doctrina iniciàtica dels antics «francmaçons» coincideix amb la Cristologia.

Del sacerdot.

Els personatges que substitueixen al mitjançer, que alhora esdevenen depositaris del sagrat són el bruixot, el rei, el sacerdot, són també motiu secundari de la representació simbòlica.

El sacerdot que és el mitjançer en la liturgia i el ritual es representa amb les característiques pròpies del seu nivell i amb els «mudres» -gestos de les mans- adients al ritual.

"El traje sacerdotal propiamente dicho forma parte del arte sagrado, en el sentido más riguroso del término; el ejemplo de la ley mosaica así lo demuestra. Su lenguaje formal está determinado por la doble naturaleza de la forma humana -el símbolo más inmediato de Dios- y a su vez por su carácter egocéntrico y subjetivo -el velo más denso ante la Presencia divina-. El traje sacerdotal de los pueblos semitas oculta el aspecto individual y subjetivamente «pasional» del cuerpo humano y acusa por el contrario las calidades espirituales, «teofóricas»; relata estas últimas combinando sus rasgos microcósmicos, más o menos velados por la polivalencia de la forma humana, con los macrocósmicos; une en su simbolismo la manifestación «personal» de Dios con su manifestación «impersonal», proyectando en la forma compleja y corruptible del hombre la belleza simple e incorruptible de los astros; el disco de oro que el gran sacerdote del Antiguo Testamento lleva en su pecho corresponde al sol; las piedras preciosas que adornan diferentes partes de su cuerpo, con arreglo a

*los centros sutiles del [shekhina], parecen estrellas; el bonete imita los «cuernos» de la luna, y las franjas del traje evocan el rocío o la lluvia de la Gracia. La vestimenta litúrgica cristiana ha conservado este lenguaje formal, relacionándolo con la función sacerdotal de Cristo, sacrificador y víctima a un mismo tiempo. Además del traje sacerdotal, de carácter solar, existen las vestimentas del monje, que tienden a borrar el aspecto individual y sensual del cuerpo; en cambio, el traje laico, exceptuando insignias de reyes consagrados y los emblemas heráldicos de los nobles, surge de una simple necesidad psíquica o mundana." * 274*

De la proporció.

Considerant la imatge del macrocosmos i del microcosmos per Saint Hildegard, la primera i segona persona de la Trinitat estan abraçat el món, en el centre del qual hi ha una figura representant a Crist amb llurs membres completament estirats i, com en molts altres dibuixos medievals, connectant mitjançant línies diferents cossos siderals. Aquestes representacions, així com el mateix home zodiacal, són aspectes de l'ànima del món.

*"Macrobius describe el descenso del alma y su asunción de las vestiduras planetarias como sigue: «El alma en su descenso desde la Única e Indivisible fuente de su ser para unirse a su cuerpo, pasa a través de la Vía Láctea dentro del Zodíaco y su intersección en Cáncer y Capricornio, llamado las verjas de sol, porque los dos solsticios están colocados en estos signos»... * 275*

L'ànima és la mitjançera entre l'intel.lecte i l'existència física.

També s'ha donat a entendre que les parts de la creu representen els pols i l'eclíptica. Són també els equinoccis i els solsticis -la gran creu sideral en la qual el mateix sol és crucificat-. La crucificació anual, l'amor i la resurrecció de l'home solar foren expressats en els mites més espectaculars de l'antigor.

"La unidad del espacio que nosotros construimos en la creación y contemplación estéticas de la pintura, la plástica y la arquitectura, pertenecen a un nivel enteramente distinto a aquél que se manifiesta en determinados teoremas y en una determinada forma de los axiomas geométricos. Aquí rige la modalidad del concepto lógico-geométrico, allá la modalidad de la fantasía espacial artística. Aquí se piensa el espacio como una suma de

determinaciones independientes, como un sistema de «causas» y «efectos», allí se le toma como un todo cuyos momentos individuales están enlazados dinámicamente, como unidad perceptiva, sentimental. Y con ello no queda agotada la serie de configuraciones que recorre la conciencia espacial; porque también en el pensamiento mítico se presenta una concepción del espacio completamente peculiar, una especie de distribución y «orientación» del mundo desde puntos de vista espaciales, clara y característicamente distinta del modo en que se lleva a cabo la distribución espacial del cosmos en el pensamiento empírico.» 276

Novament es superposen diferents aspectes d'una mateixa qüestió de fons, en el sentit de que els esquemes geomètrics referents a la representació del cos no són tan sols estudis de proporció en l'aspecte merament aplicatiu, sinó que contenen i interrelacionen tot un seguit d'imatges simbòliques.

Novament ens trobem també amb el problema del mètode d'estudi i de l'accés a la documentació. En aquest sentit, és obligat esmentar l'estudi de Panofsky en la mesura en que recull o millor encara, recopila i referencia part de la documentació existent al respecte.

Panofsky dins del seu estudi tracta la proporció estrictament com un sistema matemàtic i si bé esmenta que el sistema de relacions es podia conduir «per un desig de bellesa o per un interès per la norma...», no es pregunta quin és el model que defineix aquestes relacions més enllà de la representació i de la mimesi com a valor de la mateixa. No sempre els textos expliquen el que contenen les imatges ja que si aquestes obeeixen a un altre sistema de mostració, els seus autors no tenen perquè fer explícit, fora de les pròpies imatges, allò que les imatges contenen.

Panofsky esmenta com a sectorial i propi d'una determinada època la possibilitat de que la proporció assolixi valors diferents dels estrictament matemàtics.

«El canon de los «Hermanos de la Pureza» no tiene en sí mismo nada que ver con las actividades artísticas. Parte integrante de la cosmología «armónica», de ninguna forma pretendía proporcionar un método para la representación pictórica de la figura humana; su objeto era, en cambio, el de iniciar en una vasta armonía que unifica todas las partes del cosmos por medio de correspondencias numéricas y musicales. En consecuencia, los datos proporcionados por

esta doctrina no se aplican al adulto sino al recién nacido, que es de importancia secundaria en las artes figurativas, pero desempeña un papel fundamental en el pensamiento cosmológico y astrológico. Sin embargo, no es causal que la práctica de los talleres bizantinos adoptara un sistema de medidas elaborado por un fin completamente distinto, y acabara por olvidarse del todo de su origen cosmológico.» 277

«En una época en la que la escultura y la pintura comenzaban a gozar de la consideración de artes liberales, y en la que los artistas se esforzaban por asimilar todo cuanto la cultura científica de su tiempo les brindaba (y en cambio los eruditos y los hombres de letras trataban de comprender la obra como una manifestación de las leyes más sublimes y universales), era bien natural que incluso la teoría práctica de las proporciones se revisiera de nuevo de un significado metafísico. Esta teoría fue estimada tanto como una cuestión previa a la producción artística como una expresión de la armonía preestablecida entre microcosmos y macrocosmos; por añadidura, fue considerada como el fundamento racional de la belleza. El Renacimiento, puede decirse, fundió la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones (interpretación corriente en la época helenística y en la Edad Media) con la noción clásica de «simetría», entendida como el principio fundamental de la perfección estética. De la misma manera que se tendía hacia una síntesis entre el espíritu místico y el racional, entre el neoplatonismo y el aristotelismo, así también se interpretó la teoría de las proporciones desde los dos puntos de vista de una cosmología armónica y de una estética normativa. Parecía tender un puente sobre el abismo que separaba la fantasía de los últimos tiempos de la época helenística y el orden clásico de Policleto. Tal vez la teoría de las proporciones pareció tan infinitamente valiosa al pensamiento del Renacimiento precisamente porque sólo ella, matemática y especulativa a un tiempo, podía satisfacer las dispares exigencias espirituales de la época.» 278

No obstant, l'estudi és iet des de la perspectiva historicista i sobrevalorant els conceptes més racionalistes, i donant preponderància als aspectes més pragmàtics de la proporció.

L'enfoc que es fa de la proporció com a una dada per a l'estudi dels estils no redueix necessàriament el tema a aquest enfoc.

Per damunt de les diferències històriques en què es dona una cosa, cal que la cosa es doni, és a dir, que esdevingui un concepte o valor preexistent i unificador de les successives diferències locals i temporals.

No ens interessa tant, en aquest treball, el modus de la proporció com el fenomen en sí i el seu sentit.

La relació veritable.

Si tenim en compte que la doctrina del macrocosmos i el microcosmos és present en totes les cultures cosmogòniques i que hi ha un ritual d'execució de les imatges d'acord amb un sentit del sagrat, del bo i del bell, ens trobem amb que el tema de les proporcions esdevé una doctrina doblement simbòlica pel que fa referència als valors macrocòsmics i pel que té de sistema que permet la seva representació en valors microcòsmics.

La mesura de l'home simbòlic tenia uns patrons bàsics gràcies als quals era possible medir per estima i proporció cada part del cosmos.

*"Ce n'est pas dans l'heureuse proportion des membres, disait saint Basile, mais dans la seule pensée, purifiée au plus haut point, que se reconnaît la beauté du Seigneur."*²⁷⁹

*"El conocimiento es lo que hace bella a la obra" (S. Buenaventura, De reductione artium ad theologiam, 13). Es, naturalmente, por su cualidad de claridad o iluminación [claritas] -que Ulrico de Estrasburgo explica como el 'resplandor de la luz formal en lo que está formado o proporcionado'- por lo que la belleza se identifica con la inteligibilidad; el brillo de la expresión es inconcebible separado de la perspicacia."*²⁸⁰

Acabamos de citar a Beocio; para la Edad Media es uno de los grandes maestros del arte, del cual he transmitido la idea pitagórica. Su tratado sobre [quadriivium] es más que una simple exposición de las artes menores -aritmética, geometría, música y geometría-; es una verdadera ciencia de la forma, y sería errado desconocer su significación con respecto a las artes plásticas. Para Beocio, todo orden formal es una «demostración» de la Unidad ontológica; su aritmética es, más que un método de cálculo, una ciencia de número; éste no es encarado a priori como una cantidad, sino como una determinación cualitativa de la unidad, a la manera de los números pitagóricos, análogos a las «ideas» platónicas: dualismo, ternario, cuaternario, quinario, etc., representan otros tantos aspectos de la Unidad. Lo que

relaciona a los números entre sí es, esencialmente, la proporción, que a su vez es una expresión cualitativa de la Unidad; en cuanto al aspecto cuantitativo de los números, sólo se atiende a su «desarrollo» material.

La unidad cualitativa del número es más evidente en geometría que en aritmética, pues los criterios cuantitativos apenas bastan para distinguir figuras como el triángulo y el cuadrado, ya que cada una tiene una cualidad única y, en cierto modo, inimitable.

La proporción desempeña en el espacio un papel equivalente al de la armonía en el orden sonoro. La analogía existente entre los dos órdenes está demostrada en el uso del monocorde, cuya cuerda produce diferentes sonidos según la longitud de la parte vibrante.

La aritmética, la geometría y la música corresponden a las tres condiciones existenciales que son el número, el espacio y el tiempo. La astronomía, esencialmente una ciencia de ritmos cósmicos, abarca todos esos dominios.

Debemos señalar que la astronomía de Beocio se ha perdido. Su geometría, tal como ha llegado hasta nosotros, tiene muchas lagunas."²⁸¹

*"No debemos suponer que aquí la «composición» ha sido determinada sólo por una búsqueda de lo agradable, como ocurre en nuestro caso, sino que debemos darnos cuenta de que en un arte significativo la composición depende de las relaciones lógicas entre las partes, y de que si el resultado es grato no puede ser porque se haya buscado el placer, sino porque hay principios de orden que son comunes al pensamiento y a la visión, o, en otros términos, porque la verdad, ya sea matemática o metafísica, no puede ser expresada de otro modo que con belleza. No es que todas las artes -incluso las más abstractas- no sean, estrictamente hablando, «imitativas», sino que en el arte, en cuanto se distingue de la figuración descriptiva y científica, «la similitud es con respecto a la forma», y la mimesis es del tipo que da por sentada la existencia de simbolismos naturalmente adecuados, puesto que en esta concepción de la vida las analogías se suponen en todos los niveles de referencia."*²⁸²

Vitruvi.

Sembla ser que un dels nexes iconogràfics més destacats en l'estudi de les proporcions foren les làmines de Vitruvi.

"Hace dos milenios, cuando Vitruvio, insigne arquitecto (e ingeniero militar) de Julio César y Augusto, se ocupó de la arquitectura del cuerpo humano y colocó en su centro el ombligo, no hizo más que codificar una creencia popular de raíces arcaicas y universales. Vitruvio exalta a los

antiguos pintores y escultores que, al emplazar las correctas medidas de proporción de los miembros del hombre, crearon obras dignas de infinitas alabanzas; y compara la simetría de un templo perfectamente proporcionado con la del cuerpo humano. Afirma que «el ombligo, en el hombre, es el centro natural de simetría.» [...] En el Renacimiento, alarifes y tratadistas, desde Fra Giocondo y Francesco di Giorgio hasta Fra Luca Pacioli, Leonardo y Durerro, representan el cuerpo humano en función de las proporciones arquitectónicas y siguen a Vitruvio incluso en el concepto del ombligo como centro.» 203

Leonardo da Vinci fent la imatge, que ja ha esdevingut paradigmàtica, de l'home inscrit dins el quadrat i el cercle, símbols alhora de la bóveda celestial i de la seva correspondència en la terra, en el quadrat del temple, amb l'home-creu com a mitjancer i correspondència microcòsmica, tal com digué:

"L'Uomo è misura del mondo".

Talment les imatges de Vitruvi també esdevenen més suggerents del que sembla, al respecte, és interessant la següent cita:

"Nadie puede mirar a estas figuras de Cesariano sin percatarse de que son algo más que unos meros patrones anatómicos-, escribe William Stirling en «The Canon». En ediciones posteriores sí que lo son, pero aquí tenemos claramente una curiosa sobrevivencia de la deidad cósmica de Grecia, copiada y desfigurada por los dibujantes de la Edad Media, pero conservadas lealmente de manera que se pueden reconocer. [...]

El cuerpo es colocado sobre un suelo de 900 cuadrados y todo el dibujo está dividido en doce grandes secciones, de las cuales cuatro son cuadradas y ocho son triangulares. Es significativo que el suelo tenga que estar dividido de la misma manera que las primeras tablas de los horóscopos, (éstas eran cuadradas y estaban divididas por líneas rectas en doce departamentos, los cuales representaban los doce miembros del Gran Universo).

El cuerpo está en contacto con diez de estos departamentos, los dos restantes que no están conectados están unidos por medio de un arco. En el zodiaco de los antiguos Misterios, dos signos fueron ocultados a los profanos, por esta razón el hombre divino esotéricamente consistía sólo en diez miembros, cuestión ésta probablemente sugerida gracias a los arreglos del hombre de Cesariano.

Al igual que la tabla del horóscopo fue una figura simbólica de los cielos, la forma sobre ella es evidentemente un «hombre celestial», extendido al mismo a través de una difusión etérea. Las figuras de origen desconocido que aparecían en las primeras ediciones de Agripa estaban

basadas en los gráficos de Vitruvio, el cuarto de estos grabados es bastante similar en sus divisiones al Macrocosmos de Cesariano. En la figura de Agripa los signos del zodiaco están añadidos a los ángulos del suelo, lo que representa una duda en su interpretación. En la figura de Cesariano se observa sobre la frente un triángulo vertical conteniendo un pequeño símbolo parecido al sol, desde él salen unos rayos hacia varias partes de los dos brazos. Los tres círculos representan las «Tres Caras de Zohar»: la Corona, el padre y la madre-Kether, Chocman y Binah. Sobre la cabeza hay una gran letra «A» en mayúscula, que indica el punto de inicio desde el cual deben ser estimados todas las proporciones y detalles significativos. La «A» puede tener así mismo diferentes significados, referido al hombre puede ser «Ain Soph, Adam o Anthropos», referido a los signos zodiacales puede ser Aries como punto de inicio. El esquema entero es una reminiscencia del Protágoras gnóstico, cuyo cuerpo estuvo marcado y adornado con letras y símbolos. La [Alpha] griega «A» era símbolo del Macrocosmos, y la [Omega] «Ω» el del Microcosmos.

Los rayos de la cabeza del «Gran Hombre» son los cabellos, y las líneas que salen de su cara son la barba, tal como se menciona en el Zohar. Es evidente que Leonardo da Vinci se basó en las figuras de Vitruvio, esto lo podemos observar en un grabado suyo donde aparecen unidos Macrocosmos y Microcosmos -el alma y el cuerpo-. Su dibujo es un simbólico cuadrado del círculo, un recordatorio de que la respuesta a todos los enigmas es el hombre por sí mismo. El último Hombre de Vitruvio de Cesariano está descrito por William Stirling como el «misterio del Microcosmos» que representa el alma mundial, la cual, de acuerdo con Platón, fue crucificada en el espacio afirmando su sello o igualdad sobre todas las naturalezas posteriores. W. Stirling dice: Los primeros cristianos que conocían su Cabala declararon que Platón había sacado sus ideas de Moses. Platón no ignoraba que el símbolo místico de la cruz, que fue un emblema sagrado mucho tiempo antes de que emergiera de la oscuridad en el siglo I. La alusión a la cruz en el famoso pasaje de Timeo ha sido comentado muchas veces, y no hay ninguna duda de que prefigura el mito que después apareció en el gospel cristiano. Está claro que Platón al describir el demiurgo, o el Logos (compuesto por el zodiaco, todos los planetas y los elementos) se refiere a la segunda y tercera persona de la Triada Cabalística, cuyos cuerpos constituyen el material del universo, creado a imagen de Elohim, macho y hembra. Este Andrógino siendo el Creador fue dividido en dos partes longitudinales, las cuales las unió entre sí por el centro como la letra «X», y las limitó dentro de un círculo, conectando ellos mismos unos con otros en el punto opuesto de sus puntos originales de salida. El padre Lundy se refiere a este segundo Dios Platónico como «quien se imprimió él mismo en el universo en forma de cruz». Sobre la autoridad de Porphyry, Proclus declaró que un carácter similar a la letra «X», rodeada por un círculo, fue el símbolo del alma mundial para los egipcios. En un

escrito llamado Octavius, en una defensa de la religión cristiana, Minutius Felix se dirige a los romanos, declarando «vuestros victoriosos trofeos, no sólo representan un símbolo de la cruz, llamada ahora la cruz de San Andrés, es una reminiscencia de la crucifixión de Ixión, quién fue suspendido desde los radios de la rueda del mundo». Serapis fue convertido en una paloma y fue crucificado bajo esta apariencia, hay figuras de Venus en forma de paloma crucificada a una rueda con cuatro radios. Pindar se refiere al pájaro, lynx, limitado a la rueda. Nimrod menciona al alcón de la rueda, al cual lo interpreta como el animal del mundo, o el alma divina de la rotación del mundo, La paloma es llamada «Eros» o amor. Si redistribuimos las letras E R O S formando R O S E, la rosa, un símbolo secreto de Venus (o el alma mundial), se descubre." 204

Si l'altar esdevé el centre dels llocs, l'origen del temple i nucli de tota orientació, fet a imatge i semblança del cosmos, microcosmos del macrocosmos, tot el seu procés de construcció està presidit per la llei de l'harmonia, i la correspondència és de fet una construcció, en funció d'una gestació de funcions sagrades. Si el cos és novament mitjancer en la victima del sacrifici, en el sacerdot i en la imatge general del lloc, el temple és també el cos, el qui determina les mesures de la construcció i la correspondència macro i microcòsmica.

De la correspondència exemplar.

El melic, centre de l'home; l'home centre del món; o sigui: el melic centre de centres. Una projecció còsmica de l'home al trobar la identificació entre el seu propi centre i el de l'univers.

"El punto general de la construcción, o sea su ombligo, era una de los máximos arcanos: su conocimiento, privilegio de los iniciados. Sólo reconstruyendo mentalmente el dibujo geométrico podían identificar el centro oculto de la simetría y así demostrar su pertenencia al gremio. Hacia el siglo XII los canteros del Sacro Romano Imperio constituyeron una poderosa y casi secreta federación de logias, a la cual pertenecían las de Estrasburgo, Colonia y Berna. Sus miembros, reconocidos por papas y emperadores, fueron llamados [Freie Maurer], en Alemania y [free masons] en Inglaterra, [franc-maçons] en Francia, o sea libres albañiles. No olvidemos que cuando levantaban las pilastras

angulares, los estípites, acompañaban el acto pronunciando la fórmula de raíces místicas: «Aquí erijo el ombligo del mundo».

Conocemos la transición de la francmasonería operativa a la especulativa que sobrevive en nuestro medio. No debe extrañar la representación cristiana de Dios como arquitecto, en el siglo XIII. Como tal, al crear el mundo, emplea el instrumento básico de la geometría: el compás. En la misma época (principios del siglo XIV) Dante llama al Dios arquitecto «Aquél que abrió su compás hasta los extremos del mundo, y dentro de ello comprendió tanto lo que está oculto como lo que está manifiesto».

El Dios arquitecto que traza el círculo de la creación con el compás a partir del centro del mundo, se sigue representando durante la Edad Media. Figuraciones análogas de la arquitectura divina ya se conocieron en el antiguo Egipto, con el círculo trazado con compás desde el centro umbilical." 205

La construcció de les parts, l'harmonització dels elements implica l'establiment d'un sistema de correspondència que anomenem proporció.

Sota aquesta perspectiva, la proporció se'ns revela com un sistema que assoleix diferents nivells. El primer i fonamental pretén jerarquitzar la realitat, pel demés sagrada, del cosmos d'on la proporció n'esdevé el sistema representatiu de la jerarquització estructural dels conceptes doctrinaris.

En un segon nivell, la proporció, i com a conseqüència de l'anterior, esdevé un sistema de correlació de les parts i per tant d'estructuració de les totalitats ordenades, dels microcosmos que tot reflectint l'ordre del macrocosmos com a única llei de representació alhora han de poder ésser codificables més o menys hermèticament i permetre la construcció, de manera que per deducció proporcional s'estableixi la correspondència constructiva de les parts i en permeti la realització efectiva de la construcció de les imatges.

És a partir d'aquest fet que el fenomen de la proporció inicia la seva corrupció, ja ho deia Leonardo en el seu quadern de notes:

"[...] la pitjor desgràcia arriba quan la teoria s'adelanta a l'acció."

La proporció esdevé una fórmula separada del seu coneixement filosòfic i tan sols en

resta una recepta de repetició de l'art, més que no pas de la seva pròpia recerca.

Els esquemes egipcis, els canons grecs, les mesures indús, les relacions numèriques bizantines, la càbala hebraica i els rites pitagòrics eren portadors, en les seves imatges, d'una cosmologia, d'una vivència i una expressió.

Al perdre llurs significats simbòlics es reduïren en metodologies preestablertes d'on les seves relacions numèriques eren limitades a mediacions físiques perdent el seu sentit inicial.

Originàriament la funció pràctica de les relacions entre l'art i els números no existia amb aquest únic propòsit. Els números representats en les fórmules eren una conseqüència d'un valor simbòlic dels mateixos. En el Timeu de Plató es diu:

"quan el tot començà a ordenar-se [...] tots els elements reberen de Déu llurs figures per l'acció de les idees i dels números".

També el [Schim Komal] de la càbala representa una versió hebraica, ja que aquest llibre es tradueix per:

"La mesura de l'estatura de Déu."

"Las estructuras inventadas del cuerpo humano no podían rehuir la geometría. Platón habla del uso práctico de la geometría para trazar un lugar, pero luego aborda su verdadera finalidad: El objeto real de todo estudio es puro conocimiento... el conocimiento de lo que siempre las y no de algo que alguna vez participa del ser y desaparece [...] la geometría es el conocimiento de lo eternamente existente, éste conocimiento no es susceptible de transmitirse como una serie de teoremas. Sólo después de largas meditaciones y de una íntima familiaridad con su objeto, es cuando brota la llama, como el incendio que produce el relámpago [...] y su luz continúa sin que ya necesite de alimento exterior". «El que ha captado una vez esta enseñanza, no corre peligro de olvidarla», [Carta VII de Platón], [...] La concepción del número en Platón se asocia al más alto grado de conocimiento, es el conocimiento mismo. Su filosofía fue escrita en el libro, perdido, «Iéros Logos», que significa: «Discurso Sagrado» del que Delatte en sus «Estudios (1919)» pudo reconstruir ciertos versos. El logos, juicio, la razón inteligente, es la justa relación entre las ideas y las cosas, significa la inteligencia divina creadora, el que compone con arte; la creación puede ser simple recomposición del caos, selección. [...] Los mitos, el lenguaje, las

formas y los signos se fundían en una teoría del conocimiento de la que surgía el saber, la interpretación del mundo, y la expresión de la armonía del conjunto de la belleza formal del arte. Al tomar la teoría de las proporciones como una fórmula de taller que de aplicaría produce belleza fue un defecto de interpretación posterior." 206

De la composició adient.

Haurien d'entendre per composició el fet de com-posar i el què posar, és a dir, de la posició i distribució que d'aquesta posició se'n despren en relació a l'espai.

A nivell fenomenològic de l'execució ens trobem amb tres categories operatives, per un costat el que de manera genèrica podriem anomenar representacions bidimensionals i amb la pintura com especificitat; per un altre costat trobariem les representacions tridimensionals i amb l'escultura com especificitat. I finalment trobariem un terme entre mig que seria el relleu entès tant com a procediment escultòric que es superposa a la constitució d'imatges predominantment bidimensionals; en aquest darrer terme s'hi podrien incloure totes aquelles escultures adosades a un pla o mur de fons i base frontal de lectura, de tal manera que predomina l'efecte narratiu.

Una altra qüestió no menys important, és un detall en la construcció executiva de les imatges, així tenim que la pintura i part del relleu com a procediment es realitza in situ accent permanentment constatable el seu efecte, mentre que l'escultura i el relleu, en tant que narrativa, acostumen a diferir el lloc d'execució de l'emplaçament com a lloc de realització definitiva de l'obra.

és fàcil suposar que cal un control de la instal·lació, control que es remet en darrera instància a una tradició compositiva com a estructura simbòlica per damunt, i de manera organitzativa, dels procediments immediats de l'execució, i que d'aquesta manera es veuen sotmesos als dictats d'un projecte previ.

Per tant doncs, aquí se'ns planteja una distinció entre el pla general de l'obra, és a dir, la intuïció general a què es remet l'obra i l'execució material de la mateixa; això fa pensar en diferents graus de protagonisme, doncs no tenen perquè coincidir qui disposa de la clau general de la composició amb qui n'executa els elements pertinents de la mateixa. Això no vol dir oposició sinó diferents graus de coneixement.

Sembla lògic deduir de tot això que la composició en tant que ordenació, és crear una estructura simbòlica d'ordenació de tots els elements implicats en l'obra, i aquí és on cal no confondre l'obra general amb l'element o obra particular, si bé, no obstant, l'obra particular sempre ens remet i ens parla de l'obra general en tant que organització.

Així doncs veiem que la major part de les representacions simbòliques del cos humà són elements d'una obra més general, prengui aquesta la forma d'un recinte o temple o la forma d'un relat o mite, o ambdues alhora en el sí d'un ritual sagrat d'ordre més complexe.

La composició és per tant un reflex de la disposició de la realitat tal com l'enten el qui compona. No es limita, doncs, a un problema de simple adequació o bona disposició, i així la bona disposició ens remet a un judici de valors. No obstant podem pensar en un ordre natural de la recepció pel que fa als valors kineciològics de la mateixa.

Juntament amb aquest valors de la recepció s'hi trobarien el valor de les intuïcions que desvetllarien els fonaments simbòlics de l'ordre que se'ns mostra. Ha d'ésser possible accedir a les imatges més enllà de l'estètica, dels valors receptius, en poder percebre en la composició, tant de l'obra general com de l'obra particular i concreta, concepcions particulars i convergències generals. Que un ordre compositiu es remet a una concepció cultural, no implica que només accepti judicis de valor des de posicions de la mateixa cultura compartida, doncs més enllà d'una certa convenció la idea de concepció cultural és una noció històrica. És una noció que malgrat certs fonaments, aparentment quantificables des d'una perspectiva més holística, caldria preguntar-se quin és el subjecte que objectiva una concepció cultural.

ja que en definitiva l'objectivació també és sotmesa als criteris subjectius d'objectivació d'una època.

En tota composició, la figura de l'ésser humà és indicativa de presència, d'aconteixement, d'emmirallament. La figura de l'home organitza l'espai tant en el pla de la representació com en la perpendicular de l'observació, i en el cas de l'escultura divideix l'espai en davant i darrera de la figura.

és evident que l'estructura formal del cos, en la seva disposició concreta, ordena les línies de tensió de l'espai representacional que l'envolta, juntament amb l'actitud comunicativa a través de la mirada i el gest que aquest cos pren.

En la composició, el tema i el sistema sempre queden expressivament i constitutivament implicats, fins al punt que, probablement, no és imprescindible que es conegui el mapa estructural d'un suport, per tal de fer-ne ús. De manera intuïtiva i amb un mínim de sentit simbòlic l'autor pot convocar per necessitat les zones i les línies constitutives de més força en el suport, els conflictes entre zones i la manera de resoldre o potenciar les tensions.

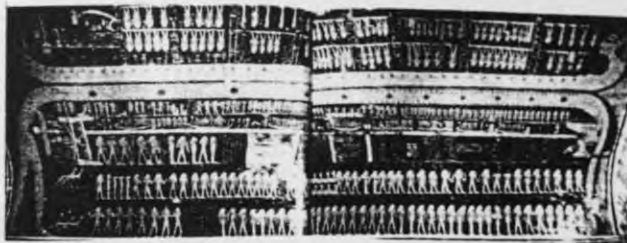
Hi ha una subtil diferència entre pensar que el lloc existeix abans que els cossos que en ell s'hi situen i que per tant és necessari establir-lo prèviament, o pensar que són els cossos qui defineixen el lloc, en la mesura que el constitueixen per la seva presència com a tals en el lloc.



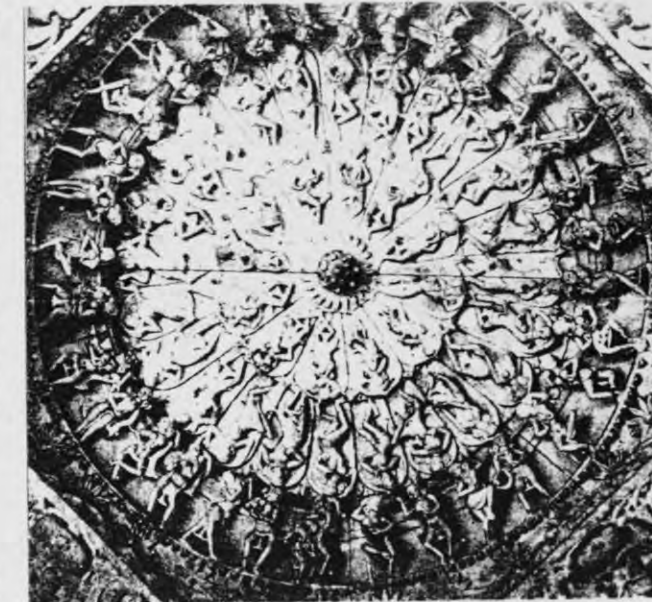
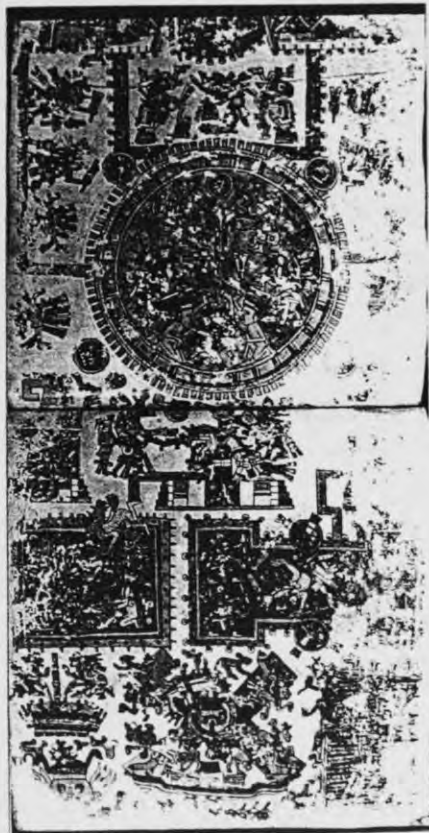


DE L'HOMME CÒSMIC

De l'home universal.
De les direccions de
l'espai.
De la creu.



0122



0124

0123

0122 pag. 244, CF/1253
 Pintura mural del techo de la cámara funeraria de Ramsés VI. Ilustración del viaje del sol a través del día y de la noche. El cuerpo de la diosa Nut, personificación de la bóveda celeste, enmarca la escena. (Imperio Nuevo, II dinastía, Valle de los Reyes, Tebas).

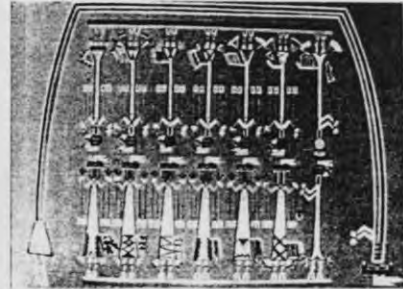
0123 CF/2793
 Cosmología azteca, (Mexico).

0124 pag. 299, CF/399
 Cúpula del Templo de Adinatha, en el monte Abu (Año 1032).

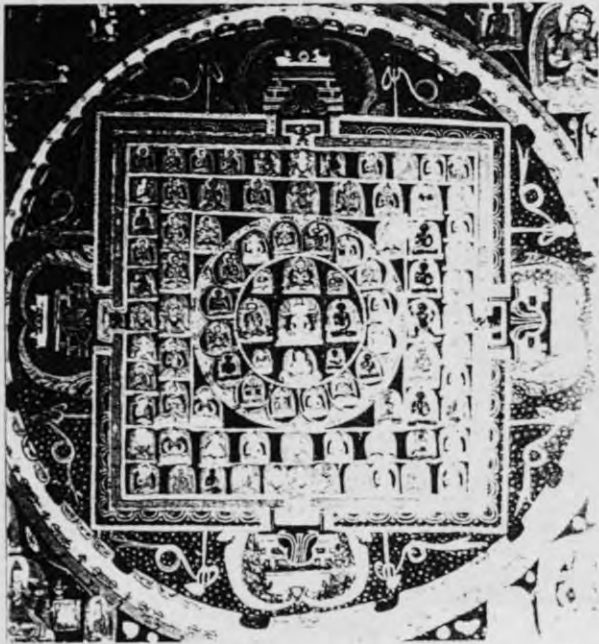
0125 pag. 163, CF/293
 Pintura de arena de los navajo representando deidades masculinas (cabezas redondas) y femeninas (cabezas rectangulares) bajo un arco iris.

0126 pag. 89, CF/1053
 Pinturas murales que representan el Vajra-Dhatu-mandala, Jain-tsek.

0127 CF/2843
 -Tots els sants-



0125



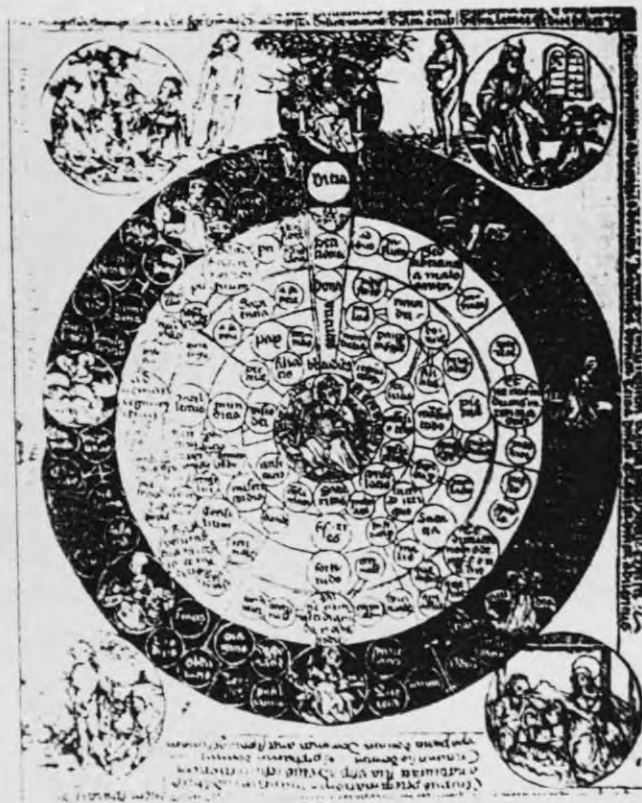
0126



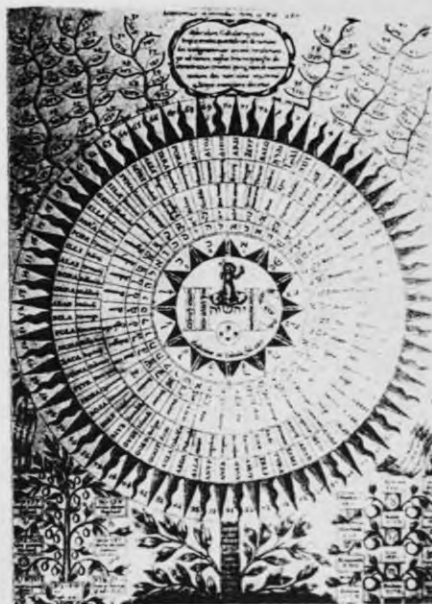
0127



0128



0129



0130

0128 **pag. 191, CF/453**
Arte egipcio (Nuevo Imperio); Fresco de la tumba de Ramsés VI (1100 a. C. Valle de los Reyes).

0129 **pag. 254, CF/603**
Mandalas. Los Vicios y las Virtudes. (Nuremberg, Hacia 1490).

0130 **pag. 76, CF/623**
[Chart of Magnetic Declination...]

0131 **pag. 162, CF/973**
Baptisterio de los arrianos de Ravena (hacia 500); cúpula de mosaicos del bautismo de Cristo con doce apóstoles.

0132 **CF/2043**
Pintura de los Navajos.

0133 **pag. 70, CF/2703**
Diagramme cabalistique chétien, tiré de l'Anphitheatrum sapientiae aeternae solius varsee d'Heinrich Kunrath (Hanovre 1609)

0134 **pag. 71, CF/1623**
En los Templos dschainas, las columnas las vigas, los techos e incluso las paredes exteriores están recargadas de esculturas y ornamentos. Esta placa votiva de mármol se encuentra en el templo dschaina de Rangpur. (En aquel tiempo se pagaba a los escultores según la cantidad de polvo de mármol que había dejado caer durante el trabajo.)

0131



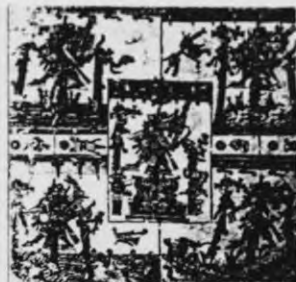
0132



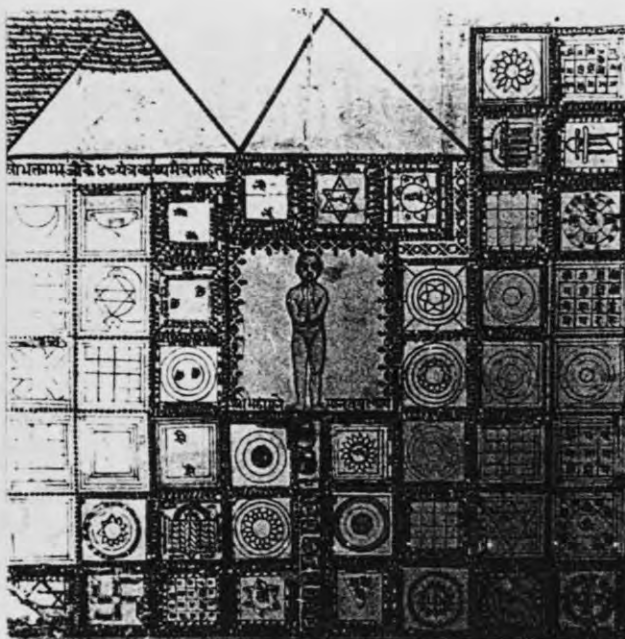
0133



0134



0135



0136



0137

0135 pag. 6, CF/1663
Una página del códice Borgia, de época prehispánica.

0136 II. LUG. 40, CF/493
Rajasthan, (siglo XVIII). Chaque diagramme dans son carré symbolise un système ou une technique différents pour appréhender le monde et ses structures.

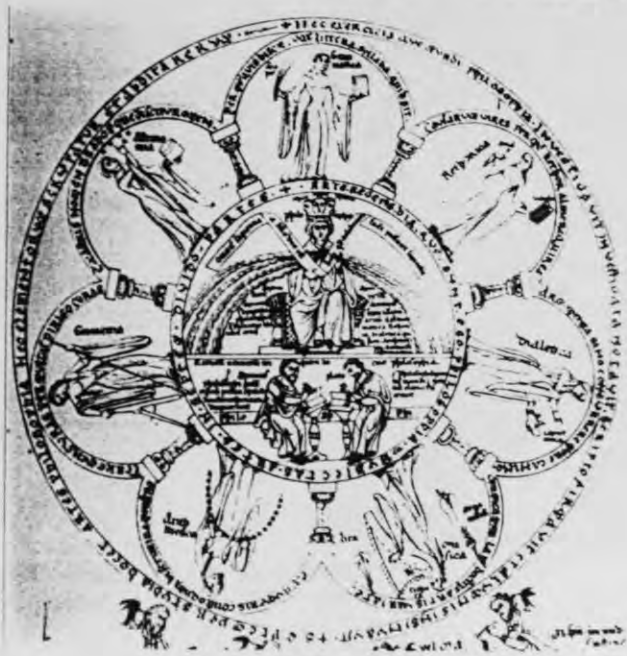
0137 pag. 129, CF/1703
Personaje masculino con ombligo en forma de ojo, con ceja, en una inicial iluminada del libro de Job. (Arte románico de mediados del siglo XII, Winchester).

0138 pag. 240, CF/2663
(Canterbury). Caedmon, Separación de la luz y de las tinieblas.

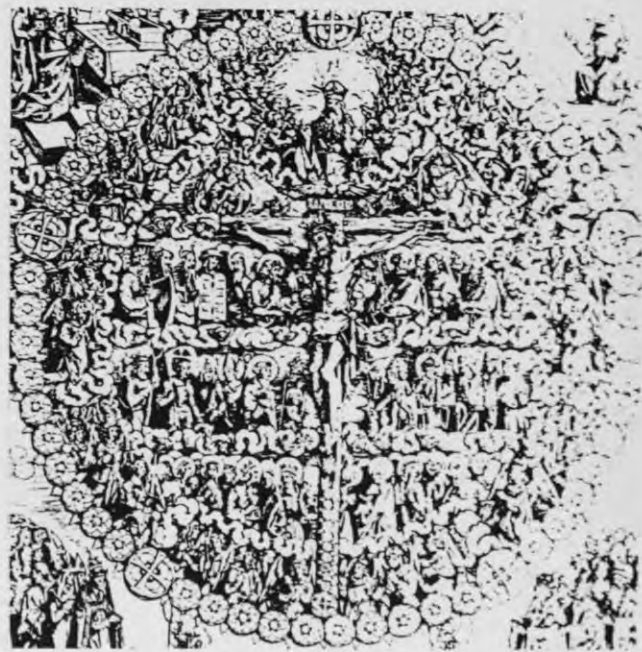
0139 II. LUG. 192, CF/873
La Sabiduría divina y sus hijas, las artes liberales, Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg.

0140 CF/1333
The Great Rosary, Erhard Schoen.

0138

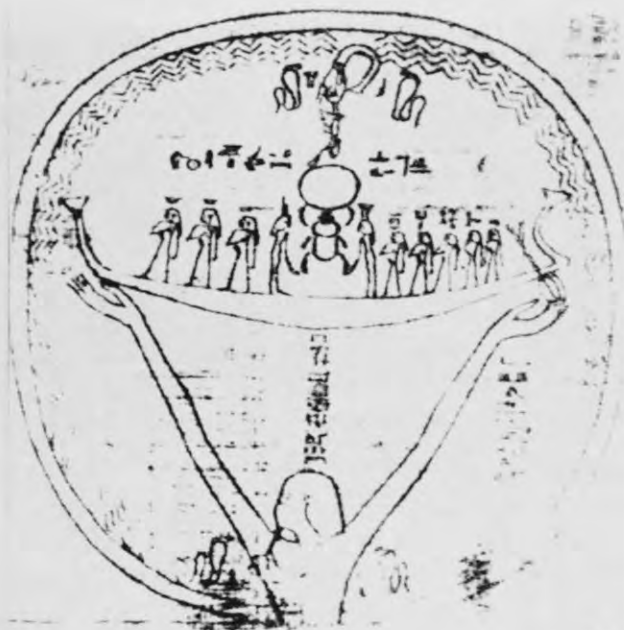
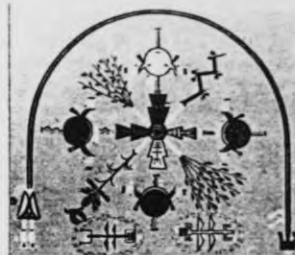


0139



0140

0141



0142



0143

0141 pag. 71. CF/1313
Pintura de los Navajos. Las Estaciones.

0142 II. 106. 499. CF/2623
La barca solar elevada por Nun del océano primordial, Egipto, Nuevo reino.

0143 II. 106. 106. CF/073
San Lucas. Evangeliario de Otón III, Munich.

0144 II. 106. 939. CF/2623
El Buen Pastor (S. III), Catacumba de San Pedro y Marcelino.

0145 II. 106. 939. CF/2623
Bibliche figurazioni, Daniel y los leones. (S. II d. C. Roma). Catacumba de Lucina.

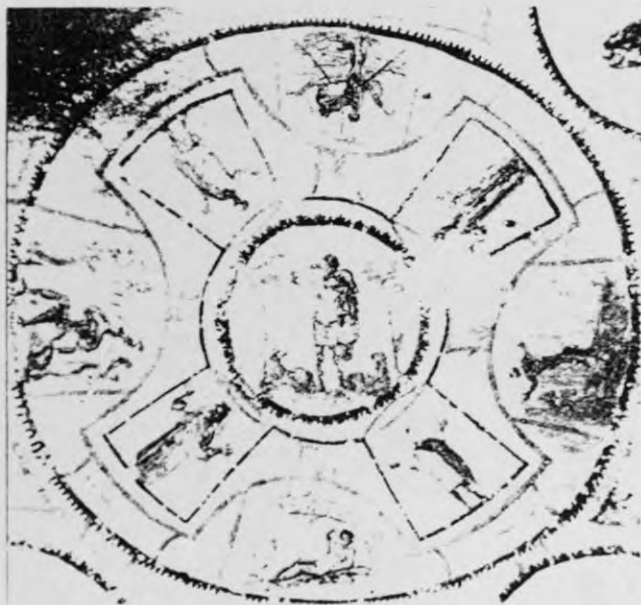
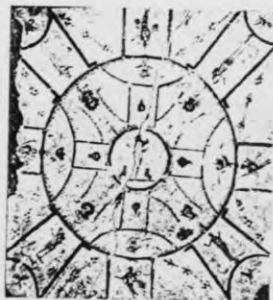
0146 II. 106. 1. CF/073
-El Bon Pastor-

0147 II. 106. 939. CF/2623
Noé en el Arca. (Siglos II-III). Catacumba de Domitilla.

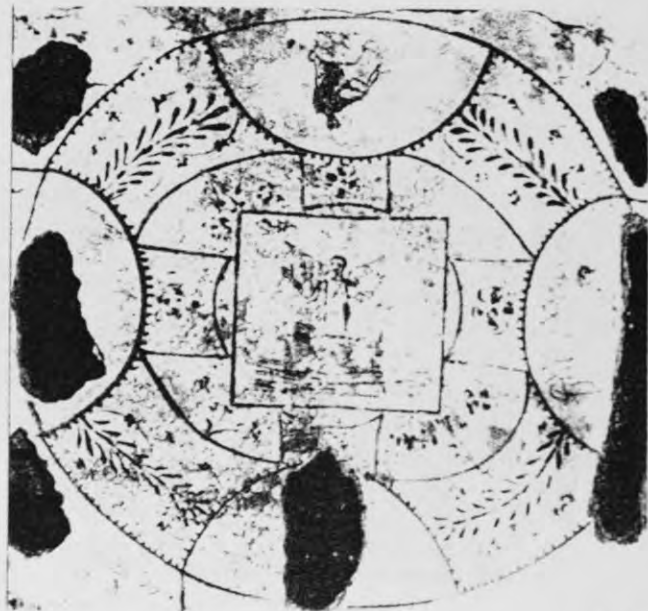
0144



0145



0146



0147



0148



0149



0150

0148 pag. 21, CF/893
Geb, The Earth, Geb's extended arms measure the length of the circuit that his body will make.

0149 Il. 108, 169, CF/873
Apocalipsis (Beato de Liebana).

0150 pag. 89, CF/1933
Roue de la Fortune dessinée par Villard de Honnecourt (vers 1225-1250)

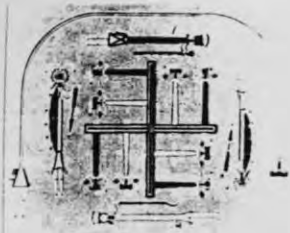
0151 CF/2843
Dibujo de los indios navajos.

0152 pag. 21, CF/2793
Le myne de la création selon une peinture au sable navajo. Entourée de quatre barres de couleur représentant les point cardinaux, et sur chacune desquelles figurent des personnages.

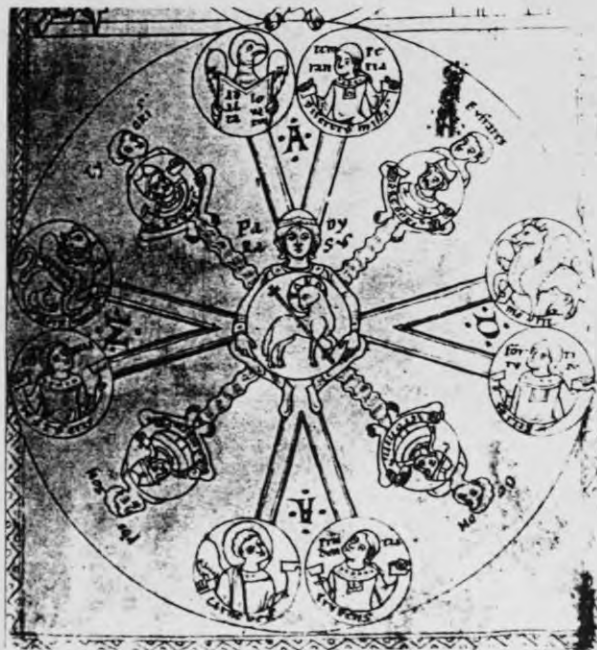
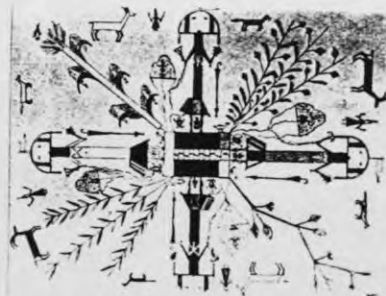
0153 pag. 171, CF/663
El Paraíso místico de la doctrina de la iglesia en comparación con el del Antiguo Testamento. (Procedente de un manuscrito alemán, 1170-85).

0154 pag. 191, CF/2443
Isidoro de Sevilla; de Natura Rerum Rueda de los vientos.

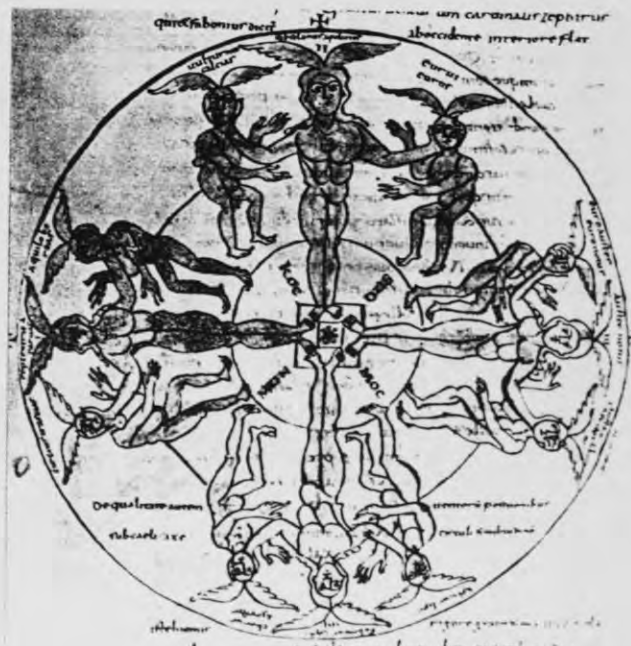
0151



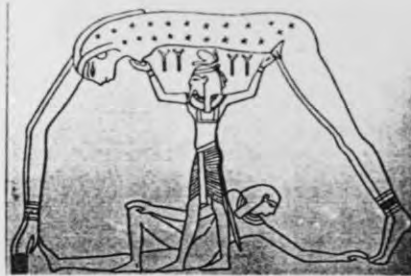
0152



0153



0154



0155



0156



0157

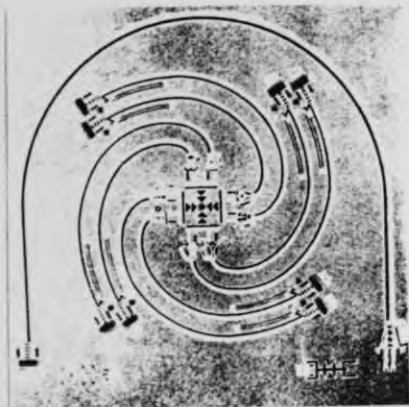
0155 pag. 20, CF/233
Egipto: los dioses de la tierra, del
aire y de la bóveda celeste.

0156 Il. 1.108, 493, CF/2623
La barca solar de Geb y Nut. (Egipto,
Nuevo Reino).

0157 pag. 77, CF/1423
Pintura en un ataúd egipcio de
madera.

0158 Il. 1.108, 357, CF/2623
Raffigurazione della "Ragazza
dell'arcobaleno" dei Navaho (Nuovo
Messico, USA).

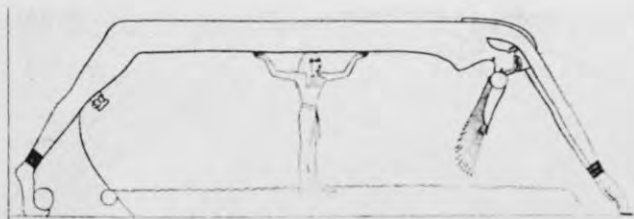
0159 pag. 34, CF/503
The ancient Egyptians saw the Milky
Way as the body of the goddess Nut,
bending over the sky.



0158



0159



0160



0161



0162

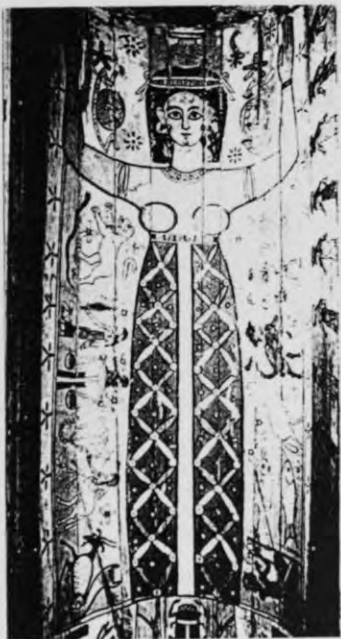
0160 pag. 149. CF/1793
Nut, diosa del cielo: El dios del aire, Shu, separa a su hija Nut de su hijo y marido de ésta, Geb, dios de la tierra, indicado aquí solamente por una línea ondulada. Relieve del cenotafio de Seti I en Abydos. (XII Dinastia),.

0161 pag. 42. CF/893
Detail of Greenfield Papyrus.

0162 CF/2643
Brahma.

0163 pag. 247. CF/1263
La diosa Nut rodeada de los signos del Zodiaco. Fondo del sarcófago de Soter. Tumba comunitaria de Cheikh'Abd el Gurna. Tebas. (Baja Epoca, Periodo Romano, s. II d. C.).

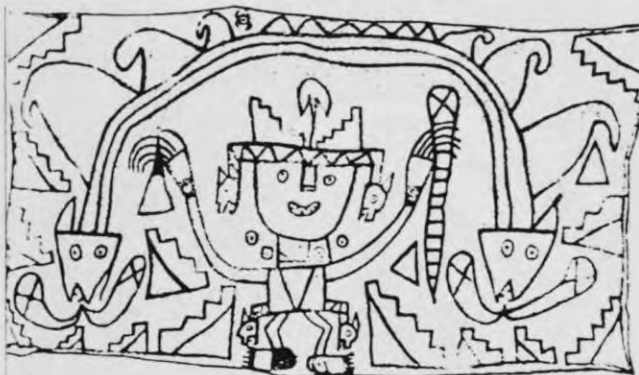
0164 pag. 46. CF/1243
Hombre en el centro del Universo, Miniatura; (s. XII). Códice latino de Santa Hildegarda.



0163



0164



0168

0165

0166

0167

0165 pag. 70, [CF/93]
Tejido pintado, incaico, con figuras de divinidades.

0166 II. Lus. 607, [CF/263]
Art chiaw (tissu peint).?

0167 II. Lus. 162, [CF/2623]
Tejido peruano de fabricación Chimu, Protohistoria andina.

0168 II. Lus. 163, [CF/2623]
Tejido Chimu con figura bajo el arco celeste, Protohistoria andina.

0169 pag. 323, [CF/127]
Martirio de San Dionisio (fragmento).
Pintura sobre tabla por Henri Bellechose; (c. 1410-1416).

0170 II. Lus. 189, [CF/87]
Crucifixión, Periscopos de la abadesa Uta de Niederaunster (cod. lat. 13601, fol. 3v. 1.).

0171 pag. 28, [CF/143]
Masaccio, La Trinidad (1426-1427).

0172 pag. 66, [CF/279]
Le corps du Christ contient aussi, [...] une géographie du monde. (Dessin, par Opimicus de Canistris, 1340).



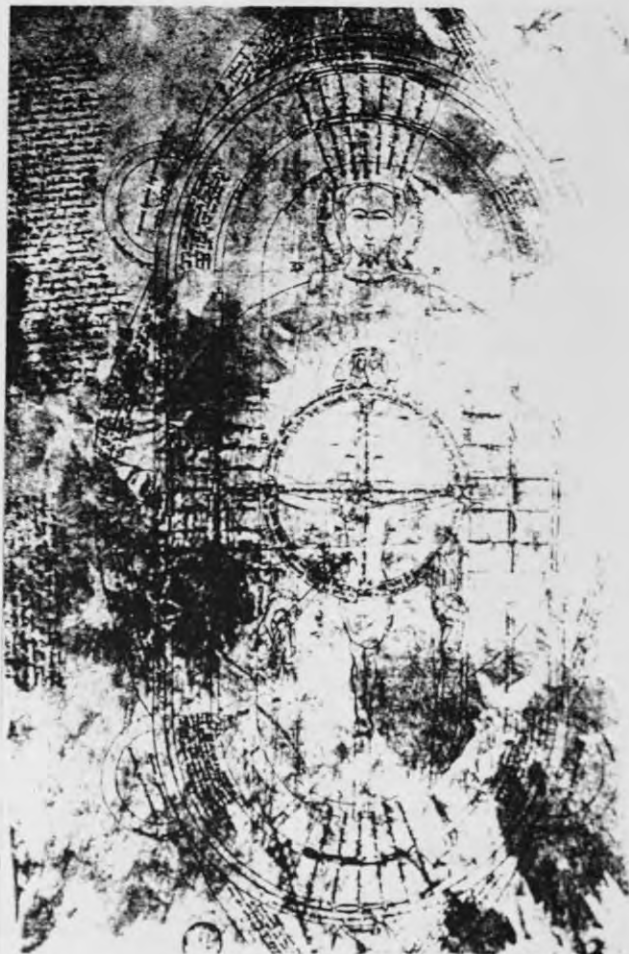
0169



0170



0171



0172



0173



0174



0175



0176

0173 pag. 436, (F/303)
Epoca Saíta.

0174 pag. 37, (F/903)
[...Quartzite stelophorous statue of Amenwahsu. This is a very fine representative of a type of figure which first appears in the Eighteenth Dynasty...]

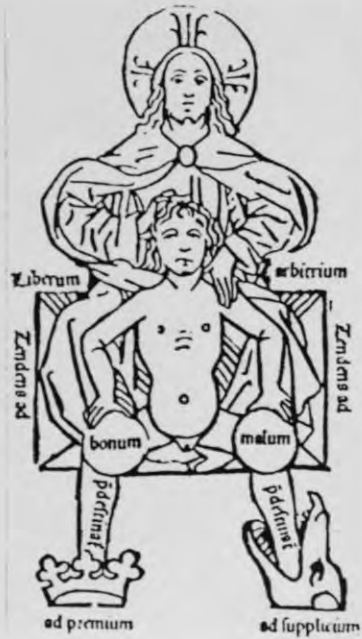
0175 pag. 63, (F/313)
Peflonet, (XVI dinastia)

0176 II, Ius, 306, (F/262)
Statua "guaritrice" egizia sostenente una "stela di Homs sul cocodrille" (XIX dinastia).

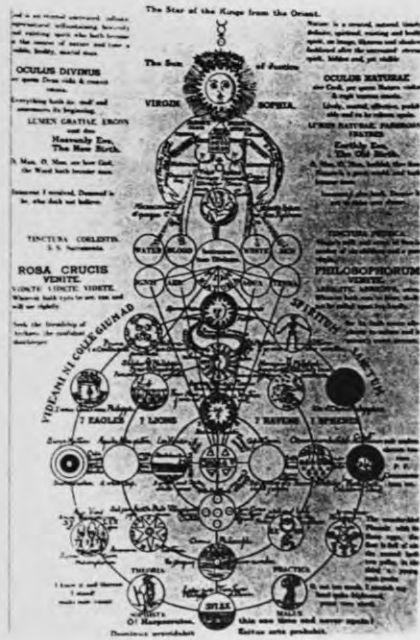
0177 (F/133)
God the Father with a Usagram of a Man.

0178 pag. 60, (F/623)
[L'Ève celeste et terrestre], extrait de une anthologie de Christian Rozenkreuz.

0179 pag. 49, (F/364)
Arte Deuterobizantino. Mosaico del abside de la catedral de Monreale (1176).



0177

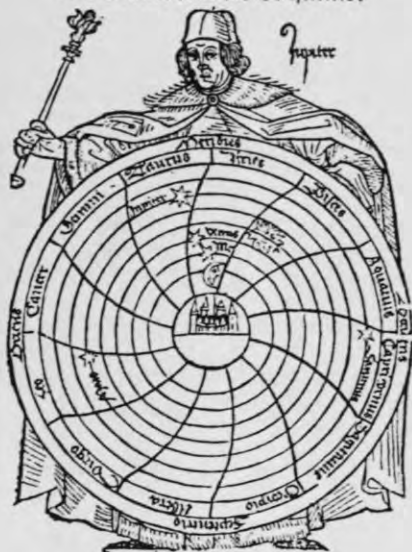


0178



0179

Practica Baccalarij Johā
nis Cracouensis de Nassurt.



0180



0181



0182

0180 CF/853
Virdung von Hasfurt, Practica latina,
(Leipzig).

0181 11.108.49, CF/503
Elizabethan State, engraving,
(England, 16 Th. C.)

0182 pag. 343, CF/1003
Sepulcro del Abad Isaru, (Marsella).

0183 pag. 203, CF/63
B. Valentin, Azoth, (Paris, 1624).

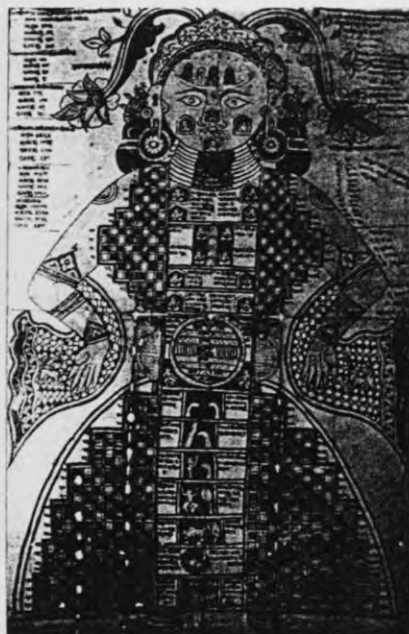
0184 pag. 172, CF/563
El aire como elemento de la armonia
cosmica.



0183



0184



0185



0186



0187

0185 11. 1. 198, 20, [CF/220]
L'Homme-Univers selon le jainisme,

0186 pag. 117, [CF/220]
Diagramme jain représentant les âges
et les régions que doit traverser le
moi avant d'accomplir sa libération,
(Rajasthan S. XVIII),

0187 pag. 24, [CF/1903]
Mandala,

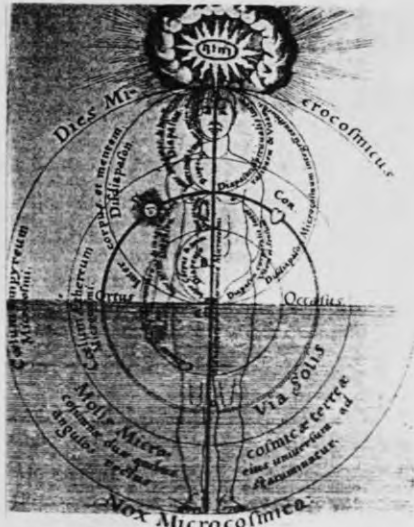
0188 11. 1. 198, 130, [CF/2623]
La "Filosofia" recondo la
raffigurazione di un'altra edizione
del Ripa, (1613),

0189 pag. 47, [CF/1923]
The Diapason dosing full in Man,

0190 pag. 74, [CF/1923]
Soul, Body and Bread,



0188

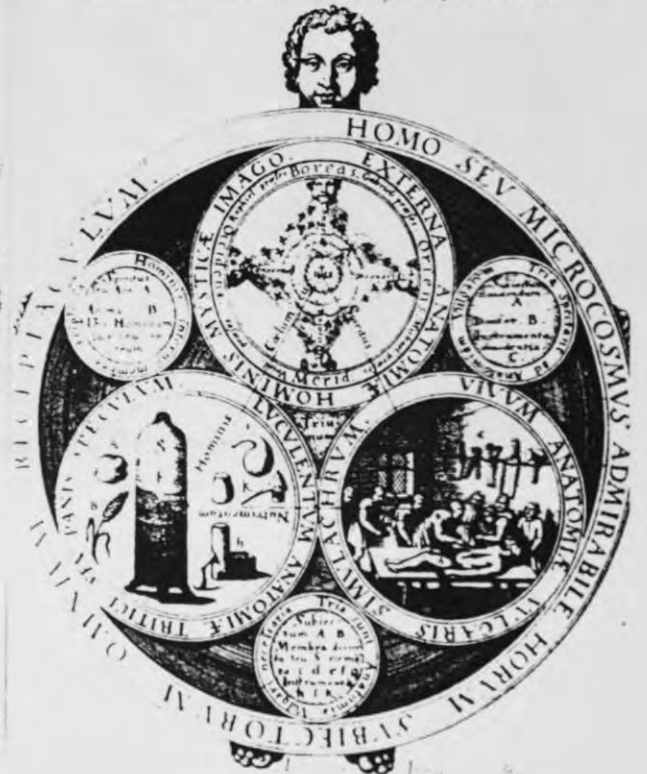


0189

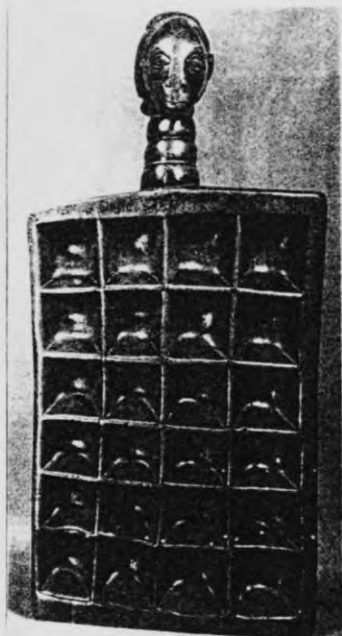
ANATOMIAE AMPHITHEATRUM EFFIGIE TRIPlici MORE

ET CONDITIOne VARIA DESIGNATVM

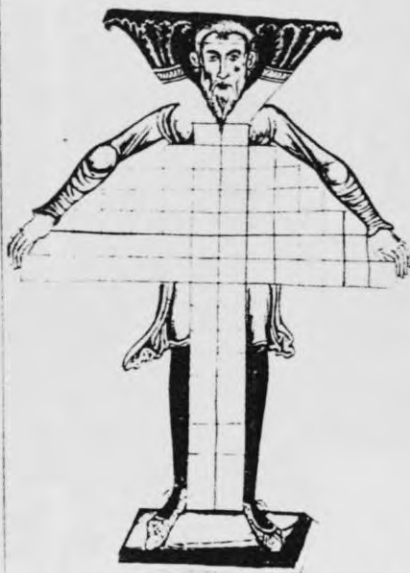
Auctore
Roberto Fludd alioq. de Pluribus, Artificio suo Maxime D. O.



0190



0191



0192



0193

0191 II. 108, 109, (F/26)
Luce (Jen en bois).

0192 pag. 12, (F/6)
B. de Vouas, (Italia, 1150).

0193 pag. 62, (F/7)
Estela greco-egipcia.

0194 pag. 209, (F/227)
Pequeña estela funeraria.

0195 II. 108, 630, (F/26)
-Cap de Crist, Microcosmos Medieval-

0196 pag. 60, (F/81)
Microcosmos, Munich.

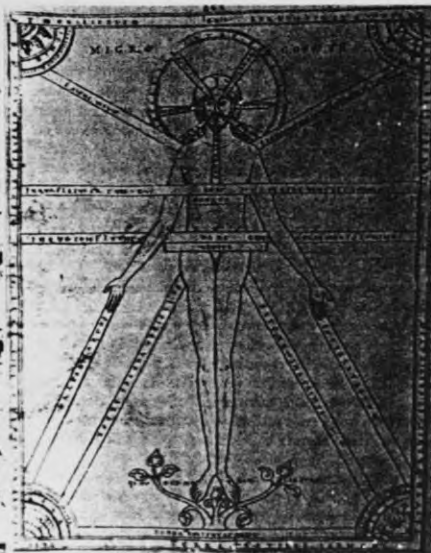
0197 pag. 21, (F/22)
Símbolo Cósmico-Humano. Las proporciones del hombre y sus números ocultos. (Agrippa; De Occulta Philosophia, siglo XVI).



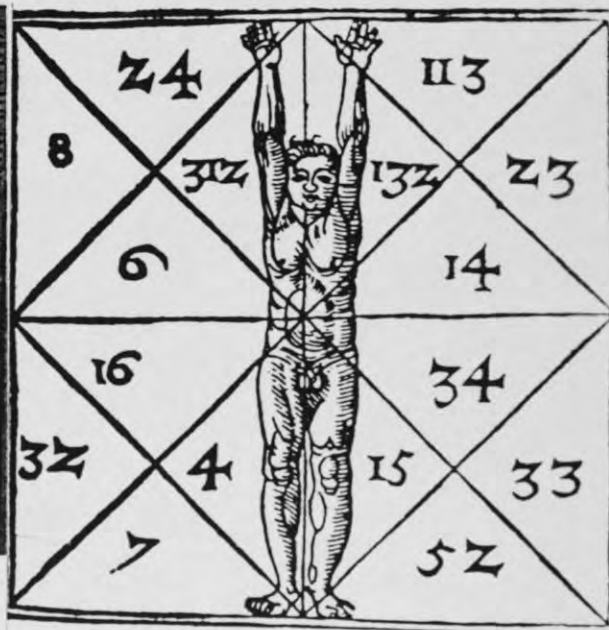
0194



0195



0196



0197



0199



0200



0198



0201

0198 pag. 69, CF/1513
Casas Grandes pear-shaped jar
cruhuahua, C. H. O. (1000-1500)

0199 pag. 69, CF/1923
Man's Higher Vehicles.

0200 pag. 60, CF/1923
Microcosm and Microcosm.

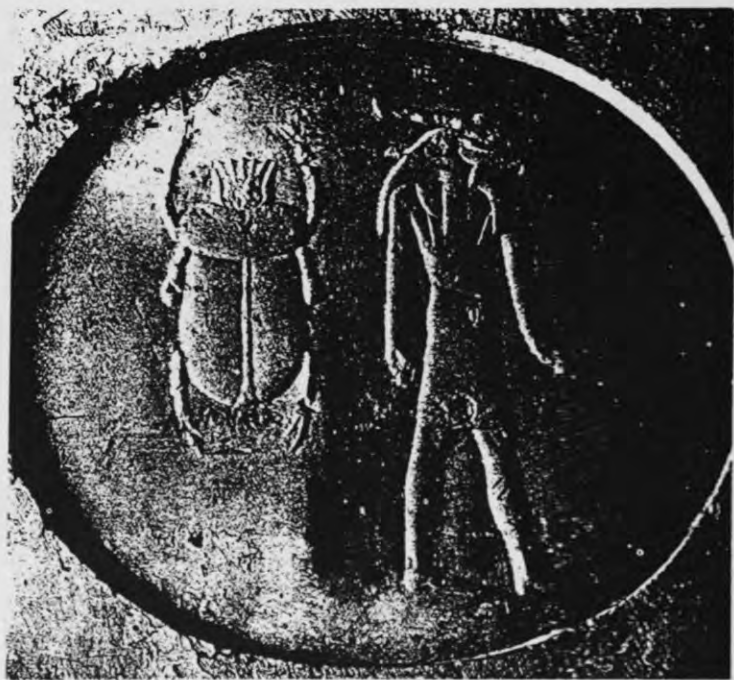
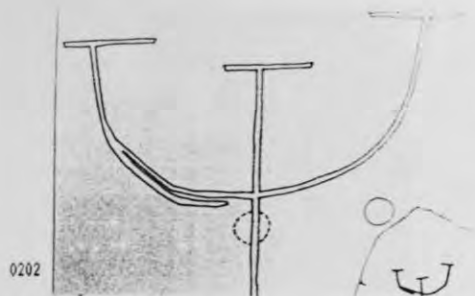
0201 II. 1.06. 72, CF/2623
Mesoamerica Protostoria, Costa Rica.

0202 pag. 113, CF/1743
Anthropomorphes (Fontainebleau).

0203 II. 1.06. 669, CF/263
-Art. colombi, estil quimbaya
pectorali-.

0204 II. 1.06. 149, CF/1423
Autun (Saone et Loire). Cathedral.
Detalle de las arquivoltas de la
portada oeste.

0205 CF/2643
Símbolos solares esculpidos en la
pared de la tumba subterránea de Seti
II. El escarabajo Kheprá empujando la
bola es el símbolo de Rá moviendo el
disco solar; representa el Bajo
Egipto. El monstruo con cabeza de
carnero es el símbolo de Amón, dios
solar del Alto Egipto. El círculo que
los incluye es Atón -el disco solar-.





0206

0206 pag. 35, CF/93
Disco conmemorativo del juego de la pelota; (proviene de Chiukultic, México).



0207

0207 pag. 38, CF/276
Piedra celta neolítica, esculpida posteriormente con inscripciones gólicas, (IV s. av. J. C. entorno).



0208

0208 II. 108, 66, CF/773
El libro de los muertos de Kheritwebet, XXI dinastía. La difunta bebe el agua fresca de L'an-de-ia, Papyrus, 1065-950 av. J. C.).

0209 pag. 171, CF/663
El Paraíso místico de la doctrina de la Iglesia en comparación con el del Antiguo Testamento, (Procedente de un manuscrito alemán, 1170-85).

0210 pag. 294, CF/1423
Fresco de Pedret, (Lérida).

0211 II. 108, 64, CF/1423
Kilfenosa (Irlanda). Cruz en un círculo.

0212 pag. 66, CF/1523
El Siva danzarín, figura de bronce, probablemente del distrito de Chempore, (India sudoriental, siglo II a III). Siva es una de las tres divinidades principales de los hindúes. Siva es también "Nataraja" rey de los bailarines.



0209



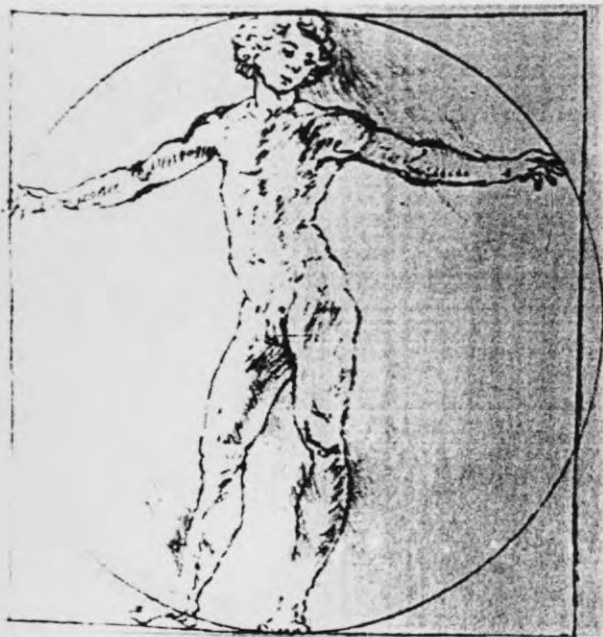
0210



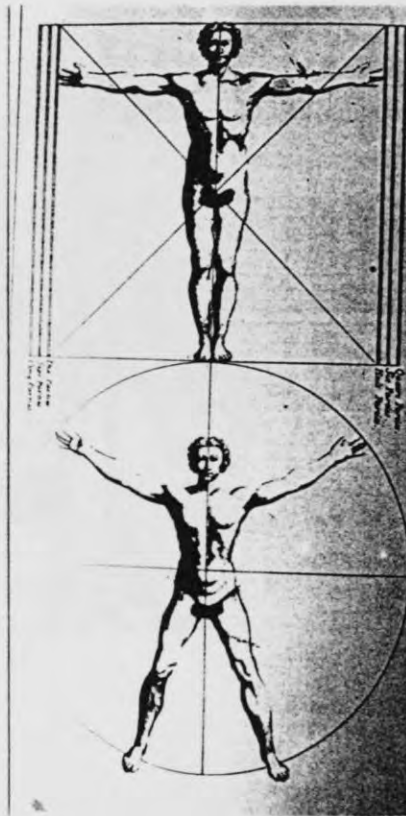
0211



0212



0213



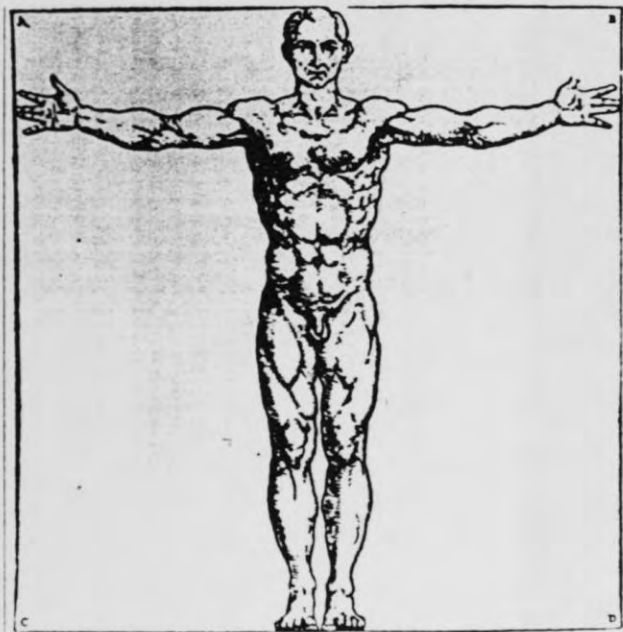
0214

0213 pag. 320, CF/163
Imagen vitruviana de Francesco di
Giorgio, (s. XVI).

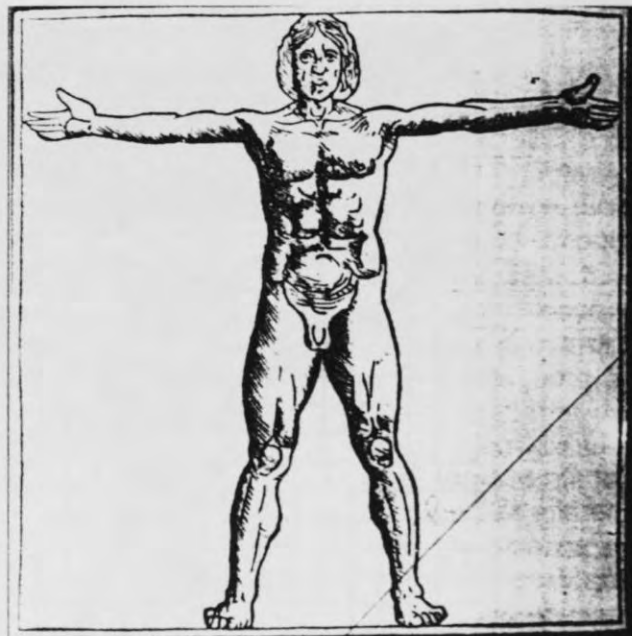
0214 pag. 130, CF/1062
Ilustración del año 1684 sobre los
conceptos de Vitruvio acerca de las
proporciones humanas. Las escalas
situadas al lado comparan las
unidades griegas, romanas y reales
(francesas) de medida.

0215 pag. 113, CF/1993
Nella teoria dell'omo quadratus il
numero, principio dell'universo,
viene ad assumere significati
simbolici, fondati su serie di
corrispondenze numeriche considerate
anche come corrispondenze estetiche.

0216 pag. 14, CF/223
La geometria de las formas naturales.
Construcción geométrica de Vitruvio.



0215

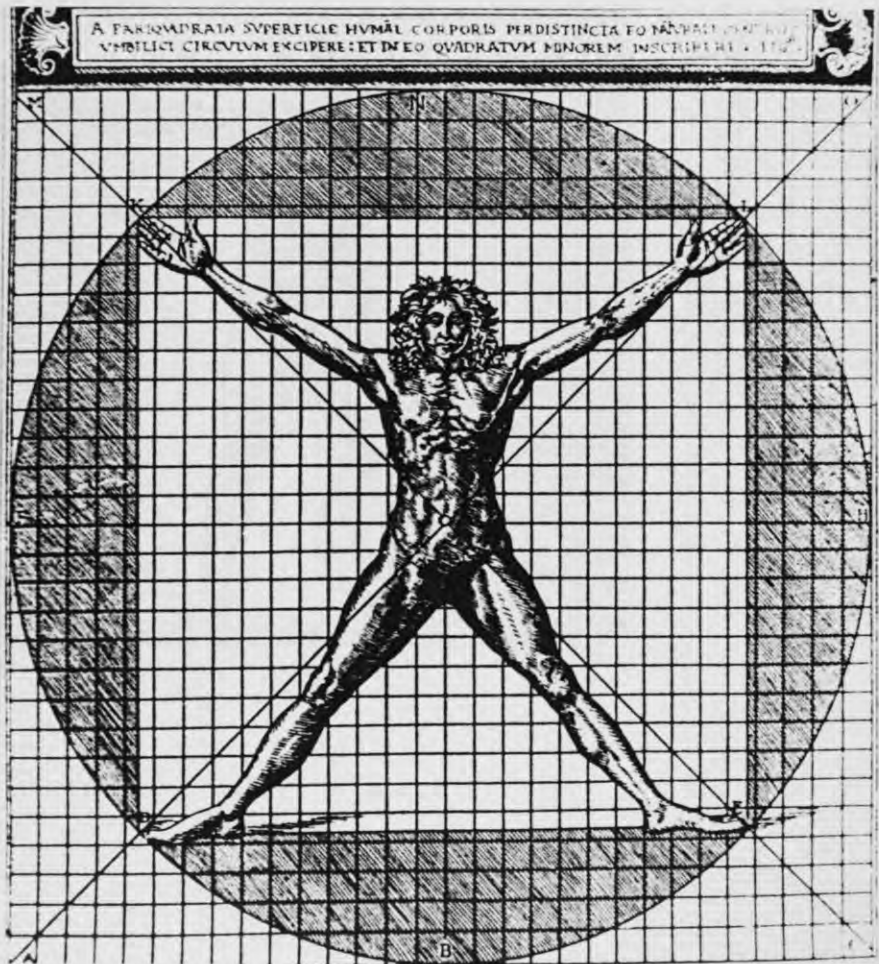


0216



0217

A PARQUADRATA SUPERFICIE HVMAN CORPORA PERDISTINCTIA FO MANIPULI QUADRATI
 VMBILICI CIRCVLVM EXCIPERE: ET IN EO QVADRATVM MINOREM INSCRIBERE. 1526



0218

0217 pag. 77, CF/1603
 Fresco egipcio de una tumba desconocida. (Tebas, XVIII dinastia).

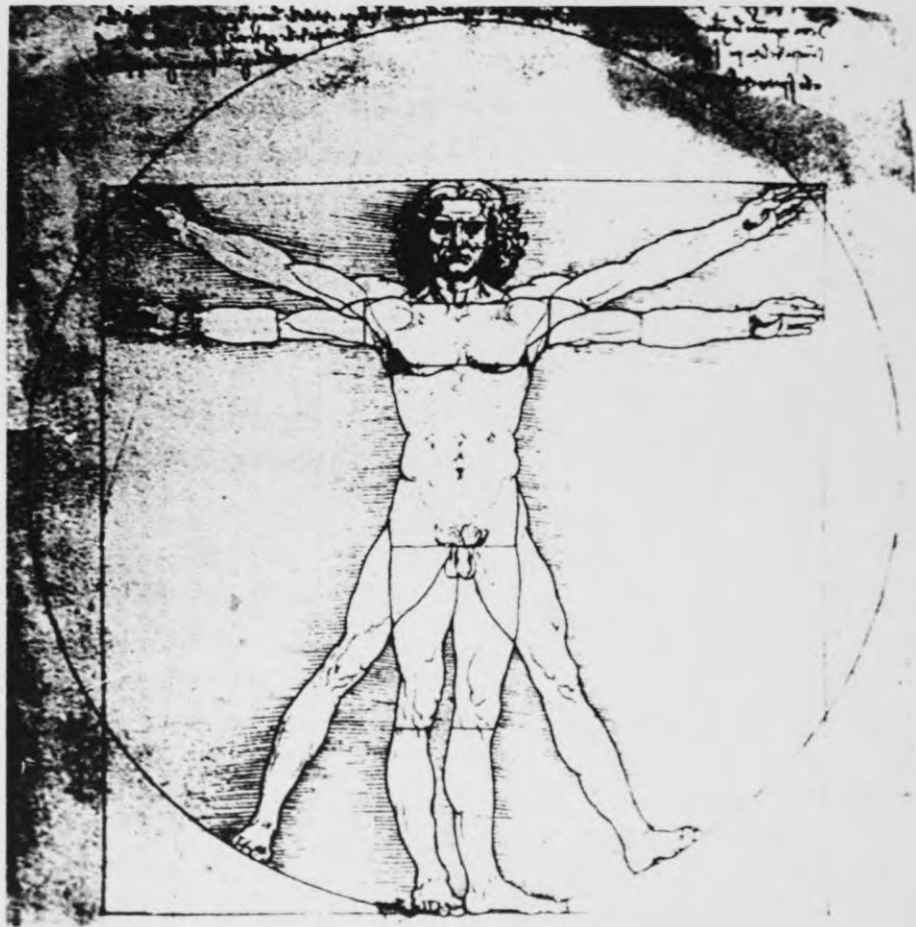
0218 pag. 61, CF/1603
 The microcosm in its redemptive aspect.

0219 pag. 9, CF/193
 "Microcosmos chino.

0220 pag. 609, CF/2003
 Carré parfait, Leonardo da Vinci.



0219

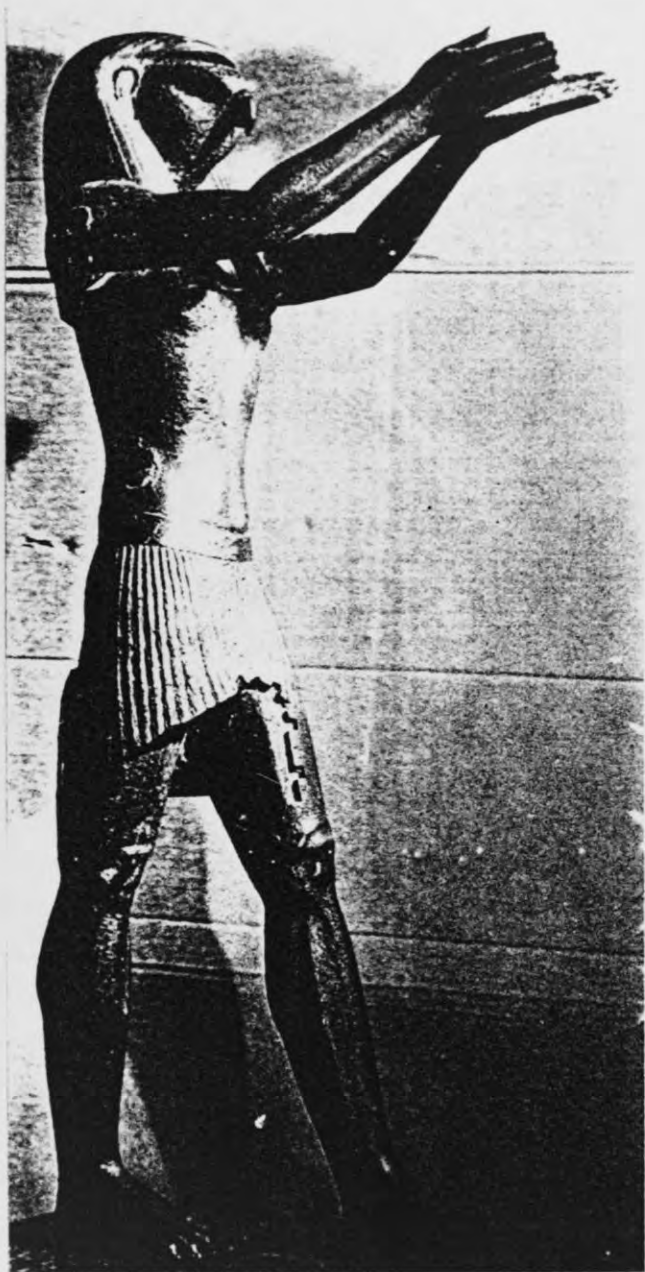


0220



DE L'HOME MITJANCER

De la mediació.
De la meditació.
De la pregària.
De l'ofrena.



0221



0222

0221 **PAG. 144, CF/1133**
El dios-halcón Horus hieracócefalo.

0222 **PAG. 200, CF/273**
Detalle del trono de la sultana de Ukerewe, (África oriental).

0223 **CF/123**
The archetype of flight, or of the Winged Man, can be traced back to the very beginnings of art. (Iran).

0224 **PAG. 104, CF/1763**
Hombre con los brazos levantados. Este gesto de dispensar fuerza es universal. La figura, de hierro fue hallada incrustada en el suelo ante una tumba, Bandiagara (Mali).

0225 **PAG. 229, CF/2423**
Mantua, Muchacho en oración.



0223



0224



0225



0226



0227



0228



0229

0226 II. 108. 14. CF/1663
(Veracruz, México, 6th-9th century).

0227 pag. 101. CF/2613
Roma, Sarcófago (detalle): una orante.

0228 pag. 27. CF/1263
Idolo femenino de Carpi, Minoico Reciente: (c. 1200 a. J. C.).

0229 pag. 6. CF/1663
Sacerdote judío.

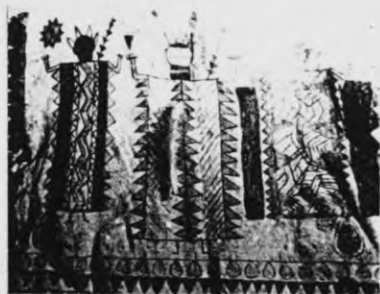
0230 pag. 239. CF/1673
Istawshian flying frog headpiece, from the Northwest Coast. According to one myth, a woman was seen floating on a lake. Her eyebrows, breasts, hands and knees were covered with frogs and she became the ancestress of a clan which took the frog as its badge.

0231 pag. 66. CF/1763
Dibujos suetos en hendiduras de rocas, representan deidades o Chamanes con una huella de pie y una rueda del Sol (alrededor de 1300 antes de Cristo).

0232 pag. 66. CF/363
Bucráneo que evoca probablemente a la diosa Hathor. (Época gerzense).

0233 pag. 101. CF/261
Roma: Catacumba de Priscila, Cubículo de la "velatio", Orante llamada "La donna velata".

0234 II. 108. 20. CF/973
Orante, estuco, Roma, monumento de la Puerta Mayor.



0230



0231



0232



0233



0234



0235



0236



0237

0235 pag. 300, CF/2563
Diosas aladas (principios del II milenio).

0236 pag. 199, CF/2303
Zande, Sanza-Tervaren, (África central).

0237
0238 Il. 10a, B, CF/973
Orantes, Fresco, Roma, Catacumba llamada del Cementerio Mayor.

0239 pag. 244, CF/1213
Estela funeraria, Etiopia meridional.

0240 pag. 216, CF/1213
Esteia funeraria, Arte copto (s. III-IV).



0238



0239



0240



0241



0242



0243

0241 pag. 130, CF/1213
Figurilla de diosa, Cnosos, Santuario de las dobles hachas, Creta, Tierra cocida. Periodo de ocupación micénica, (1400-1200 antes de Cristo)

0242 pag. 52, CF/1263
Estatuilla femenina, Bronce, Arte bini, reino de Benin (Nigeria),

0243 pag. 360, CF/343
Diosa (Cnosos, c. 1400-1100),

0244 pag. 82, CF/463
Hierros rituales, Dogón (Mali),

0245 pag. 313, CF/363
Arte Pinico, Hombre desnudo con pendientes de cobre y collar con atributo simbólico, (s. IV a. C, Ibiza),

0246 pag. 253, CF/293
Figuras de Tell Judeideh,

0247 Il. 10a, 390, CF/2623
Siro-Palestinesi Antichi Centri, Statuetta di divinità das ras Sawra (Inicio del II milenio a. C.)

0248 Il. 10a, 390, CF/2623
Siro-Palestinesi Antichi Centri, Statuetta di divinità da Beirrut, (IV-III secolo a. C.)



0244



0245



0246



0247



0248



0249



0250



0251



0252

0249 pag. 323, CF/2313
Arte mesopotámico, Estatuilla masculina.

0250 pag. 246, CF/2493
Estatua votiva (siglos III-III).

0251 pag. 66, CF/293
Pedestal para ofrendas, (de Jafache).

0252 pag. 129, CF/1763
Estatuilla de cobre de un sacerdote desnudo, de pie sobre un pedestal, desde dos puntos de vista. La flexibilidad del cuerpo en actitud orante recuerda la estatuaria griega. Peana de Ofrendas del Templo de Khafaj, (Periodo Dinástico Temprano).

0253 pag. 266, CF/1213
Estatuilla femenina, (China, Epoca Han).

0254 pag. 102, CF/2663
0255
Orantes (Primera mitad del III milenio).

0256 pag. 61, CF/293
Estatuilla de Tell Asmar.

0257 pag. 102, CF/2663
Orantes (Primera mitad del III milenio).



0253



0254



0255



0256



0257



0259



0260



0258



0261

0258 **PAG. 99, CF/443**
Figura de cobre del Arte Sumerio (2900 a. C.)

0259 **PAG. 91, CF/443**
Arte Sumerio; estatuilla de adorador sentado. (Comienzo de III milenio a. C.),

0260 **PAG. 132, CF/2273**
Estela C. de Copan, Honduras, con la efigie de un gran señor, (del siglo VIII d. C.),

0261 **PAG. 66-IV, CF/23**
Escultura de relicario o "byeri" al que se dirigen todas las peticiones del mundo familiar, Pieza Okak,

0262 **PAG. 41, CF/2863**
Arte babilónico, (Principios del 2º milenio), Larsa, Mujer desnuda con las manos juntas,

0263 **PAG. 242, CF/1213**
Estela en piedra volcánica, San Agustín, Colombia,

0264 **PAG. 41, CF/2863**
Arte babilónico, (Principios del 2º milenio), Larsa, Mujer desnuda con las manos juntas,



0262



0263



0264



0265



0266



0267

0265 pag. 241, CF/1263
Aknatón y su familia ofreciendo un sacrificio al dios solar Atón, (Imperio Nuevo, XVIII dinastía, Tell el-Amarna).

0266 pag. 327, CF/1263
Divinidades, (Tell Asmar, C. 2700-2500 a. J. C.).

0267 pag. 113, CF/463
-Recipiente ovoide que representa una figura humana molt estilitzada, (Art precolombi)-.

0268 pag. 114, CF/1663
Figurilla sacerdotal de los mayas. Braserero pintado a la acuarela. Representa a un ministro del culto con traje de ceremonia, Terracota policroma (del 1200 d. C.) encontrada en Mayapdu, en el Yucatán.

0269 pag. 9, CF/1363
Gudea con el jarro que brota (hacia 2150 a. de J. C.).

0270 pag. 24, CF/1663
Iipe Totec, "nuestro señor el desollado", [... dios azteca de la primavera, la siebre y la fertilidad...]

0271 pag. 111, CF/443
Arte babilónico; la diosa del vaso chorreante, Estatua procedente de Mari (S. XVIII a. C. Siria).



0268



0269



0270



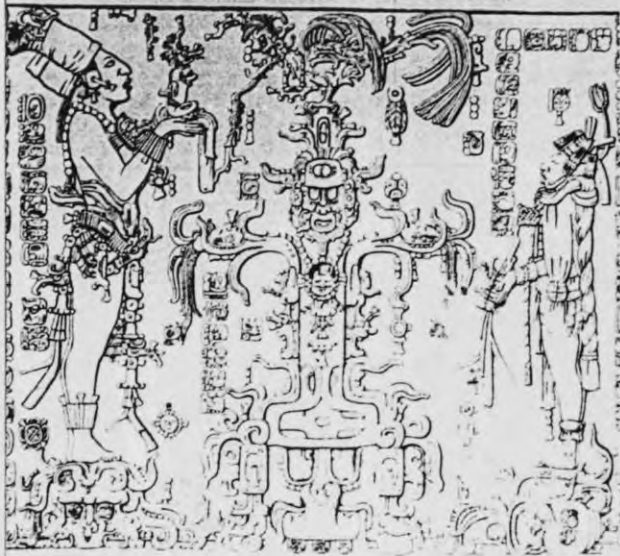
0271



0272



0273



0274



0275

0272 pag. 229, CF/2393
Arte púnico, Monte Sirai, Tofet, Estela (detalle); mujer con un disco sobre el pecho. (Hacia el siglo VI a. de J. C.).

0273 pag. 294, CF/1133
Monolito antropomórfico de Tiahuanaco,

0274 II. Ius. 133, CF/2173
Palenque, México.

0275 pag. 159, CF/2393
Arte púnico, Cartago, necrópolis de Ard el-Morali. Figurilla femenina helenizante con un disco en las manos. (s. VI-V a. de J. C.).

0276 pag. 155, CF/1523
Vasija-escultura de un hombre sentado que bebe de una escudilla, Estilo Colima, México).

0277 II. Ius. 564, CF/263
-Art Mochica, Perú-.

0278 pag. 105, CF/1353
El dios Jaguar, [... en América, es uno de los más extendidos, desde México al Perú...]

0279 pag. 237, CF/1253
"Tumis" o cuchillos de sacrificio con el héroe Navtlap. (Arte chiuu, Lima).



0276



0277



0278



0279



0280



0281

0280 pag. 116, CF/1663
Estatuilla femenina. Pequeña escultura de mujer, con tocado y pendientes, que lleva entre las manos una bandeja votiva. Ejemplar de arte azteca.

0281 pag. 340, CF/1293
Vaso de ofrendas (dibujo y detalle). (Uruk, IV-III milenios).

0282 pag. 117, CF/1663
Figura de oferente arrodillado, con una copa propiciatoria (Arte de la Venta, 1000-600 a. C.)

0283 pag. 173, CF/443
Arte egipcio (Nuevo Imperio). Amenofis II.

0284 pag. 173, CF/443
Arte Egipcio (Nuevo Imperio). Thotmés III representado con ropas de oferentes (en el acto de ofrecer).

0285 11, 108, 17, CF/2103
Estatua egipcia inacabada.



0282



0283



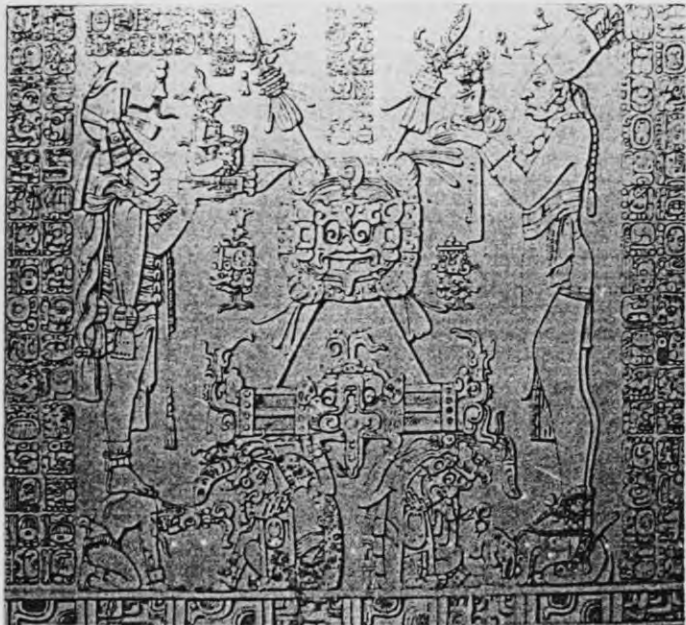
0284



0285



0286



0287



0288

0286 II. 108, 6, CF/073
La Virgen orante con el Niño, Fresco,
Roma, catacumba llamada del
Cementerio Mayor.

0287 II. 108, III-134, CF/2173
Palenque México,

0288 pag. 144, CF/173
Estatuilla de piedra característica
del arte de la cultura tolteca en
Tula, (México).

0289 pag. 247, CF/383
Apolo de Thasos, Acrópolis, (Anterior
al final del siglo VII a. C.).

0290 pag. 197, CF/1093
Beocia, Estela funeraria de
Polixena.

0291 pag. 242, CF/293
Yazilikaya, el rey bajo la protección
de un dios.

0292 pag. 61, CF/693
The king makes offering of Maat,
Temple of Seti I.



0289



0290



0291



0292



0293

0293 pag. 56, CF/1273
"Señora de las Bestias" (detalle de un ánfora beotia de Tebas). Estilo protoiónico; (c. 680 a. J. C.)



0294

0294 pag. 19, CF/2363
Saint-Maximin, Basilica de Santa Magdalena, Losa grabada; Daniel entre los leones.



0295

0295 CF/2893
David orant en el fossar dels lleons, Beatus de Girona.

0296 II. 108, 603, CF/261
Art mochica.

0297 II. 108, 80, CF/262
Atica y Beotia centro de tradición. Divinidad femenina con serpiente. (Segundo cuarto de siglo VII a. C.).

0298 pag. 116, CF/1213
Úosa alada. Plaquita. Tierra corida. Arte neosumerio, (inicios del II milenio a. de C.).

0299 pag. 39, CF/1683
Estela D'Horus. (Prové d'Alexandria. (Inicis del Període Ptolemaic, aprox. 300 a. C.).

0300 II. 108, 165, CF/261
-Probablement Viracocha Tishuanaco, Porta del Sol, motiu central-

0296



0297



0298



0299



0300



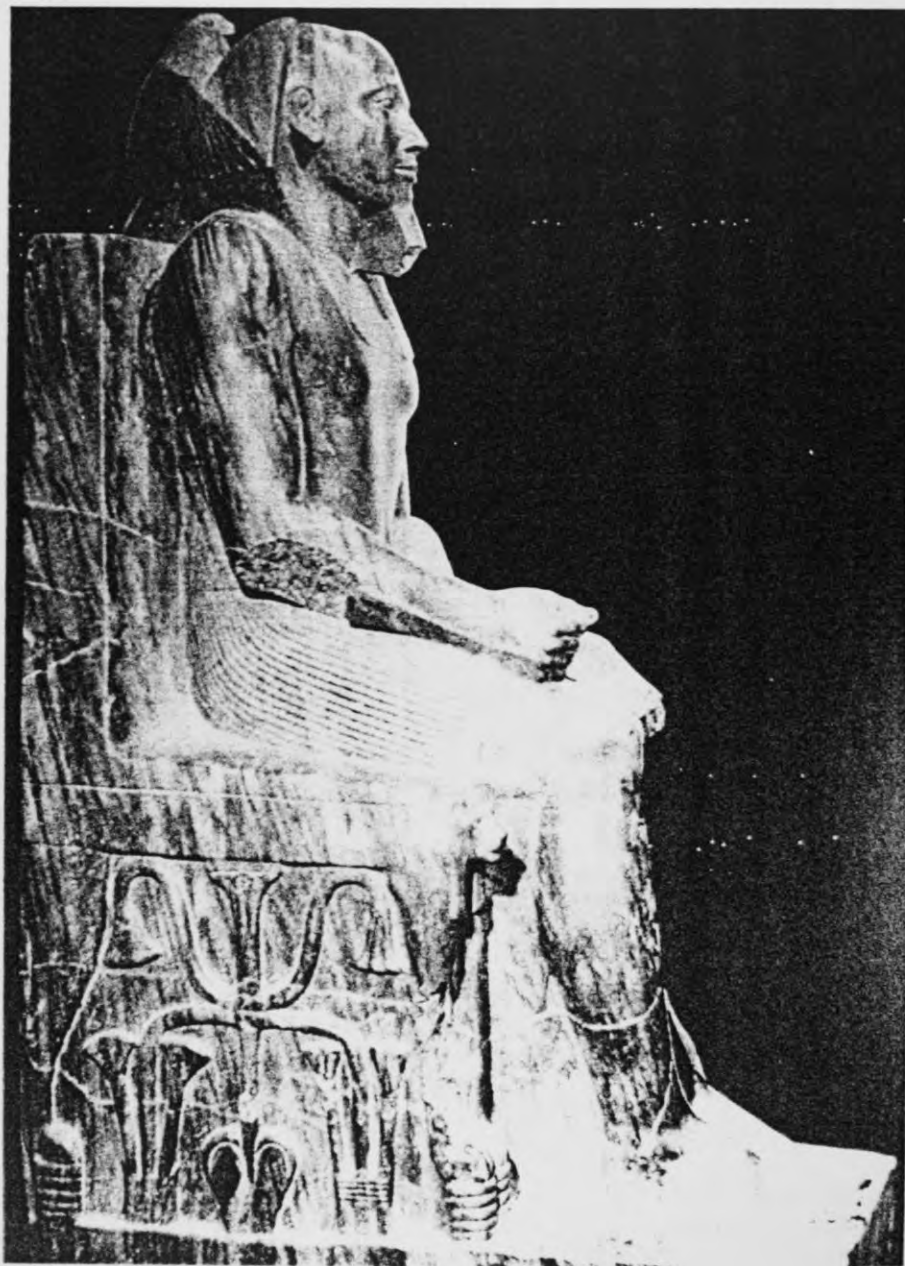
DE L'HOME TEMPLE

Del lloc elevat.

De l'altar.

Del temple interior.

Del temple exterior.



0301 pag. 16, CF/1523
La inaccesibilidad y dignidad divinas del faraón Quefrén se subrayan por el halcón Horus que está detrás de él y que es símbolo de un viejo dios que posteriormente presentó la realeza divina.

0302 pag. 221, CF/2363
Estatua del alcalde Reheanankh sentado, (XII dinastía -hacia 1850-).

0303 pag. 47, CF/513
Imagen de Dario (bajo relieve), el Gran Rey, que inició la primera expedición contra Grecia que se detuvo en Maratón.

0304 pag. 307, CF/293
Estatua funeraria de Tell Halaf.

0305 pag. 46, CF/1073
Diosa madre; arte prehistórico. Inicios del neolítico anatólico, (6000 a. C.) Terracota. (Proveniente de Catal Hüyük).

0306 pag. 25, CF/1563
Urna funeraria con la figura de Típe Totec, con un bastón en una mano y la cabeza de una víctima en la otra.

0302

0301



0303



0304



0305



0306



0307



0308



0309

0307 pág. 69, CF/43
 Imagen principal de la gruta 16, en posición pralabapadasana [...] el gesto es el de la predicación.

0308 pág. 69, CF/1653
 Cristo Todopoderoso, Umbria, Italia, Fragmento de una Cruz. (S. XIII).

0309 pág. 130, CF/363
 Arte cham, Shiva, Estilo Dongchiao'ng. (S. IX).

0310 pág. 226, CF/1263
 Colosos del gran templo de Raasés II, (Imperio Nuevo, XII dinastía, Abu Simbel).

0311 pág. 282, CF/593
 Budha, en Condi Mendut (Java Central), (fines del siglo VIII).

0312 pág. 301, CF/1273
 El Juicio Final, Tispano; (C. 1250-1255), Portal central de la fachada occidental, Catedral de Saint-Etienne, Bourges, Cher, Francia



0310



0311



0312

0313



0313 pag. 113, CF/1563
Altar olmeca número 4 del museo al aire libre de La Venta, en Villahermosa. Es una obra de arte (del 900-700 a. C.)

0314 pag. 49, CF/1133
Interior de la mastaba de Mereruka, una de las más notables de Sakkarah.

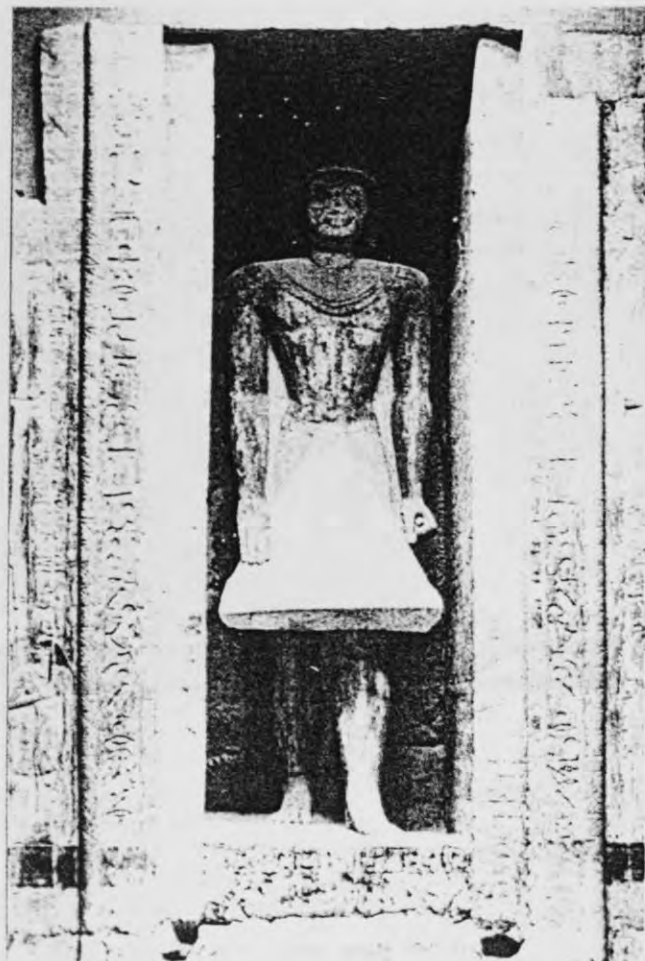
0315 pag. 23, CF/293
Imagen de la diosa Coyolxanhqui, frente al Templo Mayor de México. Cultura azteca.

0316 CF/2933
-Vishnú dormil sobre la serpiente (Katmandu)-.

0317 pag. 452, CF/2033
Michelangelo Buonarroti.

0318 pag. 110, CF/93
Un Char Mooli, escultura monumental de piedra característica del arte de la cultura Tolteca en Tula.

0314



0315



0316



0317



0318



0319



0320

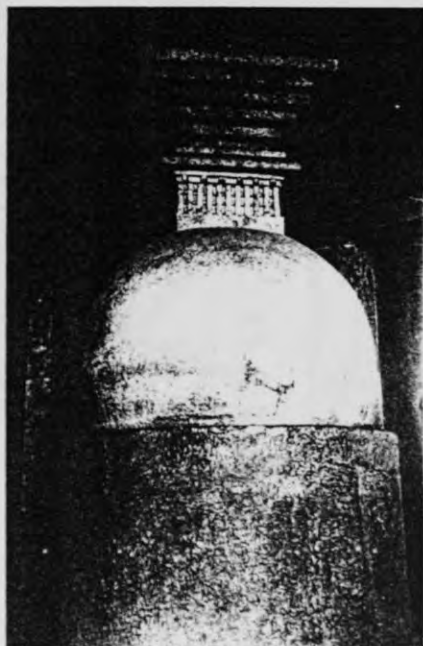
0319 pag. 620, CF/1003
Arte maya-tolteca, Chac Mool del templo de los guerreros,

0320 Il. 106, 10, CF/1953
Tochipilli, stone, Tlalmanalco, México, Aztec, (14 th-15 th c.),

0321 pag. 48, CF/43
El stupa de la gruta 9. La proporción de los caitya respecto a los vihara en la última fase de Ajanta, hace pensar que los monjes de diferente vihara se reunirían en un sólo caitya.

0322 pag. 66, CF/43
Interior de la caitya 26, con el stupa y las pilastras, Ajanta.

0323 pag. 36, CF/1123
Stupa de Srayambhunath que representa simbólicamente el Adi-Buda, el concepto de la "buddhidad" primordial o inmanente, que evana en el espacio y en el tiempo sus manifestaciones celestes y terrenas, los budas y los bodhisattva.



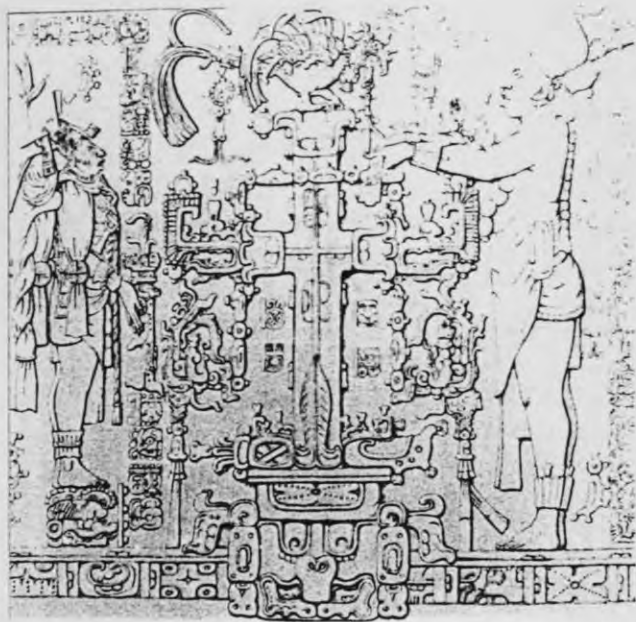
0321



0322



0323



0324



0325

0324 II. 10a, III-132, CF/2173
Palenque, México.

0325 pag. 120, CF/1203
Arte maya clásico,

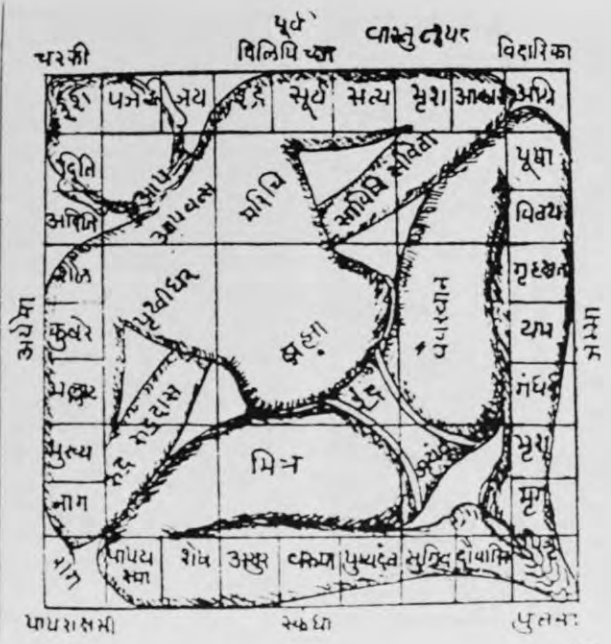
0328
0326 pag. 66, CF/1963
The gnomonic mandala of the floor plan is also used as the guiding element for designing the elevation of the temple.

0327 pag. 99, CF/2013
Vastu Purusha, Mandala,

0329 pag. 114, CF/1503
Estudio para un Crucifijo, Miguel Ángel,



0326



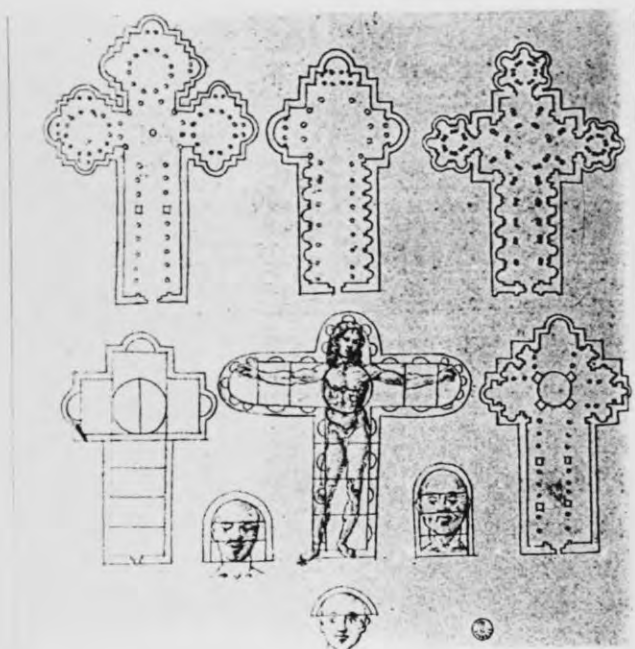
0327



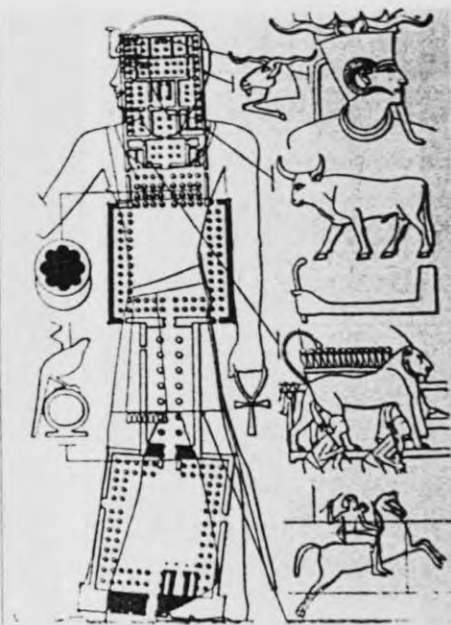
0328



0329



0330



0331

0330

0334

Il. Ius, 88, CF/2623

Proporzione. Planta de iglesia comparada con la figura humana.

0331

pag. 102, CF/1023

Though the zodiac as we know it does not seem to have existed in Egypt, Schwaller de Lubicz believed that knowledge of the zodiac and of astrology was what determined the erection and destruction of temples and shifts in emphasis of Egyptian symbolism.

0332

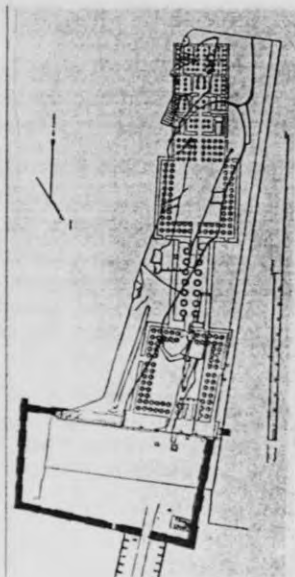
pag. 170, CF/2093

Schwaller de Lubicz [...] and found it corresponded closely to the proportion employed by Egypt in the colossus of Ramses II (one of several in the court yard of the Temple of Luxor).

0333

Il. Ius, 79, CF/361

Proporzione. Papiro egipcio. Eta tolemaica.



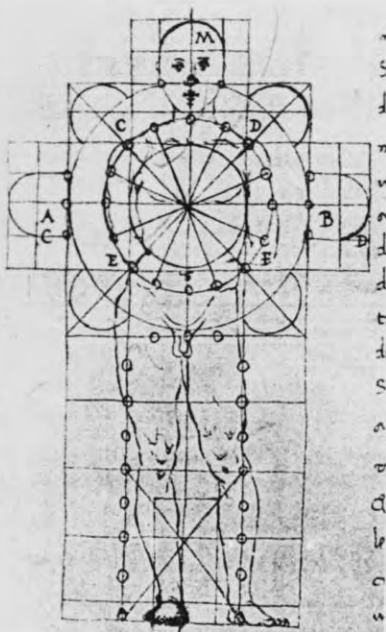
0332



0333



0334



0335



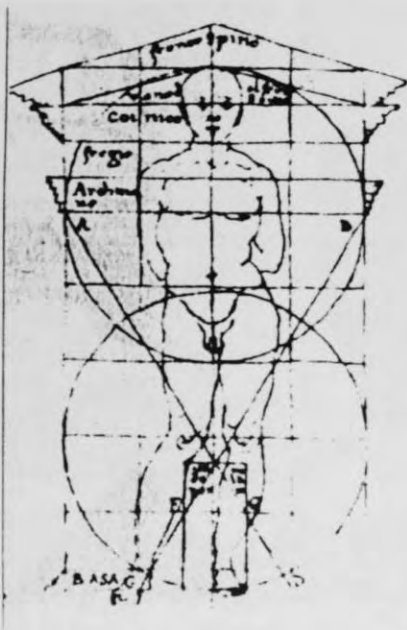
0336

0335 pag. 27. CF/2473
Francesco di Giorgio, Estudio de proporciones.

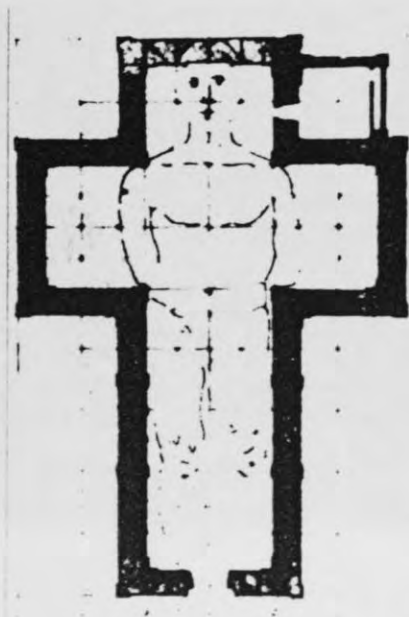
0336 pag. 311. CF/1703
Lazo entre las proporciones humanas y arquitectónicas en un boceto de Bernini para la Plaza de San Pedro. El ombligo está a la altura medianera de la columnata.

0337 pag. 97. CF/613
0338 Esquema y planta de la iglesia de Santa Maria delle Grazie, Carcinato de Cortona.

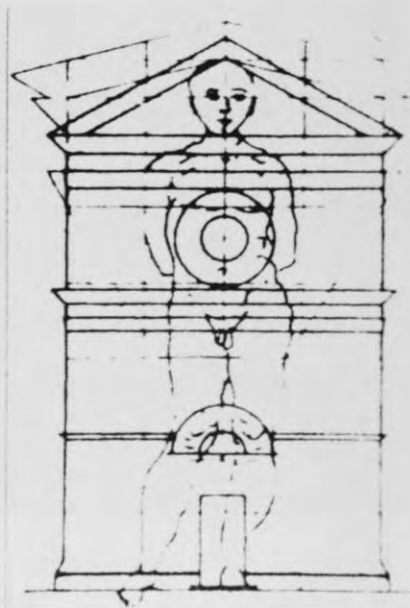
0339 pag. 97. CF/613
Plano y fachada de una iglesia según las proporciones humanas, tomado del Codex, Magliabechiano, Florencia.



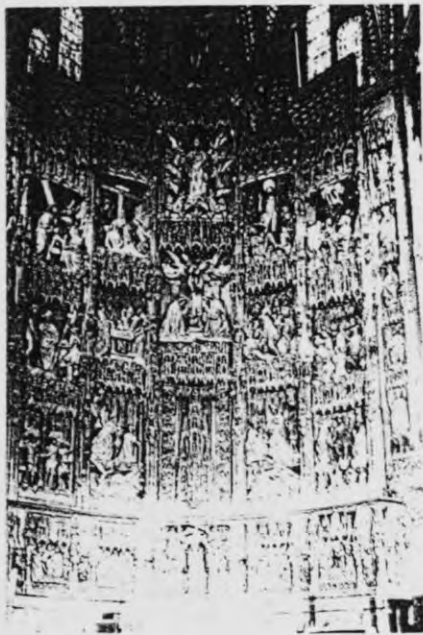
0337



0338



0339



0340



0341

0340 **pag. 339, CF/1213**
Retablo mayor de la catedral de Toledo, (Hacia 1498-1504).

0341 **pag. 34, CF/1253**
The site of ritual worship ensured the encounter with the divine, and divided the place of its manifestation from the fearful, unknown expanse beyond its confines. (Model of sacred enclosure with cult scenes, terracota, Vounos, Cyprus C. 2500-2000 BC).

0342 **pag. 49, CF/1673**
Thang-ka, or painted scroll, showing the Great Assembly of Buddhist deities, saints and sages. The central figure is Tsong-ka-pa (d. 1419), founder of one of the principal tibetan monastic orders.

0343 **pag. 66, CF/1303**
Juicio Universal, Capilla Sixtina.

0344 **pag. 66, CF/73**
Ptolomeo VII Evergetes y unas divinidades, en el relieve del Templo de Row Dab.



0342



0343



0344



0345



0346



0347

0345 pag. 102, CF/93
Estela maya (del siglo III p. C.) con escritura hieroglífica.

0346 pag. 39, CF/93
El Templo de Tlahuizcalpantecutli, principal monumento de Tula. Las estatuas son guerreros.

0347 pag. 129, CF/363
Arte Khmer; templo de Bayan, (S. XII-III).

0348 pag. 71, CF/1123
Una gigantesca imagen de Avalokitesvara, de cuatro metros de altura, en el Sum-Tsek del monasterio de Aichi (Ladakh).

0349 pag. 49, CF/363
Arte Deuterobizantino. Mosaico del ábside de la catedral de Monreale (1176).

0350 pag. 48, CF/2273
Ramsés II.



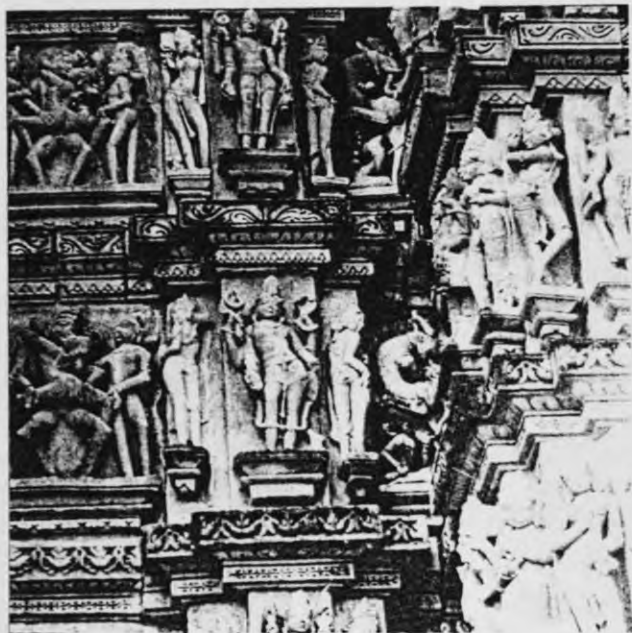
0348



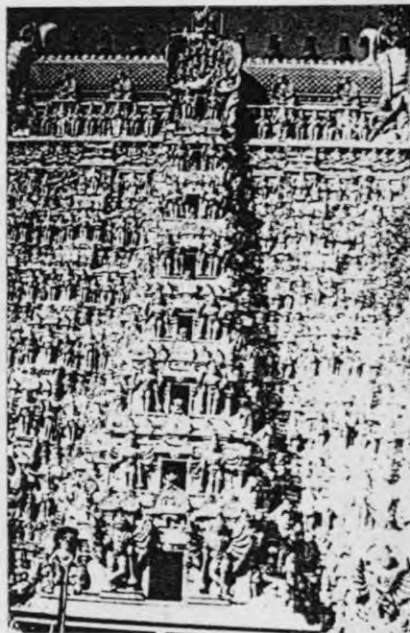
0349



0350



0351



0352

0351 pag. 103, CF/1253
[Las esculturas adornan profusamente las paredes del templo de Kandariya-Mahadera, en Khajuraho...]

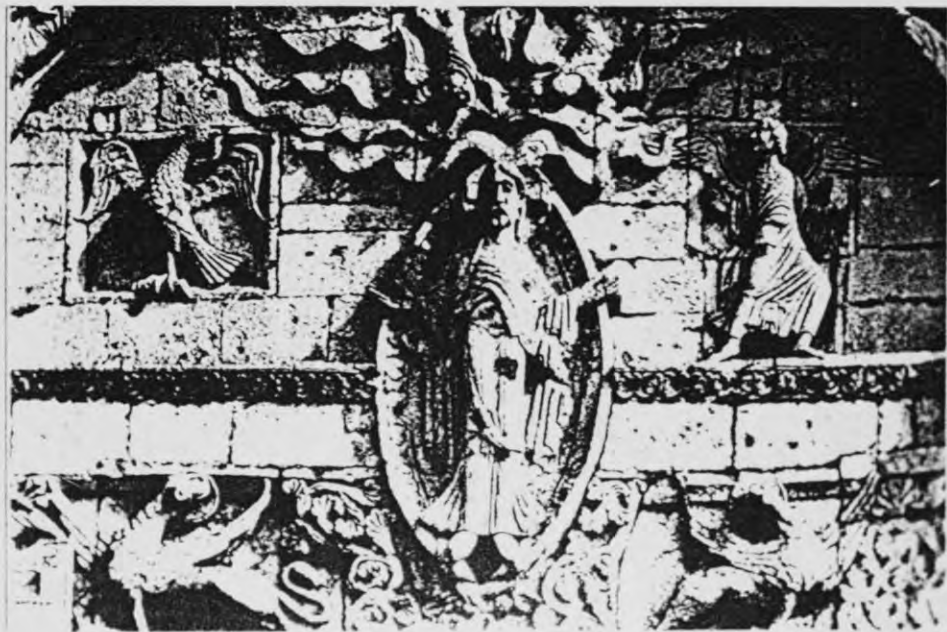
0352 pag. 49, CF/1373
Madurai, Minaksi Temple.

0353 pag. 61, CF/1563
Decoraciones en las paredes externas del Cuadrángulo de las Monjas, (Uxmal). Serpientes emplumadas se entrelazan formando una cornisa en alto relieve que encierra la estatua de una divinidad de la lluvia.

0354 pag. 204, CF/363
Arte románico, Angoumois, Cristo en la gloria entre los símbolos de los evangelistas. Detalle de la Ascensión, escultura de la fachada.



0353



0354



0355 pag. 49, [F/227]
Fachada del Templo de Abu Siabel.

0356 pag. 64, [F/216]
Buda erguido de Aukana, [Obra del siglo V, realizada según la tradición, en competición con el Buda de Sâsseruva,...]

0357 Il. 106, 246, [F/262]
Indo-Iraniche-Correnti, Bamiyan
(Afghanistan, Siglos VI-VII).

0358 pag. 67, [F/216]
Buda de pie, (del siglo V), En Sâsseruva.

0359 pag. 77, [F/216]
Buda de pié o Ananda.



0356



0357



0358



0359

0360



0360 pag. 11, CF/1483
Combate de centauros, Florencia, Casa
Buonarroti,

0361 pag. 65, CF/2273
Abu Simbel, Frente del templo menor,
el de Hator,

0362 pag. 298, CF/363
Arte gótico, El Juicio Final, Timpano
de la puerta central de la fachada
oeste de la catedral de Bourges,
(Hacia 1270-1280),

0363 pag. 99, CF/1263
Templo de Afaya; Esculturas del
frontón oeste (batalla ante Troya con
Ajax de Salamina) (500-480 a. J. C.
Egina,)

0364 pag. 10, CF/1263
Batalla de griegos y amazonas,
Escuela de Escopas; (C. 350 a. J.
C.), Detalle de un friso de mármol
del mausoleo de Halicarnaso,

0365 pag. 271, CF/2423
Pérgamo, Gran Altar, Friso este
(detalle), Apolo y Elialtes,

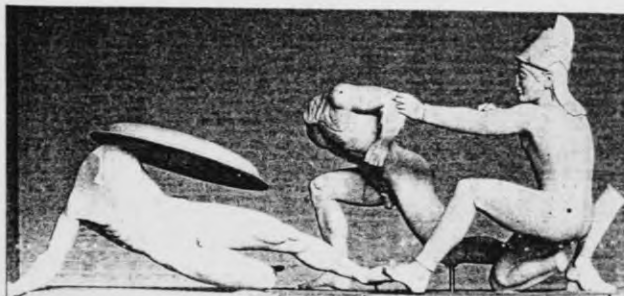
0366 pag. 95, CF/513
Frontones este (arriba) y oeste
(abajo) del templo de Zeus en Olimpia
característicos del orden corintio,



0361

0362





0363

0364



0365



0366



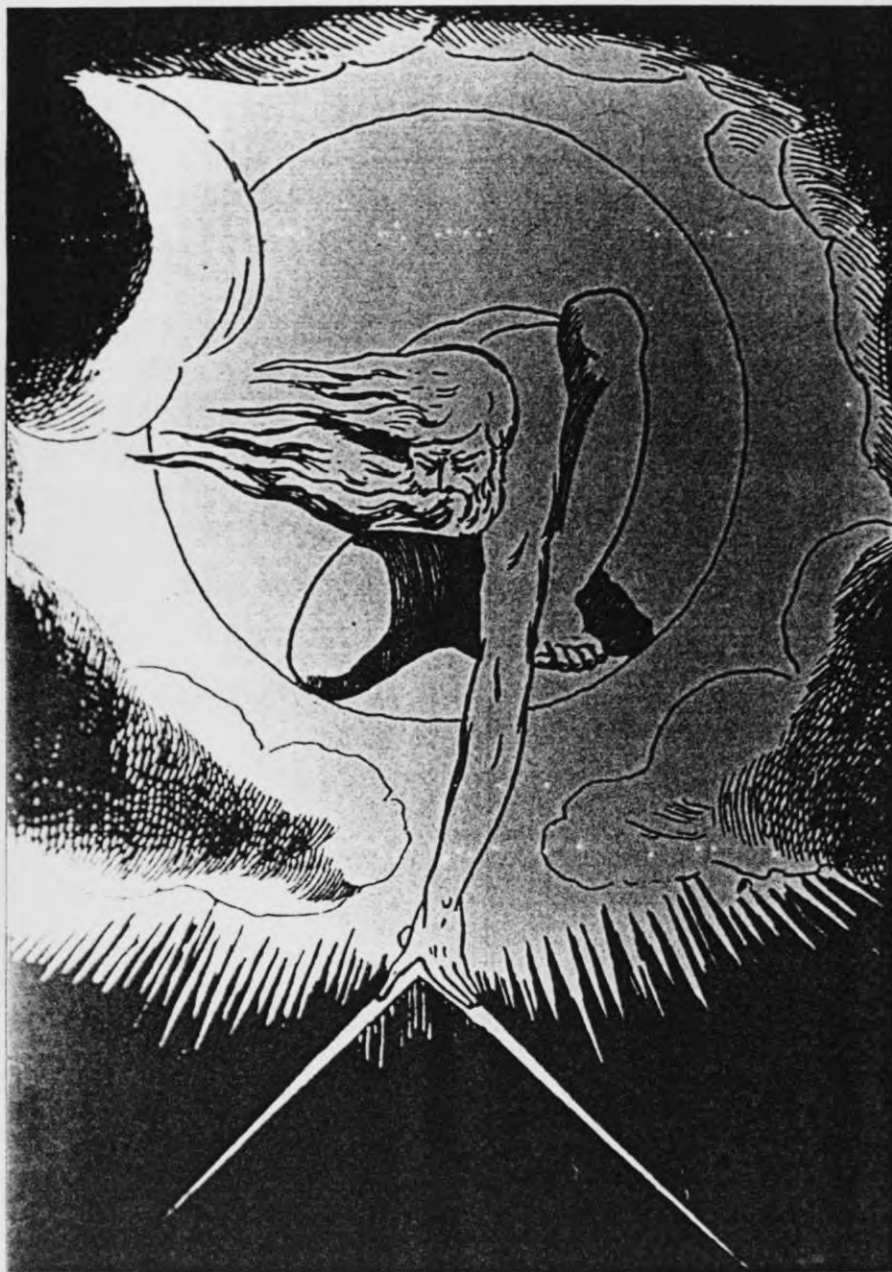
DE L'HOMME A PROPORCIÓ

De la creació com a
construcció.

De la proporció com a
correspondència.

De la proporció com a
sistema.

De la composició.



0367 pag. 30, CF/2073
The Ancient of Days, William Blake.

0368 CF/123
God the Great Architect, compass in hand, begins the work of creation, the whole substance of reality, the air out of which, He shapes his poetry, is made up of angels, so many rays from his crown, (IV).

0369 pag. 11, CF/1963
[Christ is shown using compasses to re-enact the creation of the universe from the chaos of the primal state...]



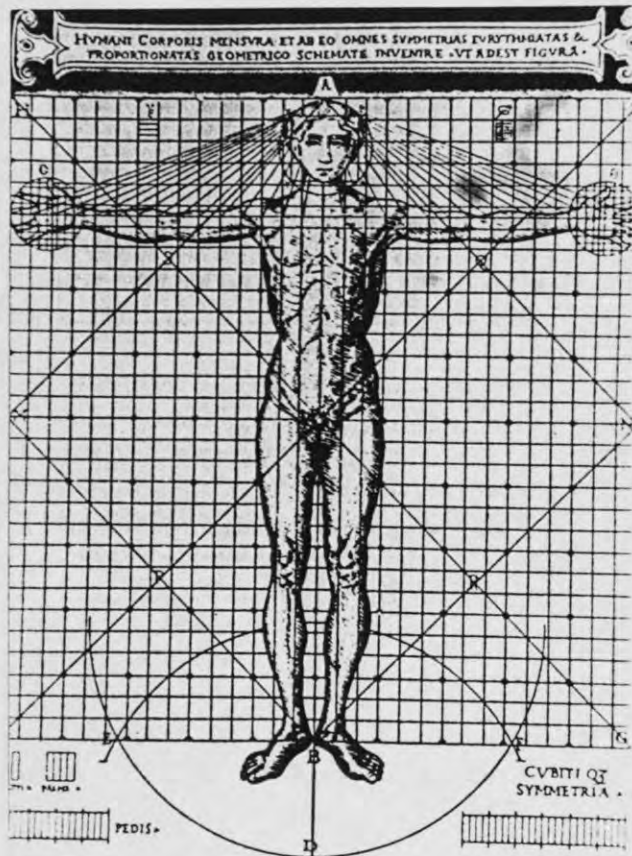
0368



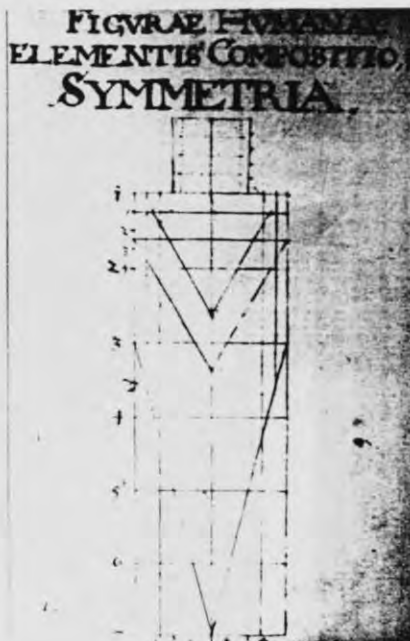
0369



0370



0371



0372

0370 CF/1333
Odoardo Fialetti. (Coat of Arms of Cesare D'Este, Duke of Modena).

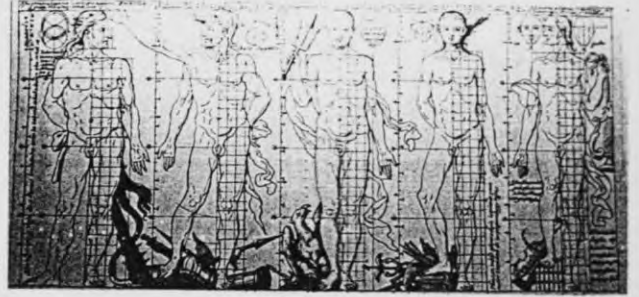
0371 pag. 9, CF/623
Le corps humain, origine des proportions architecturales. D'après l'édition Cesariano de Vitruve, Cité dans Hall, d'Homme, Grand Symbole des Mystères.

0372 pag. 56, CF/1663
- "Figura humana", Manuscrit de Rubens.

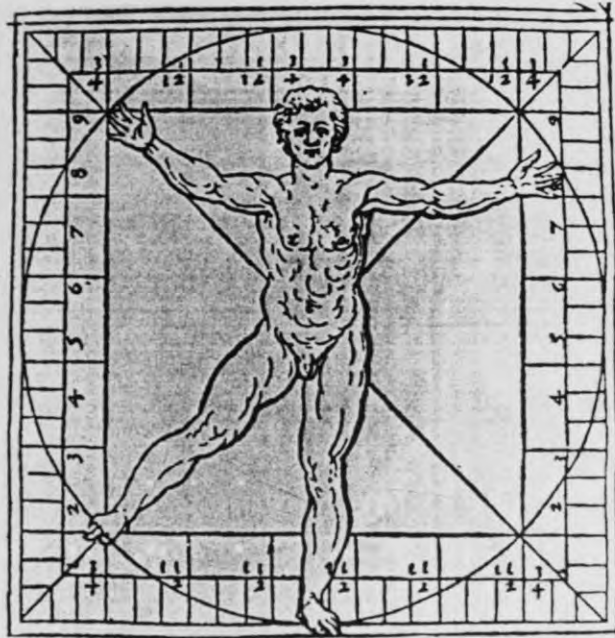
0373 pag. 20, CF/2603
- Estudi de proporcions.

0374 pag. 213, CF/723
Homme vitruviano, de la "Idea dell'architettura universale" de Scamozzi.

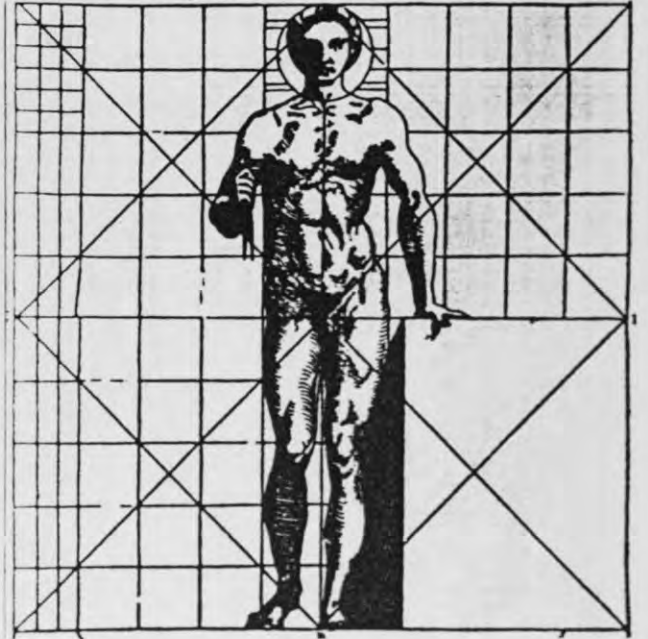
0375 pag. 39, CF/913
Proporcionalidad en la antigüedad clásica helénica.



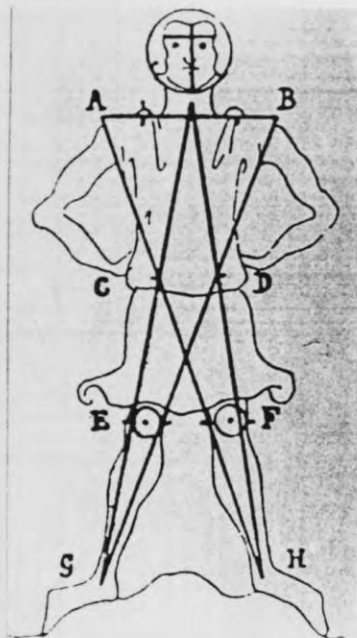
0373



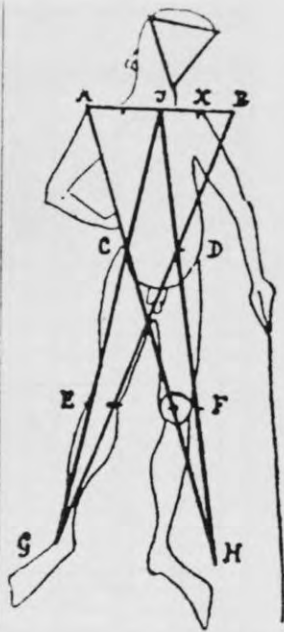
0374



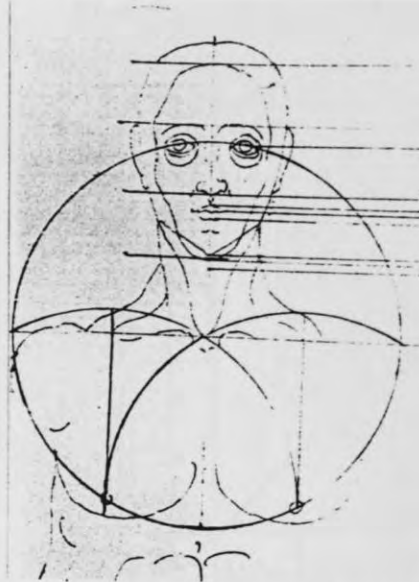
0375



0376



0377



0378

0376 pag. 98, (F/28)
 Construcción de la figura frontal sobre el principio de Villard de Honnecourt.

0377 pag. 100, (F/210)
 Construcción de la figura de tres cuartos sobre el principio de Villard de Honnecourt.

0378 pag. 109, (F/13)
 Konstruktionslinien, A. Dürer.

0379 pag. 470, (F/53)
 Nackte Fran von Vorn, A. Dürer.

0380 pag. 26, (F/58)
 -Estudi de proporcions-

0382 II. 106, 94, (F/262)
 Proporzione, A. Dürer.

0383 pag. 100, (F/28)
 Seguidor de Leonardo da Vinci; Figura proporcionada según la "Exempeda" de L. B. Alberti. Dibujo de Codex Vallardi, la subdivisión de la sección superior fue añadida por Panofsky.



0379



0380



0381



0382



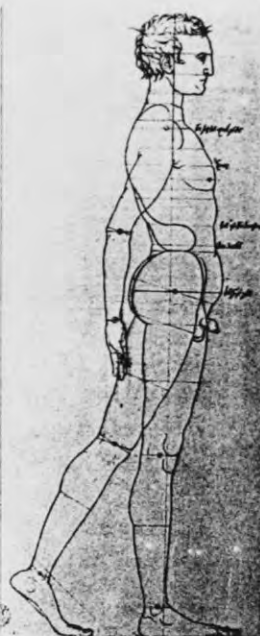
0383



0384



0385



0386



0387

0384 pag. 477, [F/53]
Nackte Mann mit Spiegel, A. Dürer.

0385 pag. 302, [F/53]
Nackte Frau mit Stab, A. Dürer.

0386 pag. 1076, [F/53]
Männlicher Akt von der Seite, A. Dürer.

0387 pag. 1077, [F/53]
Männlicher Akt von vorn, A. Dürer.

0388 pag. 471, [F/53]
Nackte Frau mit Schild, A. Dürer.

0389 pag. 469, [F/53]
Weiblicher Akt von vorn, A. Dürer.

0390 pag. 473, [F/53]
Weiblicher Akt von vorn, A. Dürer.

0391 pag. 479, [F/53]
Adam, A. Dürer.



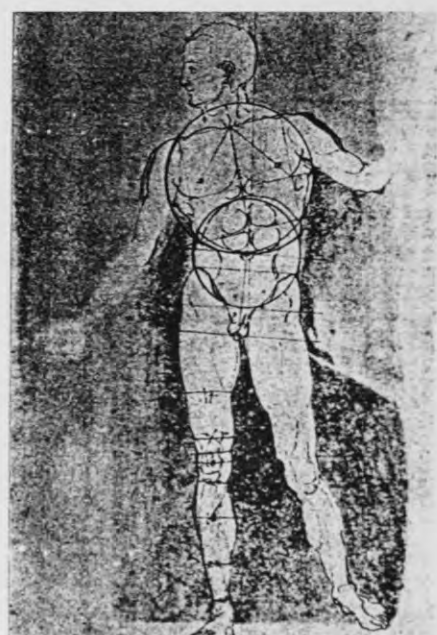
0388



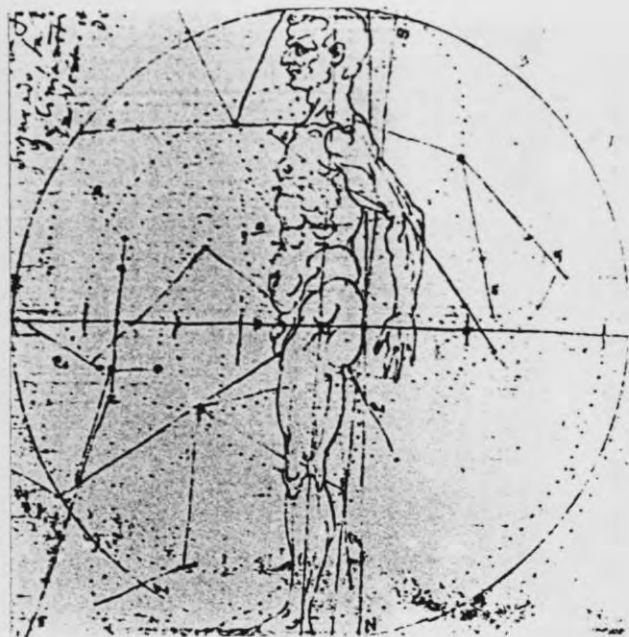
0389



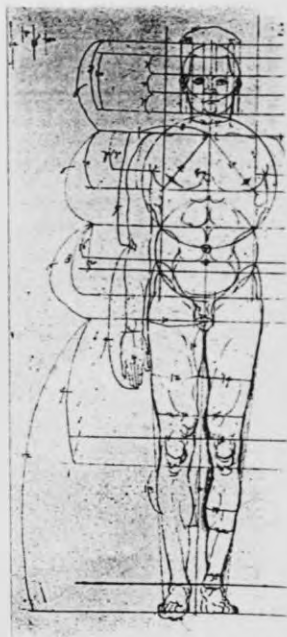
0390



0391



0392



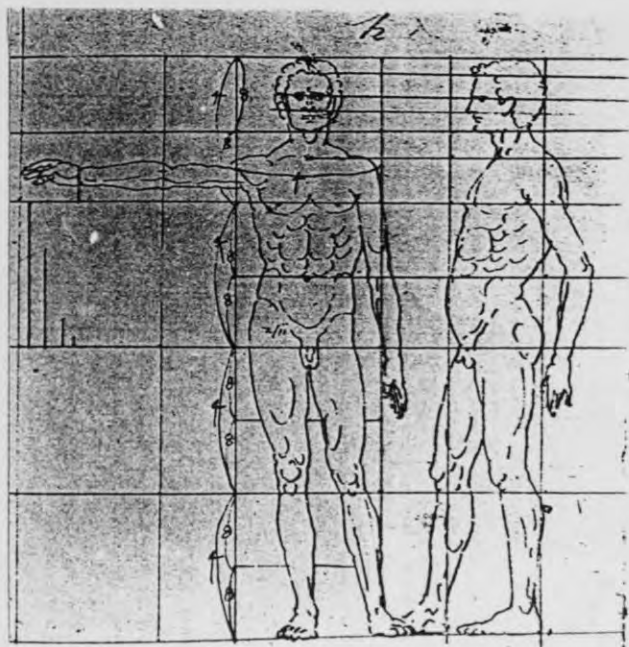
0393

0392 pag. 9, CF/513
-Estudi de proporcions-

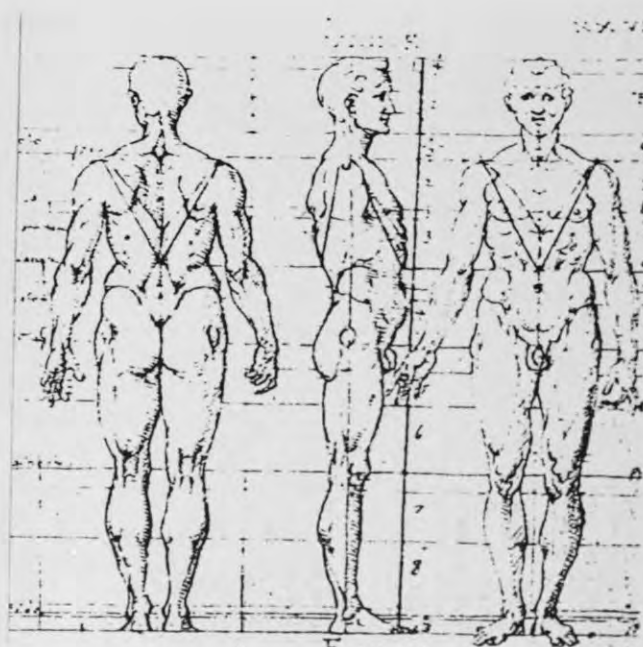
0393 pag. 12, CF/13
-Estudi de proporcions-

0394 pag. 27, CF/13
-Estudi de proporcions-

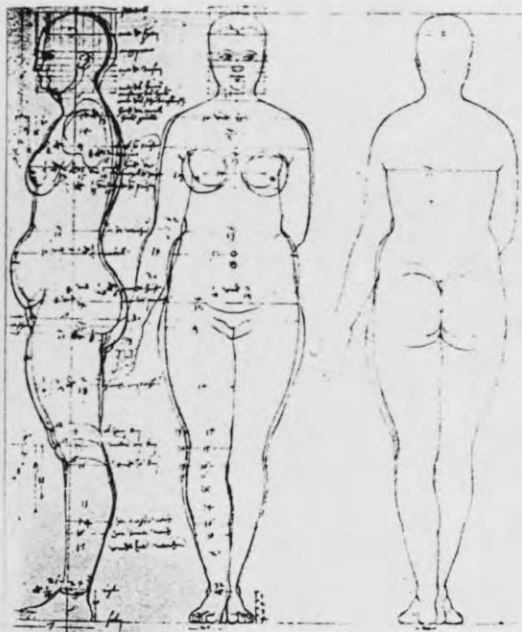
0395 pag. 3, CF/513
-Estudi de proporcions-



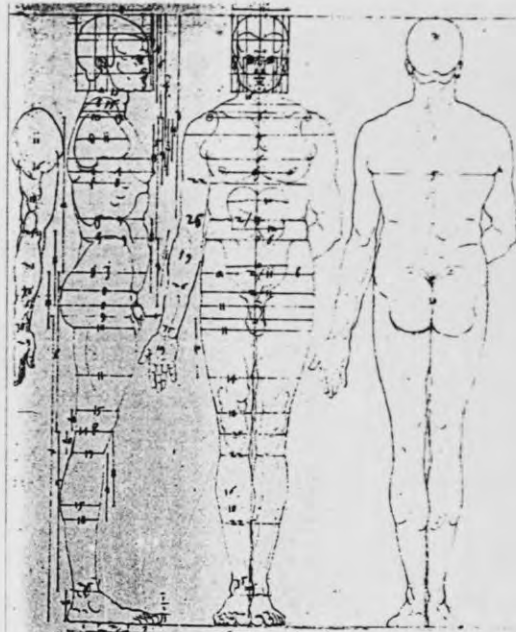
0394



0395



0396



0397

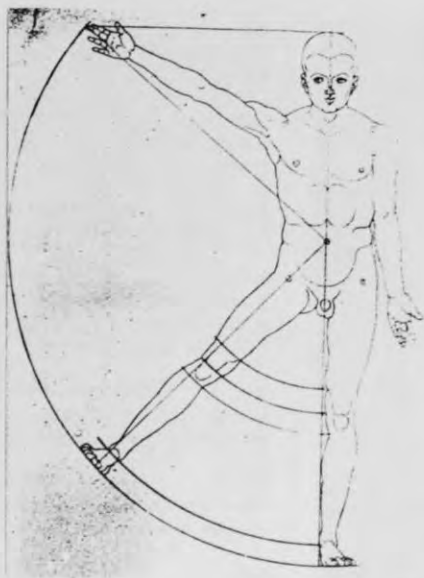
0396 pag. 26, CF/13
-Estudi de proporcions-

0397 pag. 31, CF/13
-Estudi de proporcions-

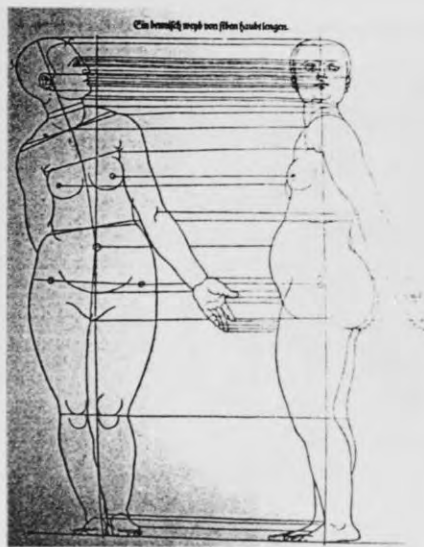
0398 pag. 66, CF/13
-Estudi de proporcions, (El melic, centre rotacional)-

0399 pag. 146, CF/1063
[Dibujo de Durero tomado de los cuatro libros de las proporciones humanas...]

0400 pag. 96, CF/1963
[Albrecht Dürer's human canon is entirely composed of proportions derived from three unique divisions...]

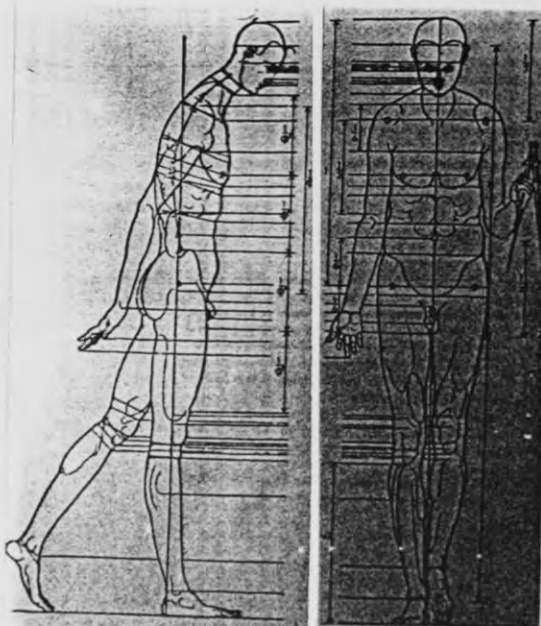


0398

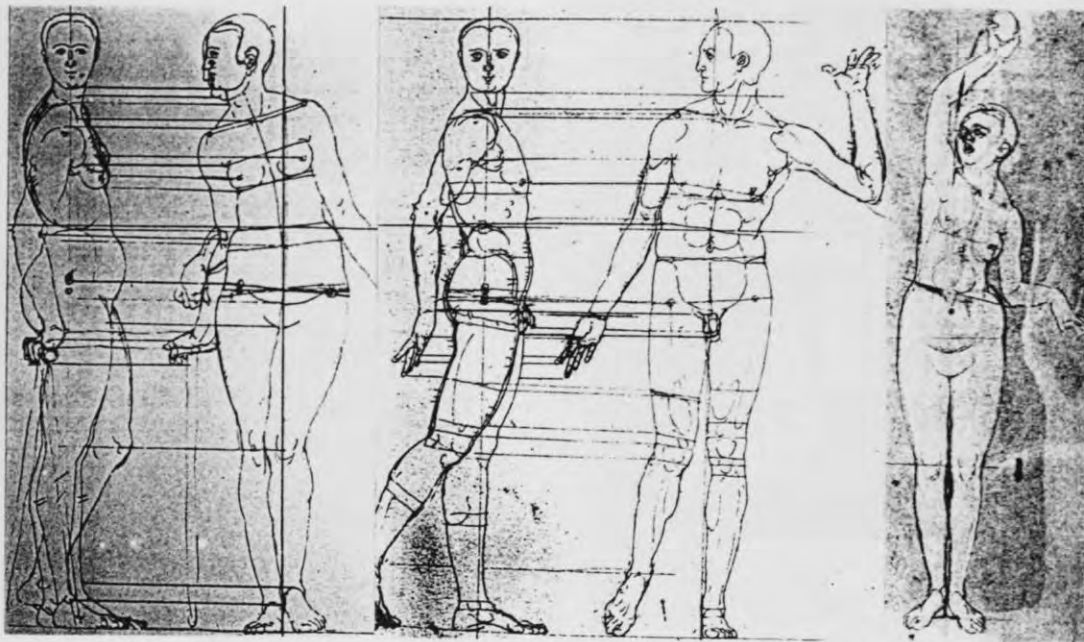


En l'entorn dels dos braços i braços.

0399



0400



0401

0402

0403

0401 **PAG. 93, CF/13**
-Estudi de proporcions, dona, A. Dürer-

0402 **PAG. 75, CF/13**
-Estudi de proporcions, home, A. Dürer-

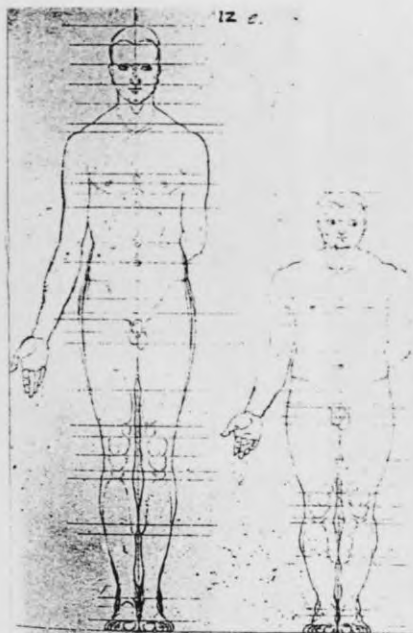
0403 **PAG. 494, CF/53**
Eva, A. Dürer.

0404 **PAG. 101, CF/293**
Alberto Dürero: "Hombre D" del Libro primero de los Vier Bücher von Menschlicher Proportion, (1528).

0405 **PAG. 1477, CF/163**
Buch II: Figur von 7 Kopflängen, die durch den Verkehner vergrößert wurde.

0406 **PAG. 404, CF/203**
Albert Durer (1471-1528), Proportions allongées du corps féminin.

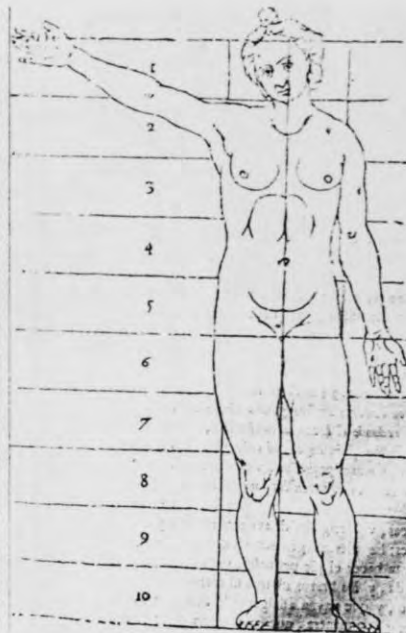
0407 **PAG. 51, CF/223**
Figura humana por Dürero. Utilización por Dürero de la escala (aritmetica).



0408



0409



0410

0408 pag. 73, (F/13)
-Estudi de proporcions, relació de
tamany en funció de l'alçada-

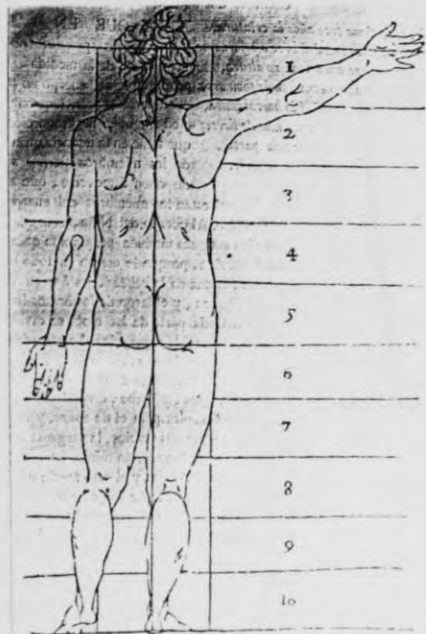
0409 pag. 29, (F/140)
Große Aktstudie (1820-1821), Ingres,

0410 pag. 169, (F/269)
Medidas del cuerpo,

0411 pag. 169, (F/269)
Medidas del cuerpo,

0412 pag. 117, (F/269)
Medida del cuerpo,

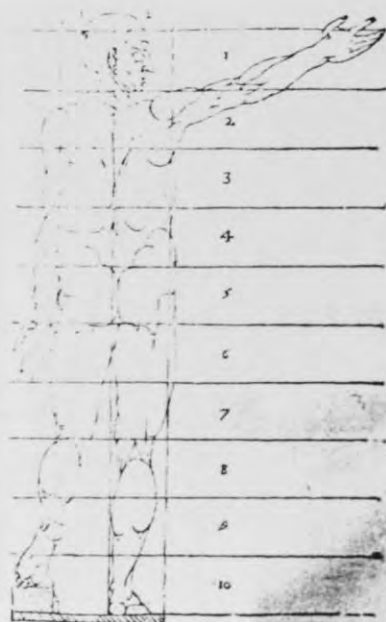
0413 pag. 119, (F/269)
Medidas del cuerpo,



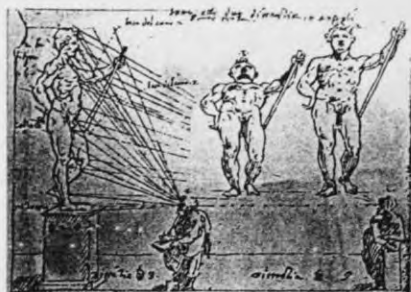
0411



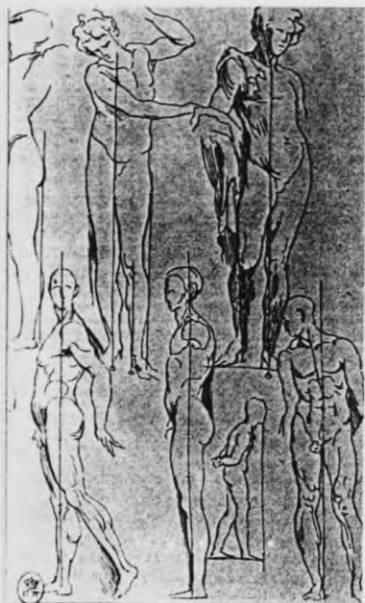
0412



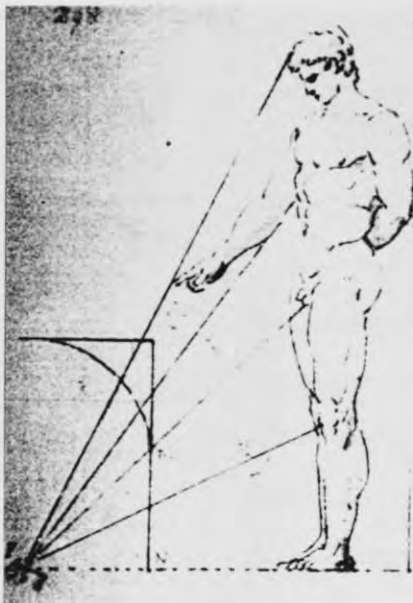
0413



0414



0415



0416



0417

0414 pag. 64, [CF/560]
-Perspectives-

0415 pag. 692, [CF/203]
Hommes dans diverses positions,
Jombert.

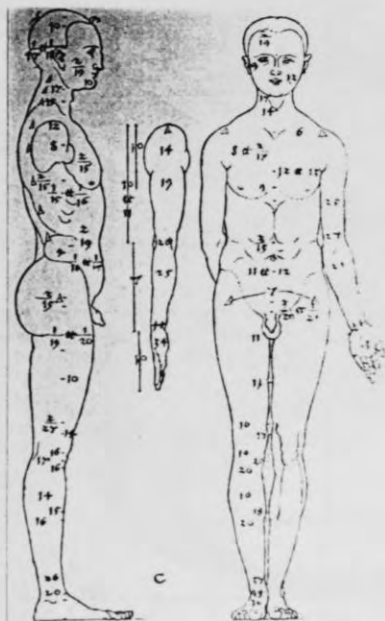
0416 pag. 49, [CF/1883]
"A fare una figura nel muro di 12
che aparisca d'altezza di 24".

0417 pag. 404, [CF/2033]
Jean Cousin II, dit le fils (1522-
1594), Proportions de l'homme de 8
têtes vu de face.

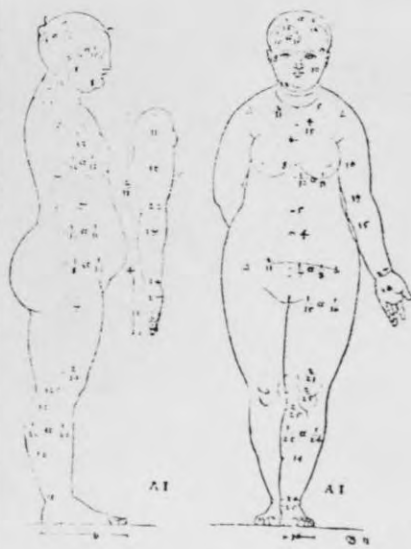
0418 pag. 1471, [CF/163]
Buch 1; Seiten- und Vorderansicht des
breiten männlichen 8- Kopftypus, A.
Dürer.

0419 pag. 1468, [CF/163]
Buch 1; Seiten- und Vorderansicht des
weiblichen 7- Kopftypus, A. Dürer.

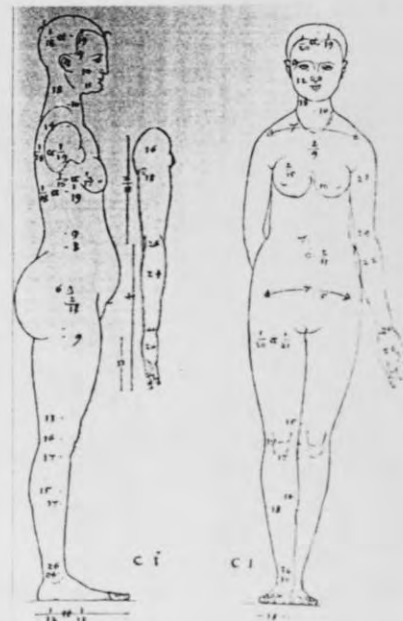
0420 pag. 1473, [CF/163]
Buch 1; Seiten- und Vorderansicht des
schmalen weiblichen 8- Kopftypus, A.
Dürer.



0418



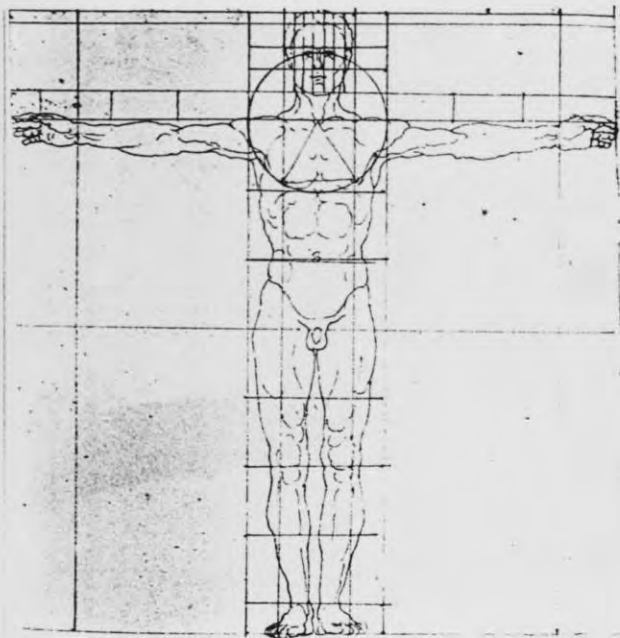
0419



0420



0421



0422



0423

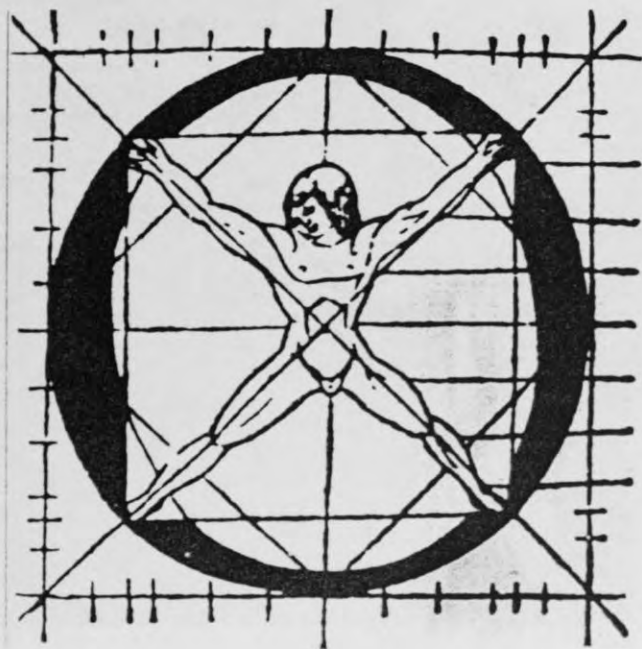
0421 pag. 6, CF/83
Alphabets Antropomorpes,

0422 pag. 46, CF/13
-Estudi de proporcions-

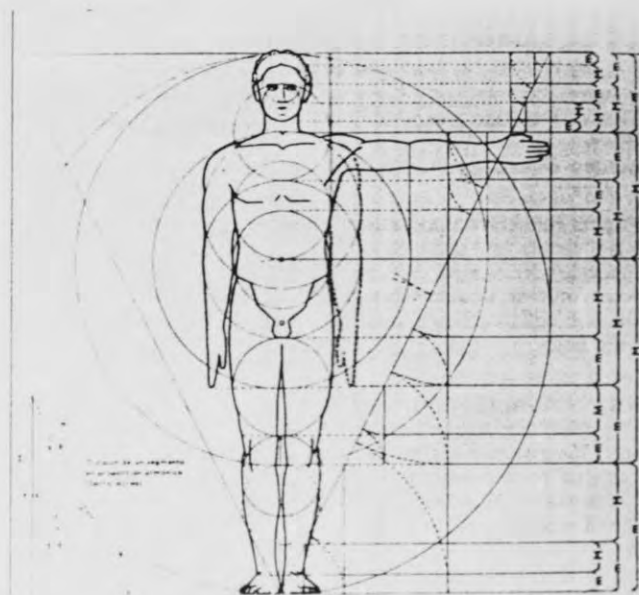
0423 pag. 13, CF/583
Antropometria rotacional,

0424 pag. 10, CF/83
Geoffroy Tory. (Champ Fleurg 1524)

0425 pag. 40, CF/913
Las proporciones "bellas" del cuerpo humano a través de la sección áurea según Zeising.



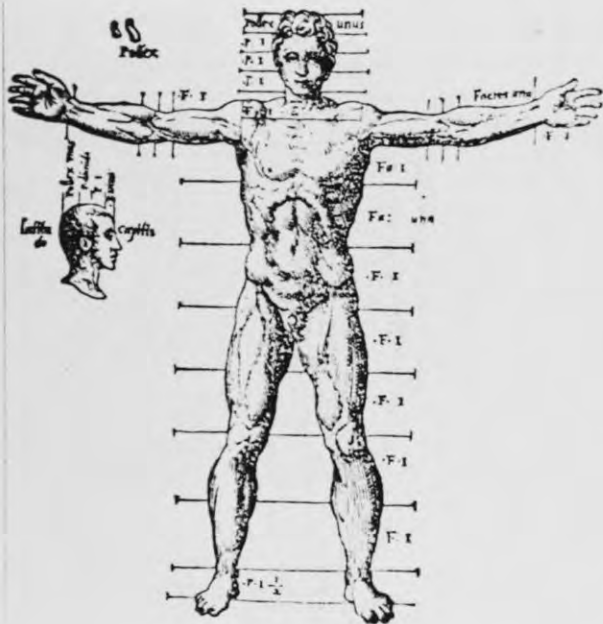
0424



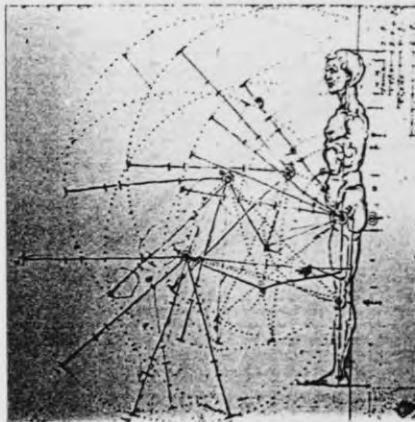
0425



0426



0427



0428

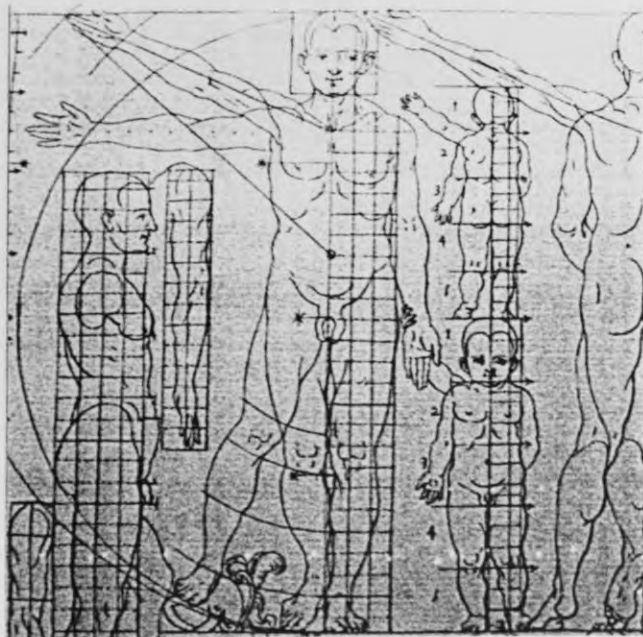
0426 pag. 95, CF/83
Paulini (1570, Itàlia).

0427 pag. 19, CF/223
Figura humana del 'Vitruvio', de Bàrbaro. La cara se utilitza com a mòdul.

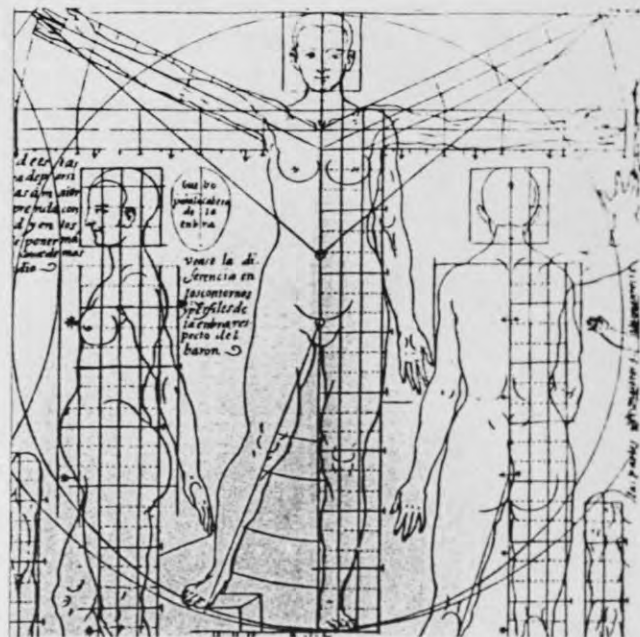
0428 pag. 9, CF/663
Antropometria rotacional.

0429 pag. 16, CF/2603
-Estudi de proporcions-

0430 pag. 16, CF/2613
-Estudi de proporcions-

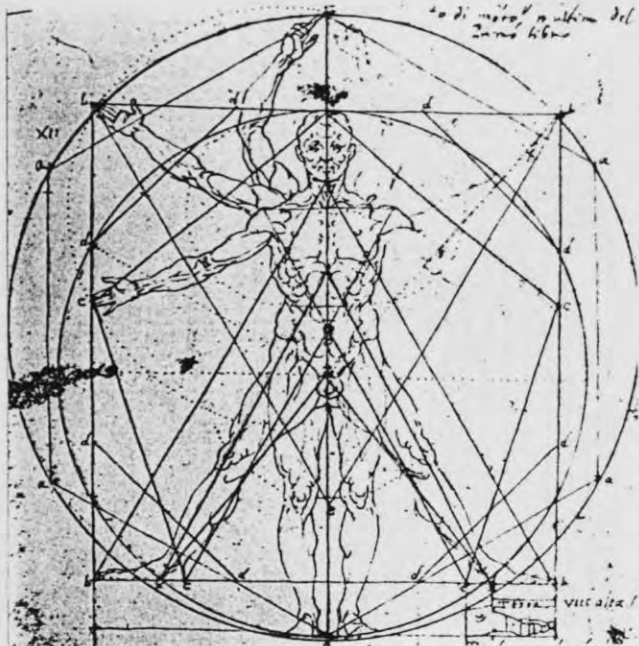
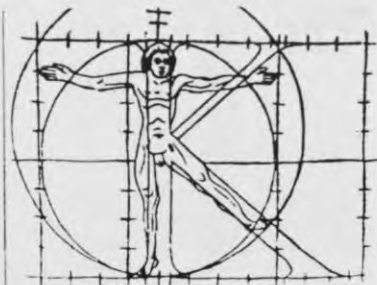


0429

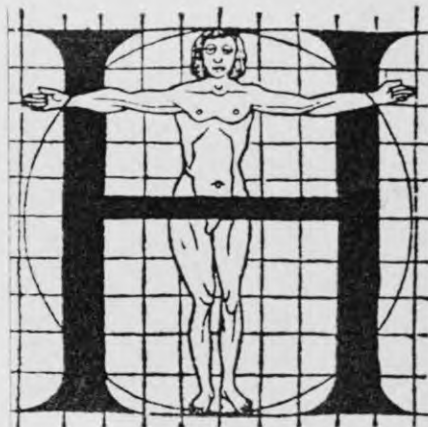


0430

0431



0432



0433

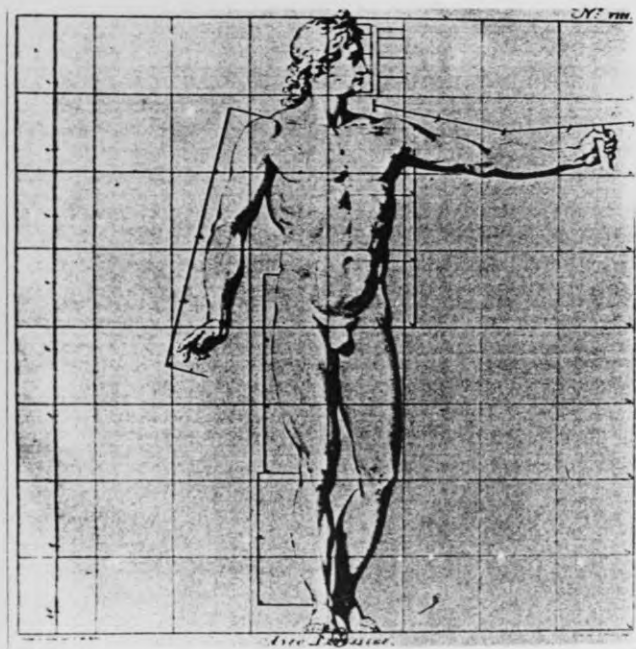
0431 pag. 6. CF/83
Geoffry Tory, Champ Flewy (1524).

0432 pag. 6. CF/83
-Els poligons i les proporcions-.

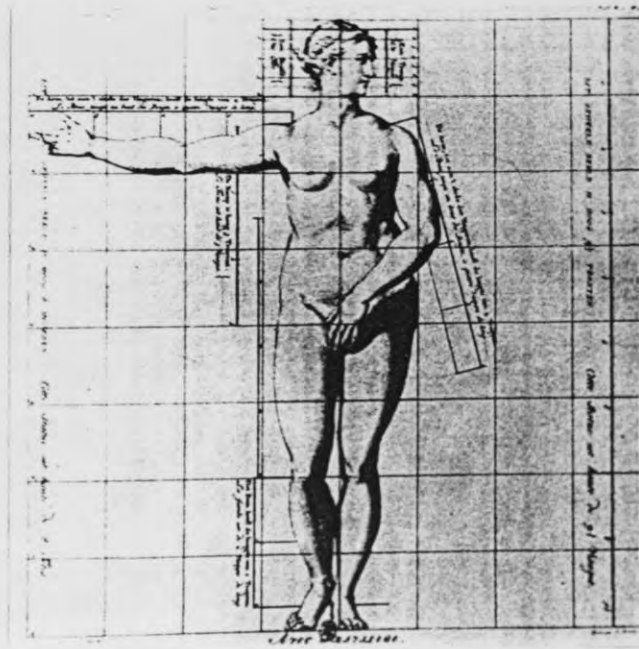
0433 pag. 10. CF/83
Geoffry Tory, Champ Flewy (1524).

0434 pag. 408. CF/2033
J. de Wit (1695-1754), Proportions de l'home, Vue antérieure, Gravure par Jan Punt, (1747, Paris).

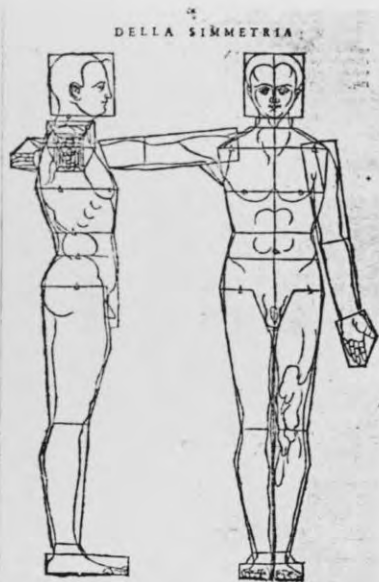
0435 pag. 408. CF/2033
Jacobs de Wit (1695-1754), Proportions de la femme, Gravure par Jan Punt (1747, Paris).



0434



0435



0436



0437



0438

0436 pag. 28, CF/1193
Alberto Dürer, Della Simmetria dei corpi umani, (Libro Quattro, Venecia 1591).

0437 pag. 729, CF/63
Studienblatt, A. Dürer.

0438 pag. 96, CF/13
-Proporcions i encast volumètric del cos-

0439 pag. 99, CF/1193
Cartón y cuadrícula, Jacobo Tintoretto, Angel volando, estudio para el Juicio Final (Venecia, Madonna dell'Orto).

0440 11.100, 60, CF/2623
Progettazione, Raffaello, Disegno para la transfiguración.

0441 pag. 196, CF/963
Christopher Bearing the Christ Child, Giovanni Antonio da Fordenone.



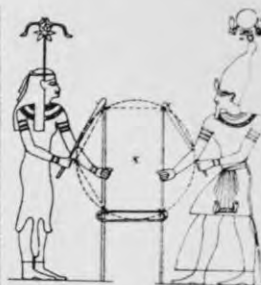
0439



0440



0441



0442 0443

0442 pag. 10, CF/1993
[L'arte, nell'antico Egitto si struttura su regole fisse di cui il quadrato e il reticolo quadrato sono la base per il calcolo delle proporzioni tra le parti e il tutto...]

0443 pag. 135, CF/1423
Relieve del templo de Hattor, (hacia el 300 a. C., Dendera).

0444 pag. 64, CF/1133
Estatu de Ramsés II que se halla en el templo de Kanak A sus pies la figura de la reina Nefertari, su esposa.

0445 Il. 106, 79, CF/353
Proporzioe. Papiro egipcio. (Etá tolemaica).

0446 Il. 106, 69, CF/303
Esbozo sobre tableta de madera de las proporzioes dei cuerpo humano. (Dinastia XVII).

0447 pag. 51, CF/2093
Direct evidence of Egyptian Knowledge and use of the 3, 4, 5, Pythagorean triangle is rare, but this relief from the tomb of Hawesep VI is an instance of it.

0448 pag. 65, CF/1753
Medidas y proporzioes egipcias. Un cuadrado corresponde a un fausto o a un tercio de un pie.

0449 pag. 25, CF/903
Sandstone head of Mentuhotep II from his temple at Deir el-Bahri, Thebes.

0450 pag. 46, CF/1803
-Estudi de proporzioes-

0451 pag. 49, CF/1803
-Estudi de proporzioes-

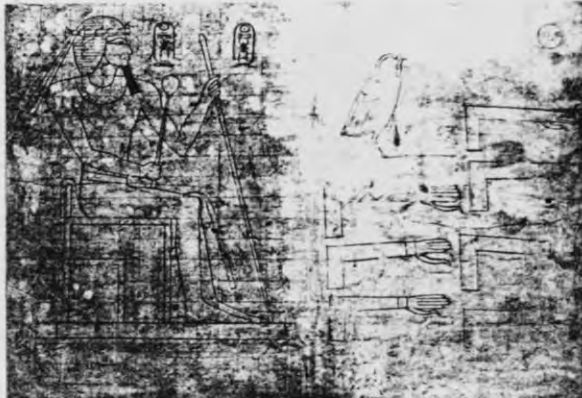
0452 pag. 51, CF/1803
-Estudi de proporzioes-



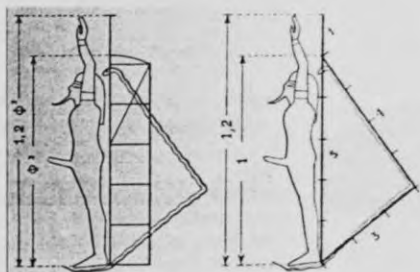
0444



0445



0446

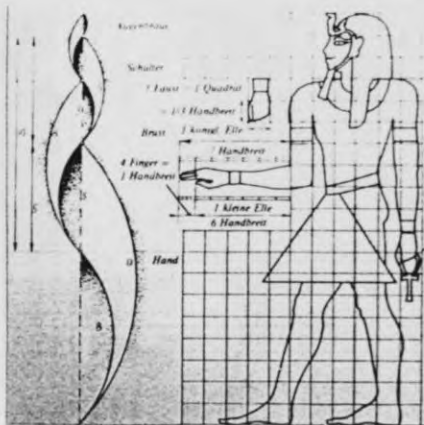


0448

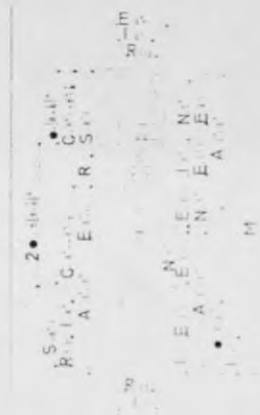
0449



0447



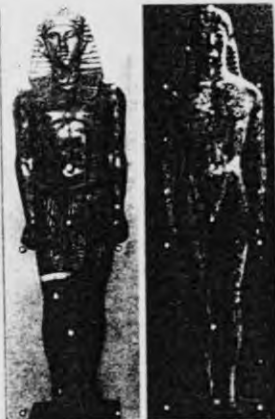
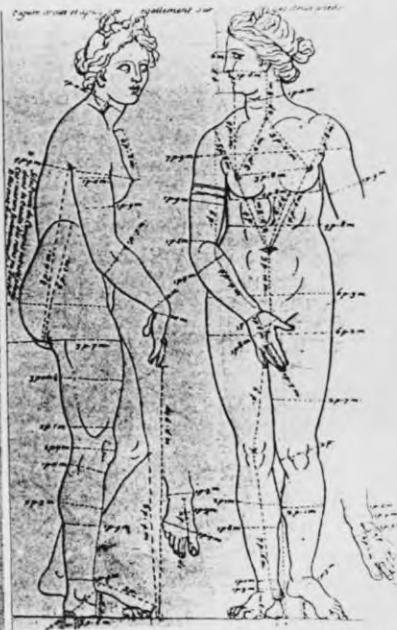
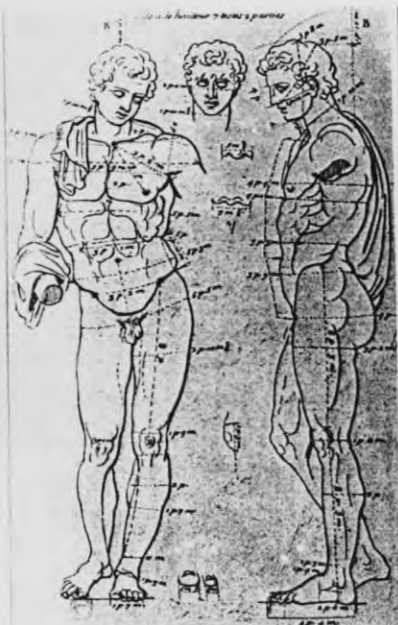
0450



0451



0452



0453 pag. 122, CF/1763
-Estudi de proporcions-. Doryphoros.

0454 pag. 460, CF/1763
Relieve metrològic grec: Parte superior del cos d'un jove amb els braços estesos, indicant la longitud normal d'un braç. El peu, la mesura usada realment pels grecs, es mostra sobre el braç dret (fins a 450 a. C.).

0455 pag. 406, CF/2033
Gerard Anchan, Proportions de l'Antinous, vistes de face et de côté.

0456 pag. 405, CF/2033
Gerard Anchan (1640-1703), Proportions de la Vénus de Médicis de face et de côté.

0457 pag. 6, CF/2003
Statua di Apollo di Tenea e il suo schema strutturale armonico, uguale a quello delle statue egiziane. Da uno studio di Ernst Mosell.

0458 pag. 112, CF/663
La crucifixion de Villars-les-Maines, (s. II).

0459 CF/1763
Esquema de les proporcions de la verdadera imatge "del Budha", segons el dibuix d'un pintor tibetà.

0460 pag. 95, CF/1603
Ntra. Sra. de París. El graciós balanç i la posició de la capçalera són el signe d'una abstracció còsmica en el qual resideix el missatge.

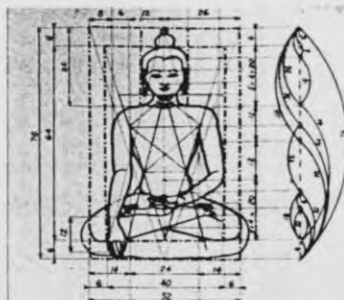
0461 CF/2043
-Reims Hue. Traçat de E. Maillat-.

0462 CF/2043
-Traçats reguladors d'estatues budiques-.

0463 pag. 436, CF/363
Índia. Exemple de mesures canòniques per a la realització d'una estatueta.



0458



0459



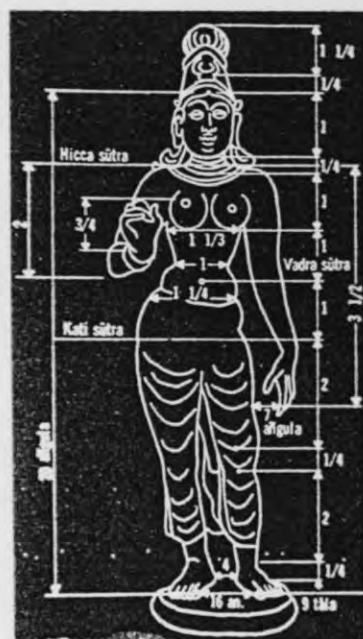
0460



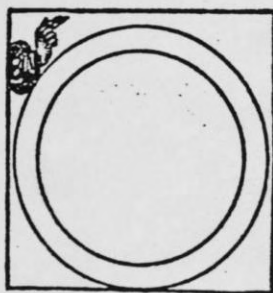
0461



0462



0463



DE LA ICONA

De l'esquema exemplar.

Més enllà de la proporció i de la composició, considerats com a sistemes de representació n'hauríem de situar llurs valors simbòlics en la mesura que «composar» és «posar com» i això ens demana un model. I proporcionar és harmonitzar i això també ens demana uns valors.

Ambdós sistemes queden implicats en el ritual de la configuració -transformació en construcció- de les imatges. La construcció implica un pla general a tots nivells del procés configurador i al respecte ens fa palesa la noció d'esquema.

"Las cosas muestran ser lo que son por su aspecto o figura y por el conjunto de las acciones que pueden ejecutar y de hecho ejecutan. La [physis] o naturaleza de una cosa cualquiera -en nuestro caso; el cuerpo humano- se manifiesta de consuno en la figura o aspecto de ella [eidos] y en su virtud o potencia para hacer lo que naturalmente hace [dynamis]. [...]

Cada cosa tiene su eidos propio; según él difiere de todas las demás y se parece más o menos a algunas. Apunta así la idea de ordenar las cosas conforme a su apariencia, y por consiguiente -en tanto en cuanto el eidos es manifestación de la physis- según su naturaleza específica. No olvidemos que [species] es la traducción latina de eidos. En este sentido cabe oponer complementariamente, como hace Parménides (Diels-Kranz, 29 A 17), eidos, aspecto, y [enérgeia], acción, actividad; y puesto que la enérgeia es la actualización de la dynamis (potencia, capacidad o virtud para actuar), la oposición complementaria entre eidos y dynamis se hace evidente. En esta distinción y esa complementariedad tendrá su fundamento toda la ulterior taxonomía científica de la naturaleza.

Cuando el eidos se realiza exclusiva o preponderantemente como figura externa, recibe entre los presocráticos el nombre técnico de [skhema], término del que procede nuestro [esquema] y concepto que adquirirá especial importancia en el atomismo de Leucipo y Demócrito. Los [skhemata] de los átomos y sus diversos movimientos serán la causa de las distintas propiedades [dynamis] de las cosas." 207

Són per tant els esquemes, la trama d'una realitat feta figura, el fonament de les propietats d'aquesta realitat. No es tracta tant de l'aparença estrictament plàstica de les imatges el que les consolida com a tals i en permet l'aprofundiment, sino els esquemes, la trama com a fonament que permet consolidar com a figura tot un sistema d'interrelació i

superposició de valors que es donen en tota imatge mínimament conseqüent i elaborada.

"Hay una diferencia tajante y de principio entre [esquema] e [imagen], pues la imagen es un producto de la facultad empírica de la imaginación productiva, mientras que el esquema de conceptos empíricos es un producto y, por así decirlo, un monograma de la imaginación pura a priori en y por el cual se hacen posibles las imágenes." 208

De la imatge veritable.

En tant que ritual la construcció de les imatges era pròpia d'iniciats, no tant sols en l'ofici sinó també en la doctrina i el sistema de correspondències de la mateixa.

"Lacombe recuerda también que los diversos tratados de estética, al ofrecer a los artistas las normas canónicas adecuadas para lograr el fin artístico, recuerdan continuamente que el artista debe aplicar los métodos de recogimiento típicos del yoga para que con el espíritu purificado y corregido pueda producirse esa intuición generadora sin la cual la habilidad técnica resulta estéril. También en este caso sería fácil establecer una confrontación con ciertas actitudes medievales según las cuales al artista se le exige, por lo menos, un estado de pureza interior en el que puedan actuar los dones del Espíritu Santo (pensemos en los perceptos que se dan a los artistas en la [Schedula Diversarum Artium] del Abad Teófilo); pero también es cierto que la actitud requerida por la estética india es más radical. Coomaraswamy nos explica cómo la actividad del artista procede a través de una [técnica de visión sumamente especializada], que le obliga a eliminar toda influencia emotiva pasajera y toda imagen de criatura, para captar la forma del [devata], ángel o aspecto de Dios. La mente produce la imagen divina concebida a través de una completa identificación con ella, incluso en el caso de que la divinidad este provista de caracteres terribles y sobrenaturales; la forma así conocida en un acto de no-diferenciación es el modelo a través del cual el artista procede a la realización por medio de la piedra, colores u otro material..." 209

és precisament aquesta qüestió de procediment la que determina i sintetitza en un sol acte la realització de la veritable imatge: de la icona.

La icona fa referència a la veritable i sagrada imatge de Déu -d'aquí el passatge de la Vera-icona que pren la imatge directe del

rostre de Crist- passatge que al·ludeix més a l'acció justa en relació a un arquetip que no pas a una configuració d'aparència concreta.

La icona de la transfiguració és la primera icona que ha de fer el monjo dedicat a «pintor de icones», com a encarrec de la seva comunitat, i amb la benedicció del bisbe, després, però, d'un període dedicat intensament a la pregària i la penitència.

La icona de la transfiguració és la que dona tot el sentit de les icones, de l'església de l'ortodoxia.

Certament, el tema bàsic de la transfiguració és la llum, una llum que irradia del Crist sobre totes les coses, tot fent fosca la llum natural i transfigurant la natura i l'home (mostra la vida de la gràcia de l'esperit, transfiguració del cos).

Aquesta dimensió de la icona subratlla un element present també en no poques obres de l'art cristià a occident. La connexió artista-art en relació amb el contingut, i a l'orient, la connexió es viu a nivell gairebé teològic que encara perdura.

"La icona és una obra d'art realitzada i duta a terme després d'una preparació adequada de l'ànima i de l'esperit."

"A la base de la icona, hi ha una experiència de llum, i la funció de la icona és reflectir la llum del Tabor." 290

Plena funció de tres factors que han de coincidir perquè esdevingui completa, venerable i santa.

El primer factor, el pintor, que reproduïx un objecte sant: el costat visible de l'invisible, allò que és proposat a la veneració, a la pregària i, a través d'ella, el pas vers, [l'original].

El segon, la creació material, en la seva funció espiritual particular: la icona en si mateixa, que conté la [hipòstasi] és portadora i anunciadora d'aquests elements quan sigui presentada a la veneració i a la pregària dels fidels.

El tercer, l'home que contempla la icona i el fidel que es troba davant d'ella,

que es converteix en una semblança del que hi ha representat, per la seva activitat correcta, [contemplatio] i [meditatio] i es transfigura davant d'ella.

La icona, per tant, no ens remet tan sols a una imatge com objecte i, menys encara com objecte únicament de funció estètica, sinó que condensa tot un procediment, conseqüència d'un estat que vol propiciar un estat molt més dens i que es reflexa icònicament. Si més no, es recolza en una cosmologia, en un ordre precís de la realitat.

Del model exemplar cristià.

Per això són interessants les aportacions que fa Titus Burckhardt respecte de la imatge sagrada, tant de Crist com de Buda, i on es posa de manifest la superposició, o millor la integració de valors, en l'execució de les imatges, generant un fonament simbòlic a tota reflexió i contemplació de les mateixes.

"La litúrgia no determina sólo el orden arquitectónico, también rige la repartición de las imágenes sagradas según el simbolismo general de las regiones del espacio y la significación litúrgica de la izquierda y de la derecha. En la Iglesia Ortodoxa griega las imágenes están integradas más directamente al drama litúrgico. Adornan sobre todo el iconostasio, el tabique que separa el Sancta Sanctorum, lugar de sacrificio eucarístico llevado a cabo sólo delante de los sacerdotes de la nave accesible al común de los fieles. Según los Padres griegos, el iconostasio simboliza el límite que separa el mundo de los sentidos del mundo espiritual, y por eso las imágenes sagradas aparecen sobre este tabique, de igual manera que la Verdad divina -que la razón no puede aprehender directamente se reflejan, en forma de símbolos, en la facultad imaginativa, intermediaria entre el intelecto y las facultades sensoriales." 297

"La tradición de la imagen sagrada se refiere a prototipos determinados, en cierto modo históricos; implica una doctrina, es decir, una definición dogmática de la imagen sagrada, y un método artístico que permite reproducir los prototipos conforme a su sentido; el método artístico presupone, a su vez, una disciplina espiritual. Entre los prototipos transmitidos generalmente al arte cristiano, el más importante es la imagen [acheiropoietais] (no hecha por la mano del hombre) de Cristo sobre el

[Mandilion]; Cristo habría dado su imagen, milagrosamente impresa en una pieza de tela, al mensajero del rey de Edessa, Abgar, que le había pedido su retrato. El Mandilion se conservó en Constantinopla hasta su desaparición en el saqueo de la ciudad por los cruzados latinos.

Otro prototipo no menos importante es la imagen de la Virgen, atribuida a San Lucas; se conserva en numerosas réplicas bizantinas. La Cristiandad latina posee también modelos consagrados por la tradición; por ejemplo, la Santa Faz (Volto Santo) de Lucques, en un crucifijo esculpido en madera, de estilo sirio, atribuido a Nicodemo, discípulo de Cristo.

Tales atribuciones, naturalmente, no pueden ser probadas históricamente; quizá no sea necesario tomarlas al pie de la letra, pero si interpretarlas como títulos que permiten situar inmediatamente la fuentes tradicionales... " 292

"La veneración de la imagen de Cristo, además de ser lícita, era el testimonio evidente del dogma cristiano más esencial: el de la Encarnación del Verbo. Si Dios, en su Esencia trascendente, no puede ser representado, la naturaleza humana de Jesús, tomada de su Madre, no se sustrae a la representación; es decir que la forma humana de Cristo está misteriosamente unida a su Esencia divina, a pesar de la distinción de las dos «naturalezas» y esta realidad justifica la veneración de su imagen.

A primera vista, esta apología del ícono se refiere sólo a su existencia y no a su forma; sin embargo, el argumento que acabamos de mencionar implica una doctrina en germen del símbolo, que determina toda la orientación del arte: el Verbo no es solamente la palabra, tanto eterna como temporal de Dios; el Verbo es también la imagen, según lo afirmó San Pablo, es decir, que refleja a Dios en todos los grados de manifestación. Así la imagen sagrada de Cristo es la última proyección del descenso del Verbo divino a la tierra. [...]

El principio del simbolismo ya había sido demostrado por San Dionisio Areopagita; «La tradición sacerdotal, lo mismo que los divinos oráculos, oculta lo inteligible bajo lo material, y lo que sobrepasa a todos los seres, bajo el velo de estos mismos seres: da forma y figura a lo que no tiene ni forma ni figura, y por la variedad y materialidad de estos emblemas torna múltiple y compuesto lo que es por excelencia, simple e incorpóreo». (Los Nombres Divinos, I, 4). El símbolo, explica, tiene doble faz: por un lado es inferior a su arquetipo trascendente, hasta el punto de estar separado de él por el abismo que separa el mundo terrestre del mundo divino; y por otro, participa de la naturaleza de su modelo, pues lo inferior nace de lo superior; en Dios subsisten los tipos eternos de todos los seres, y todos son penetrados por el Ser y por la Luz divina. «Vemos entonces que se puede, sin discordancia, atribuir figuras a los seres celestes, aun cuando sean extraídos de las partes más viles de la materia, ya que esta misma materia, habiendo recibido su subsistencia de la Belleza absoluta, conserva en su disposición material

algunos vestigios de la belleza intelectual, dado que es posible, por mediación de la materia, elevarse a los arquetipos inmateriales, teniendo cuidado, sin embargo, de tomar, como ya se ha dicho, las metáforas en su misma desemejanza, es decir, en vez de considerárselas siempre de idéntica manera, tener siempre en cuenta la distancia que separa lo inteligible de lo sensible y definir las según como convenga a cada uno de sus modos». (De la Jerarquía celeste, I, 4).

Pero el doble aspecto del símbolo es, en definitiva, la doble naturaleza de la forma, entendida en el sentido de forma, sello cualitativo de un ser o de una cosa; pues la forma es siempre; simultáneamente, un límite y la expresión de una esencia, y ésta es un destello del Verbo eterno, arquetipo supremo de toda forma y, por lo tanto, de todo símbolo, como lo indican estas palabras de San Hieroteo, el gran desconocido que San Dionisio cita en su obra sobre los Nombres divinos: «...Forma informante en todo lo que es informe; en tanto que principio formal. Ella (la Naturaleza divina de Cristo) no es menos informe en todo cuando tiene forma, en tanto que trasciende toda forma...» He aquí la ontología del Verbo en su aspecto universal; el aspecto particular y, por así decir, personal de la misma Ley divina, es la Encarnación, en virtud de la cual «el Verbo indefinible del Padre se define a Sí mismo». " 293

"Según esta visión espiritual, la participación de la forma humana de Cristo en su Esencia divina constituye el «tipo» de todo simbolismo; la Encarnación supone el vínculo ontológico que une toda forma a su arquetipo eterno, y lo garantiza al mismo tiempo. " 294

Del model exemplar budista.

"El arte budista deriva del arte hindú en virtud de una suerte de trasmutación alquímica. Esta, por así decirlo, «licua» la mitología cósmica de la India, y la transforma en imágenes de estados de alma, a la par que «cristaliza», además, el elemento más sutil del arte hindú: la cualidad casi espiritual del cuerpo humano ennoblecido por una conciencia sin límites mentales. La imagen sagrada del Buddha condensa esta cualidad en una fórmula incomparable, que absorbe toda la beatitud espiritual inherente al arte antiguo de la India y se convierte en el tema central en torno al cual giran las otras imágenes.

El cuerpo de Buddha y el loto -dos formas extraídas del arte hindú- expresan un mismo fenómeno: la inmensa calma del Espíritu, despierto a Sí mismo. Dichas formas resumen la actitud espiritual del budismo e incluso podría afirmarse que sintetizan la actitud psicofísica, que sirve de sostén a la realización espiritual. " 295

"Las imágenes de buddhas o bodhisattvas que rigen las diversas partes de la roseta se asemejan en la iconografía al tipo clásico de Shakyamuni y generalmente sólo se distinguen por sus colores y atributos respectivos; se diferencian también por sus gestos [mudras], pero estos mismos gestos designan también las diversas actitudes de Shadyamuni, o las diversas fases de su enseñanza. A pesar de que las diez direcciones del espacio corresponden a algunos bodhisattvas, el número de éstos no está limitado: son tan numerosos como los granos de arena del Ganges, dicen los Sutras, y cada uno de ellos preside millares de mundos; además, cada buddha se refleja en una pléyade de bodhisattvas, y posee innumerables «cuerpos mágicos»; por eso la imagen fundamental de Buddha sentado sobre un loto y rodeado por una aureola puede variarse hasta el infinito. Según la concepción simbólica desarrollada en algunas escuelas especulativas del [Mahayana], la misericordia ilimitada del Buddha está presente en las menores partículas del cosmos con forma de bodhisattvas que reinan sobre lotos; la misma idea de una manifestación indefinidamente renovada se expresa en algunas imágenes clásicas del paraíso budista, donde numerosos buddhas y bodhisattvas, análogos los unos a los otros, reposan sobre los respectivos lotos que surgen de un estanque celeste o se abren sobre las ramas de un gran árbol.

Esta galaxia de buddhas compensa, de alguna manera, la ausencia de una «teoría», en el verdadero sentido del término: es decir, de una visión teocéntrica del mundo; no hay un principio ontológico que se diferencie reflejándose según una jerarquía descendente, sino un tipo de asceta, o más exactamente de [muni], un ente liberado de la corriente de la existencia, que forma como una abertura al «vacío» y que se diversifica según los modos posibles de su liberación. La multitud de buddhas y bodhisattvas indica la relatividad del receptáculo humano en su calidad de persona manifestada, el Buddha se distingue de la Unidad primordial; no hay nada de absolutamente único en la manifestación, de manera que la diferenciación indefinida de su tipo es como el reflejo inverso de la indiferenciación del Absoluto." 296

"A pesar de que la imagen de Shakyamuni asumió el carácter universal de un tipo, no por eso deja de conservar un parecido con el Shakyamuni histórico ya que éste necesariamente manifestaba en toda su aparición la esencia del budismo. Según la tradición, el [tathágata] mismo legó su imagen a la posteridad: según el [Divyavadana], el rey Rudrayana o Udayana envió pintores al lugar donde estaba el Sienaventurado para que lo retrataran; pero como trataran en vano de captar la forma del Buddha, él les dijo que era su cansancio (espiritual) lo que les impedía lograrlo y mandó traer un lienzo sobre el cual [proyectó] su imagen. Este relato recuerda muy directamente la tradición cristiana de la imagen [acheiropietos]. Según otro relato, un discípulo del [tathágata] trató en vano de dibujar su imagen; no

llegaba a captar las proporciones; toda medida resultaba muy pequeña; finalmente, el Buddha le ordenó trazar los contornos de su sombra proyectada sobre el suelo. Lo que importa comprender de estos dos relatos es que la imagen sagrada se representa como una «proyección» del mismo [tathágata]; volveremos sobre este aspecto de la tradición; la «medida» que escapa al arte humano, corresponde, como la del altar védico, a la «forma» esencial. Según este aspecto existe igualmente un paralelismo entre la concepción budista y cierta concepción cristiana; en la Edad Media se transmitía frecuentemente la «verdadera» medida del cuerpo de Jesús inscrita en bandas o columnas, [...]

El retrato tradicional del Buddha Shakyamuni se funda, por un lado, en un canon de proporciones, y por otro, en la descripción de los signos distintivos de un cuerpo de buddha, según se deduce de las Escrituras. Según el esquema de proporciones utilizado en el Tíbet los contornos del cuerpo sentado, sin la cabeza, se inscriben en un cuadrado que se reproduce en el cuadrado que enmarca la cabeza; del mismo modo, la superficie del pecho, medida entre los hombros y hasta el ombligo, se refleja, según una simple proporción, en el cuadrado de la cara. Una proporción decreciente rige las alturas del torso, del rostro y de la protuberancia sagrada sobre el occipucio. Este esquema, del cual probablemente existen variantes, asegura el aspecto perfectamente estático del conjunto, la impresión de equilibrio inmóvil y sereno.

Existe una secreta analogía entre la imagen humana del Buddha y la forma del stupa, la urna que contiene una reliquia. El stupa representa el cuerpo universal del [tathágata]. [...]

La norma espiritual transmitida por la imagen sagrada del Buddha se comunica al espectador como una actitud psicofísica que ha influido claramente sobre el comportamiento congénito de los pueblos mongoles de religión budista. Existe en ellos una relación mágica entre el adorador y la imagen; ésta penetra en la conciencia corporal del hombre, y él se proyecta, en cierto modo, en la imagen; habiendo encontrado dentro de sí aquello que la imagen expresa, el hombre transmite a esta última una fuerza sutil que se irradiará a otros." 297

De la mateixa manera que la iconografía budista evoluciona i integra la tradició hindú, la iconografía cristiana no integra plenament la tradició greco-llatina fins a l'inici de la seva regressió simbòlica en ple renaixement.

Es curios observar que mentre la iconografía budista parteix de l'altar védic i del sacrifici de l'home primordial [purusha] cap a una imatge «icona» psicofísicament força estimulants, la iconografía cristiana procedeix a l'inrevés i castiga el cos atlètic greco-

llati generant una imatge «icona» psicofísicament atterradora.

Seguir la pista d'aquesta divergència i tota l'argumentació no pertoca en aquest moment, però és oportú destacar que la imatge greco-llatina era tan sagrada i simbòlica com qualsevol altra. Malgrat això, se li atribueix tant sols un sentit naturalista, atribució superficial i reductora dels qui només miren estèticament, dels qui només atenen els efectes d'una superfície.

Del model exemplar olímpic.

"Les statues d'athlètes ne sont pas des portraits, ce sont des ex-voto de grand style; les athlètes couronnés les offrent au temple comme Philippe Auguste victorieux offrira un saint à l'église. Les jeux sont des cérémonies, fort étrangères à nos matches auxquels ils ressemblent, et fort parentes du théâtre auquel ils ne ressemblent pas. Après eux, leur éclat intense et trouble n'appartiendra plus qu'à la guerre. La gloire de leurs vainqueurs couronnés se prolonge dans le romanesque lyrique qui baigne la Grèce comme le romanesque historique baignera l'Europe. A travers Pindare, ils participent obscurément des héros; les jeux tiennent dans le monde du divin le rôle que tiennent dans celui du sacré les grandes fêtes religieuses. Ils sont aux processions d'Égypte ce qu'est l'[Aurige à Rénéfer]. Et l'Aurige fut assurément plus différent de son modèle, même s'il lui ressembla, qu'il ne l'est de l'[Apollon Chatsworth]. A travers les copies du [Doryphore], entrevoyons-nous la représentation d'un champion, ou le dernier couros, successeur de l'[éphèbe blond] et frère de l'Apollon d'Olympe?"

Que le sculpteur grec sculpte un athlète, un couros ou Apollon, il cherche, dans ce qu'il élit de l'apparence, un moyen d'expression du divin. Il faudra que l'Europe soit fascinée par la découverte de l'indépendance des personnages et par le saisissant mouvement du [Discobole], pour qu'elle parle comme de nus illusionnistes -idéalisés, mais illusionnistes- de l'[Apollon du Tibre et du Doryphore], dont la musculature semble une cuirasse. Et l'illusionnisme du [Discobole] est assez épisodique pour rester sans postérité jusqu'à l'époque hellénistique. Aux yeux d'un Chinois, ces statues sont plus arbitraires que [Rénéfer, Kaemqued ou Karomawa]; et la signification du [Doryphore] et du [Discobole] est la même que celle des Apollos, la même que celle de la [Pérséphone] de Sélinonte." 299

"Le «miracle grec» -la révolution- n'est pas que le sculpteur soumette à l'apparence les formes qu'il soumettait hier au sacré, c'est qu'il invente les formes qui expriment le divin, comme ses prédécesseurs avaient inventé celles qui manifestaient le sacré. Et c'est cette invention, non l'idéalisation de l'apparence, qu'il appelle la beauté." 299

"Des forces de la terre et des puissances de l'insaisissable, elle fait la part divine du cosmos. Tout ce que suscite l'enthousiasme (l'enthousiasme, non la prosternation orientale) participe de ce divin; et tout ce qu'il touche appelle l'admiration. Celle-ci joue un rôle parent de celui que jouait l'adoration en Orient, que joueront la compassion dans le bouddhisme, l'amour dans le christianisme." 300

"Mais nul ne reconnaîtrait Athéna dans la plus belle femme d'Athènes. Le seul domaine où le divin soit visible est l'art, quelque nom qu'on lui donne; par ce qui sépare de l'apparence ses déesses d'or et d'ivoire, ses athlètes de bronze, ses corés polychromes aux yeux rouges -par ce qui sépare de l'apparence au sens métaphysique ses créations, et lui permet de saisir l'[autre] par l'admirable. La création du sculpteur a pour objet de saisir le divin, et toute statue est encore liée au divin." 301

"Lorsque l'art grec, encore lié à l'égypte, avait découvert le sourire, il avait découvert aussi un nouvel équilibre du corps." 302

"Jamais avant lui les hommes n'avaient connu le sentiment, aussi profond que la conscience du sacré, qui leur fit désigner par le même mot: [cosmos], le monde, son ordre et sa beauté." 303

Del model exemplar asteca.

Una altra icona important és la imatge del [Xac-Mool] que potser més que cap altra ens remet a l'arquetip de la icona com a imatge del missatger. Per això la icona és la que reduplica la mediació, doncs en tant que imatge media entre l'arquetip i la seva aprehensió sensible i, en tant que imatge de l'arquetip del missatger ens posa en la via de la plena meditació (meditar-acció de situar-se en el mig, en el centre). D'aquí ve que la icona sigui una realitat i concepte present en totes les cosmologies i que implica per igual la funció simbòlica, com la funció psicofísica

(estética en darrera instància) integrades en el procés d'execució de l'obra, de la pròpia icona com a paradigma de la referència (representació).

"El Chac Mool circunda su ombligo con las manos abiertas sobre el vientre y establece así una comunicación mística con el ombligo del mundo, el más alto de los cielos, el treceno o [tlalxicco], morada de la pareja creadora. La quinta dirección, vertical, es el único punto en que es posible la comunicación con el mundo de los dioses; para que el mensaje suba directamente a las alturas celestes, es imprescindible que el mensajero esté recostado; de otra manera no se establecería el contacto entre los dos ombligos, el humano y el divino. Hay que subrayar este aspecto, cosmológicamente fundamental. El anillo que enmarca el ombligo permite formular la conjetura de que tanto la sacerdotisa como los principales chac mooles apoyan en su umbilico una minúscula vasija ritual, para sacrificar la ofrenda. En Chac Mool está necesariamente recostado; recostado, pero despierto, con el tronco semilevantado y la cabeza erguida. Mira con hierática fijeza en dirección a un punto preciso del espacio; veremos cuál es este punto, evidentemente sagrado.

La vasija, el cajete, el plato que sostiene en su abdomen está colocado, como en la diosa huasteca y sus congéneres, sobre el ombligo; tan exactamente que el centro de esos receptáculos rituales, en su mayoría redondos, corresponde con exactitud anatómica al hoyuelo umbilical.

Hemos comprobado que el Chac Mool es un mensajero que desde su ombligo lleva a la morada de los dioses las imploraciones y las ofrendas de los hombres, por la dirección vertical que es precisamente la onfálica. Puede ser una deidad joven como la de Tula y Chichén Itzá; ambas llevan una mariposa como pectoral. La mariposa es símbolo del movimiento, además de la más alta de las regiones del cielo.

Hay más. El ombligo no sólo es la dirección vertical, sino el punto central. ¿Cómo hacer que este punto corresponda físicamente al centro del cuerpo humano? Sabemos cómo resuelven el problema Vitruvio y Leonardo al colocar al hombre de pie con brazos y piernas extendidos, para inscribirlo en el cuadrado y en el círculo. Me encontrado otro intento de «centralizar» el ombligo en la estatua de una diosa nubia alada. El cuerpo y la extremidad superior de las alas están inscritos en un círculo.

Los mesoamericanos, al realizar el Chac Mool en piedra, tenían dos propósitos; colocar al personaje recostado, para que el mensaje saliera desde un punto que mira al cielo; igualmente importante era que el ombligo estuviera exactamente en el centro del cuerpo, y esto sólo era posible en la postura de las piernas dobladas y la espalda recostada con una inclinación establecida con matemática exactitud.

poseemos elementos para deducir que las ofrendas del Chac Mool a los dioses eran rito diurno, más bien meridiano; desde el centro terrestre, situado en medio de la estatua,

su ombligo, hasta el centro celeste, el sol en el cenit, igualmente ombligo. El águila (nahual del sol) baja desde el cenit por la quinta dirección del cosmos para establecer el pacto con el pueblo azteca, posada en el emblemático nopal. El mensajero del sol azteca emprendió su viaje, en el momento del sacrificio, hacia el sol cenital. La guacamaya, nahual del sol entre los mayas, bajaba a encender el fuego sagrado en la cúspide de la pirámide de Izamal, exactamente a mediodía.

El cenit identificado con el ombligo por los romanos [dies ad umbilicum est] y por los franceses contemporáneos es igualmente concepto mesoamericano.

Había horas fijas, astronómicamente exactas, diurnas y nocturnas, para realizar las ceremonias religiosas. Entre los cristianos se conocen actos análogos: Cristo nace a medianoche (de donde la misa del gallo en la noche natalicia) y resucita el Domingo de Pascua, resplandeciente (como el sol que surge) (San Ambrosio).

En Mesoamérica, la ceremonia de las ofrendas y peticiones de la deidad suprema, de ombligo a ombligo, tenían necesariamente que verificarse en el momento en que el sol alcanzaba su punto más alto, más céntrico, en el cielo, o sea a mediodía, para que se estableciera la comunicación entre el mundo sagrado de abajo y el de arriba.

Otro problema de los chac mooles parecía insoluble o de muy difícil solución; la cabeza volteada en forma tal que el mentón esté exactamente arriba del hombre, postura que sólo en casos excepcionales logra un ser humano.

Sabemos que el ombligo se identifica con la quinta dirección del universo, y que el mensajero divino tiene que colocarse en posición semirrecostada para que el mensaje que lleva a las alturas celestes salga verticalmente desde el centro de su cuerpo.

La cabeza que forma un ángulo de 90 grados con el tronco pertenece al ámbito de los seres sobrenaturales, como lo es el mensajero. El ángulo recto tiene en la cosmología mesoamericana una significación inequívoca; es uno de los cuatro ángulos del rectángulo solar, limitado por los puntos solsticiales, donde sostienen el mundo los tialoques de los nahuas o los cacabes de los mayas. El Popol Vuh dice que tal cielo fue medido (...) en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones, por el Creador... La deidad de los cuatro ángulos es Aayté cauil en el [Chilam Balam] de Chumayel; Barrera Vásquez traduce atinadamente Cuadrado-deidad.

El concepto de Aayté cauil sobrevive entre los chortis de Honduras y los tzotziles de los Altos de Chiapas. El cosmos es todavía contenido en forma de cubo; en él, los ángulos rectos son 24.

El Chac Mool, al representar el centro-ombligo, o sea la dirección vertical (la quinta) y uno de los ángulos rectos (símbolos de las cuatro direcciones horizontales) abarca todo el universo. No se puede concebir mensajero más cabal. Para saber a cuál de los puntos solsticiales se refiere el ángulo recto que forma con su cabeza, deberíamos conocer la colocación original de las estatuas.

De la postura sobrenatural de la cabeza se deduce, aún más que por la del cuerpo, la esencia divina del mensajero. Ya vimos que en ciertos casos, como en los chac moles tarascos, la estatua representa al dios viejo, o sea a la propia deidad cradora que está tendida en el treceño cielo.³⁰⁴

D'allò iconogràficament correcte.

Si la icona reuneix en ella la màxima exemplaritat, és perquè també en la seva execució es procedeix amb la màxima exemplaritat i amb una perfecta jerarquització dels elements que integren el procés de «creació» de l'obra.

"La maestría consistía, entonces, en una participación consciente en el plan del «Gran Arquitecto del Universo», plan que se revela precisamente en las síntesis de todas las proporciones del templo y que coordina las aspiraciones de quienes participan en la obra cósmica.

En líneas generales, puede decirse que el elemento intelectual del método se manifiesta en la forma regular que era necesario imponer a la piedra. Pues la forma, según la noción aristotélica, juega el papel de «esencia», ya que resume las cualidades esenciales de un ser o un objeto, oponiéndose a la materia. Según la aplicación iniciática los modelos geométricos representan aspectos de la verdad espiritual, mientras que la piedra es el alma del artista; el trabajo sobre la piedra, que consiste en quitar lo superfluo y conferir una «cualidad» a aquello que es todavía «cantidad» bruta, corresponde al desarrollo de las virtudes que son en el alma humana sostén y, al mismo tiempo, frutos del conocimiento espiritual [...]

Hasta ahora hemos elegido intencionalmente los términos de forma y materia, familiares a los espíritus de la Edad Media, para designar los polos de la obra de arte. Aristóteles, que relacionaba la naturaleza de cualquier ser u objeto con estos dos principios fundamentales, se refería en sus demostraciones al proceso artístico, pues estos dos principios no son, «a priori», determinaciones lógicas; constituyen más que eso. El pensamiento no los deduce, pero los presupone, de modo que su concepción no se funda esencialmente en el análisis racional, sino en una intuición intelectual cuyo sostén normal no es la argumentación sino el símbolo: el símbolo más evidente de esta complementación ontológica es la relación entre el modelo o la idea [eidos] que preexiste en el espíritu del artista, y la materia - madera, arcilla, piedra o metal- que recibe la impronta de la idea. Sin el ejemplo de la materia plástica, la materia o hylé ontológica no puede ser concebida, pues es mensurable e

indefinible; es «amorfa», no sólo en el sentido relativo en que una materia artesanal es «amorfa» o bruta, sino también de un modo radical, pues está desprovisto de caracteres inteligibles antes de unirse a una forma. Además, aunque la forma sea de alguna manera concebible aisladamente, tampoco puede imaginarse fuera de su unión con la materia, que la determina prestándole una «extensión» sutil o cuantitativa. En suma, si bien es cierto que los dos principios ontológicos, una vez reconocidos, son intelectualmente evidentes, también es verdad que su demostración no puede prescindir del simbolismo concreto que ofrece la obra artística o artesanal; la significación de este simbolismo supera en mucho el dominio racional, de modo que debemos creer que Aristóteles toma las nociones de [eidos] y de [hylé] -que los latinos tradujeron por la de forma y materia- de una tradición real, es decir, de un modo de enseñanza proveniente de la doctrina y del arte divino.

Además debemos notar que la expresión griega [hylé] designa literalmente la madera; efectivamente, ésta representa la materia artesanal por excelencia de las civilizaciones arcaicas. En ciertas tradiciones asiáticas, y particularmente en el simbolismo hindú y tibetano, la madera se considera igualmente un equivalente «angélico» de la materia prima, la sustancia plástica universal.

El ejemplo artístico utilizado por Aristóteles como punto de partida conceptual, sólo es plenamente válido si se lo refiere al arte tradicional, donde el modelo que funciona analógicamente como principio «formal» es verdaderamente la expresión de un esencia, es decir, de una síntesis de cualidades trascendentes; en la práctica del arte, esta esencia cualitativa será transmitida por un esquema simbólico susceptible de múltiples aplicaciones «materiales».³⁰⁵

"Los instrumentos utilizados para transformar la materia hasta simbolizan los «instrumentos» divinos que «modelan» el cosmos a partir de la materia prima indiferenciada y amorfa. Recordemos, al respecto, que en las más diversas mitologías estos instrumentos se identifican con los atributos divinos, lo cual explica por qué la transmisión en el rito de iniciación de un artesano estaba estrechamente ligada con la entrega de los instrumentos del oficio. Puede entonces decirse que el instrumento es más que el artista, en el sentido de que su simbolismo supera al individuo como tal; es el signo exterior de una facultad espiritual que une al hombre con su arquetipo divino, el Logos. El instrumento es, por otra parte, análogo al alma, reconocida igualmente como atributo divino. [...]

Cuanto acabamos de señalar acerca del trabajo del escultor permite comprender que la enseñanza iniciática transmitida en las corporaciones artesanales debía ser más «visual» que «verbal» o «teórica». La sola aplicación práctica de los datos geométricos elementales debía despertar espontáneamente en los artesanos dotados para la contemplación ciertos «presentimientos» de realidades metafísicas. El ejemplo de instrumentos de medida,

considerados «llaves» espirituales, ayudaba a comprender el rigor ineluctable de las leyes universales; primeramente en el orden «natural» por la observancia de leyes estáticas y luego, en el orden «sobrenatural», por la intuición a través de estas leyes, de sus arquetipos universales; esto presupone claramente que las leyes «lógicas», que se desprenden de las reglas geométricas y estáticas, no estaban todavía encerradas arbitrariamente en los límites de la noción de materia hasta el punto de confundirse con la inercias de «lo no-espiritual»
 Concebido de esta manera, el trabajo artesanal se convierte en rito; sin embargo, para que tenga realmente esta cualidad es necesario que esté vinculado con la fuente de la Gracia. El nexo que une el acto simbólico con su prototipo divino debe convertirse en el canal de una influencia espiritual que opere una «trasmutación» íntima de la conciencia; se sabe, en efecto, que la iniciación artesanal comportaba un acto casi sacramental de filiación espiritual.
 El objeto de la realización artística o artesanal era la «maestría», es decir, la posesión perfecta y espontánea del arte. La maestría práctica coincide con un estado de libertad y veracidad interiores." 437

"Tal es la nostalgia entre el arte divino y el arte humano: la realización de sí mismo por objetivación. Para que ésta tenga un alcance espiritual, para que no sea solamente una vaga introversión, es necesario que los medios de expresión provengan de una visión esencial; dicho de otro modo, no es el «yo» pleno de ilusión e ignorancia de sí mismo quien elige arbitrariamente los medios; estos se toman de la tradición, de la revelación formal y «objetiva» del Ser supremo, que es el «Ser intrínseco» de todos los seres." 306

De la icona, mediació veritable.

Aquesta veracitat i la seva transmissió, el saber i la transmissió del mateix és un dels punts més complexes i més carregat d'apriorismes. A diferència de les nostres premisses contemporànies, no sempre s'ha considerat transmissible tot el que se sap i molt menys transmissible a la generalitat de les persones, ans al contrari, el saber sempre ha requerit i de fet encara es així, d'una certa iniciació, prengui aquesta la forma que prengui.

Aitrament no sempre es coincideix en considerar saber als mateixos principis i nequits i finalment no és determinant que

sempre calgui transmetre tot el que se sap i menys encara que calgui fer-ho en documents escrits.

Hem de pensar que la transmissió oral -ahistòrica, ortodoxament parlant- és la que predomina si més no estadísticament en la transmissió del saber, amb l'acompanyament o fins i tot predomini de la forma icònica.

Són les imatges les que comuniquen en la seva pròpia configuració un coneixement més o menys precís referit a un saber, com esquema general.

Tota imatge manifesta un coneixement en la representació de quelcom al que es remet o referència. Però no podem caure en pensar que aquest coneixement no és científic en la mesura que no és exclusiu i causant de la pròpia imatge, és a dir, en la representació del cos es manifesta un coneixement de la realitat cos, però no només d'aquesta realitat, sinó que simultàniament s'hi superposen altres coneixements, que integren una imatge determinada.

En tot saber es donen dues instàncies superposades, per un costat els coneixements concrets -diem-ne positius- que el coneixedor estableix com elements de la trama, i per l'altre el modus de saber, la manera, per tant, en que aquests elements són seleccionats discriminats, reunits i presentats.

En el modus de saber és donen tres moments conceptuals, la idea descriptiva que més que una pretesa observació innocent és remet a la figura ideal que tàcitament determina l'ordre de les dades, la conceptualització de la part i el mètode de generalització o cosmogonia.

La pèrdua del sentit ve acompanyat de la pèrdua de la icona i de la superposició que aquesta fa de la funció simbòlica i estètica, junt amb el procés d'execució, és interessant, al respecte, la idea de la pèrdua del centre, de la pèrdua del sentit primer i últim de la icona, de perdre el sentit mediador i meditador, del predomini de la funció estètica sobre la simbòlica, i de fet la paulatina i progressiva substitució de l'una per l'altra obrint el camí a la «crisi» del sentit

cosmogònic de les imatges en favor del símptoma especulatiu.

"A partir de la Edad Media, el carácter ilógico de la escultura -y por consiguiente su incapacidad de expresar esencias trascendentes- reside ante todo en que procura captar el movimiento instantáneo, pese a que su materia es estática. La escultura tradicional traza el movimiento de acuerdo con fases típicas, que reduce a esquemas estáticos; una estatua tradicional -romana, hindú, egipcia u otra- afirma siempre el eje inmutable; domina el ambiente ordenándolo idealmente según la cruz de tres dimensiones. Con el Renacimiento, y más todavía, con el Barroco, la «sensación de espacio» se hace centrifuga; en las obras de Miguel Angel, por ejemplo, dicha sensación es como una espiral que «devora» la extensión; sus obras dominan el ambiente, no porque lo atraigan a su centro o a su eje omnipresente, sino porque proyectan sobre el espacio su poder sugestivo, su sortilegio." 306





DE L'HOME ARQUETÍPIC

De la contemplació.
De la meditació.
De la imatge numinosa.



0464 P&G. 272, EF/1073
Arte gupta: El Buda que predica,

0465 II. ILM. 461, CF/2623
Wu Tao-Tzu, Schizzo rappresentante un
badhisattva, (Cina o Giappone, secolo
VIII, Nara),

0466 P&G. 120, CF/813
Jupiter, Los "Tarots de Mantegna",

0467 P&G. 276, CF/1163
Pintura mural románica hispana, San
Clemente de Tahull,

0465

0464



A

INTERRAXXVI

461

0466



0467



0468



0469

0468 pag. 66, CF/1133
Columna de Amenofis III, en Luxor.

0469 pag. 184, CF/443
Arte Egipcio (Nuevo Imperio);
Respaldo de un sillón en madera de
Cedro (siglo XIV a. C.).

0470 pag. 30, CF/93
Urna funeraria, hallada en Yucatán.

0471 pag. 524, CF/1083
Arte maya. Urna con figura central.



0470



0471



0472



0473



0474



0475

0472 pag. 90, [F/1133]
Estatua de la reina Hatshepsut, procedente de su templo de Deir el-Bahari.

0473 pag. 91, [F/1133]
Estatua de Tuthmosis III.

0474 pag. 314, [F/1763]
[Estatua colosal de alabastro de Nicerino...]

0475 pag. 17, [F/1693]
-La deessa Isis. Provè de Saggara, tomba de Psametic, al sud del monestir de Jeremies. (Baixa epoca, dinastia XXVI aprox. 530 a. C.)-

0476 pag. 207, [F/2393]
Deir el Bahari, cenotafio del templo. Estatua del faraon Montuhotep sentado con atuendo jubilar y la coroa del Norte. (XI dinastia, hacia 2055 a. C.).

0477 pag. 27, [F/693]
Miroku, el buda del futuro.

0478 II. Ius. 22, [F/2623]
El Buda Maitreya (Miroku) en meditacion.

0479 II. Ius. 33, [F/2623]
Giapponesi Scuole e Tradizioni. Bodhisattva, (periodo Asuka 552-645).

0480 pag. 163, [F/363]
Arte Románico, Dinamarca. Estatua de Virgen de metal. (S. XII).



0476



0477



0478



0479



0480



0481



0482



0483

0481 pag. 146, CF/363
Estatua de Amenhotep, hijo de Hapu, en su vejez, (Dinastia XVIII).

0482 pag. 14, CF/903
Block statue in limestone of Sihathor, a treasurer of the king during the reign of Amenemes II of the twelfth Dynasty.

0483 pag. 63, CF/93
Estatua ejecutada en piedra que representa a Chalchiuhtlicue (la mujer de la saga de jade, o también, la de la falda de piedras preciosas).

0484 pag. 132, CF/1523
Gakko Bosatsu, una figura de dios japonés. [Buda].

0485 pag. 116, CF/1523
[Buda].

0486 pag. 607, CF/1093
Arte de Monte Albán. El escriba de Cuilapán.

0091 pag. 626, CF/1093
Arte maya. Figura de hombre sentado sobre los talones.



0484



0485



0486



0091



0487



0488



0489

0487 pag. 126, CF/443
Arte Egipcio (Baja época); Estatua
bloque. (Siglo VII a. C.).

0488 pag. 14, CF/903
Quartzite statue of the chamberlain
Pesshu-per, represented in the
attitude of a scribe. He is shown
holding a papyrus roll in his left
hand, with part of it open on his
lap.

0489 pag. 76, CF/1073
Hetep (XII dinastia).

0490 pag. 62, CF/93
Xuihtecuhlli, amo del fuego, presente
en todo hogar.

0491 pag. 62, CF/483
Art precolombi.

0492 pag. 44, CF/483
Art precolombi.

0493 pag. 18, CF/1693
A Nayarit seated "Mourner" figure
(Protoclassic C. 100 B.C. -A. D.
250).



0490



0491



0492



0493



0494



0495



0496

0494 pag. 125, CF/1163
Arte japonés (periodo Heian); estatua de divinidad sintoista, (Matsumo - o Taisha, Kioto, Siglos IX-X d. C.).

0495 Il. 106, 243, CF/2623
Indo-Iraniche Correnti. Buddha (Afghanistan, s. VII-VIII).

0496 pag. 129, CF/1213
Petamenofis, sentado como un escriba. (Periodo Saita, XXIV dinastia 663-525 a. C.).

0497 pag. 58, CF/1593
A Veracruz monumental seated figure. (Remojadas Region, C. A. D. 500-750).

0498 pag. 261, CF/1133
Figurilla de arcilla, expresiva pieza de la cultura totonaca, México.

0499 pag. 31, CF/1563
Una divinidad de la vegetación venerada por los zapotecas; es la diosa de las Trece Serpientes, con un singular casco de reptiles entrelazados.



0497



0498



0499



0500



0501



0502

0500 Il. 108, 74, CF/2623
Sud-Est Asiático. Buddha Amitayus,
(Período Van Xuan 541-544 d. C.).

0501 pag. 125, CF/453
Arte japonés (período Heian); Buda,
procedente de Hinoki (s. XI d. C.).

0502 pag. 76, CF/2163
Buda, Polonnaruma, Sri Lanka.

0503 pag. 61, CF/1593
A Seated figure of a god in mask,
(probably Oaxaca, Monte Alban III. C.
A. D. 600-900).

0504 pag. 121, CF/1643
Urnas, cultura zapoteca, (período
clásico, siglos III-IX, Oaxaca).

0505 pag. 153, CF/1523
[Esta vasija con figura de Monte-
Albán, representa al acompañante de
un dios zapoteca de la vegetación...]



0503



0504



0505



0506

0507

0508

0506 pag. 218, [F/107]
Arte Japonés, Awida, Obra de Jocho,

0507 pag. 109, [F/453]
Arte japonés (periodo Asuka); Yakushi Nyorai, o Buda de la medicina, atribuido a Tori (S. VII d. C.), Kondô del Hôryû-ji, de Nara,

0508 pag. 227, [F/1163]
Icono en bronce dorado de estilo Pála,

0509 pag. 207, [F/2313]
Chartres, Tímpano de la portada real (s. XII),

0510 pag. 6, [F/1163]
Taller de Einsiedeln (primera mitad del siglo XII); Doble página de un manuscrito del (Liber Officialis),

0511 pag. 34, [F/1963]
Christ within the vesica,



0509



0510



0511



0512



0513

0512 pag. 126, CF/463
Arte japonés (periodo Kamakura); el gran Buda de Kamakura, (1252 d. C.).

0513 Il. 1.06, 66, CF/2623
Giapponesi Scuole e Tradizioni. Unkei, (Periodo Kamakura 1185-1333, siglo XII).

0514 pag. 163, CF/563
Cristo en la ciudad celestial. Procedente de la "Bible historiée" de Jean de Papelen, (1317).

0515 Il. 1.06, 1, CF/1093
Frontal de altar de los Apóstoles y San Martín, (Procedencia: Hix (Cerdaña Francesa), Obra catalana del siglo XI-XII).

0516 pag. 329, CF/1003
Conques, Sainte-Foy, Timpano de la portada occidental; Cristo (detalle del Juicio Final).



0514



0515



0516



0517



0518

0517 pag. 194, CF/453
Arte Indio (Edad Media); Estatua de mármol de un Tirthankara, en un templo jaina (siglo XI d. C. Dilwara, Monte Abu.)

0518 pag. 176, CF/453
Arte Indio (periodo Gupta). Figura de terracota de Buda (s. IV d. C.).

0519 II. 106, 109, CF/1423
San Lorenzo del Escorial (Madrid). Codex Vigilanus, f.º 16; Cristo en Majestad.

0520 II. 106, 2, CF/1033
Frontal de altar de los doce Apóstoles. (Procedencia: de los contornos de la Seo de Urgel. Arte catalán del siglo XI-XII).

0521 pag. 195, CF/1273
"Maestas Domini". Timpano; (posterior a 1120). Basilica de la Madeleine, Vezelay -Francia-.



0519



0520



0521



0522



0523

0522 pag. 149, CF/363
China, Kuan-yin en la postura del
reposeo regio, (época, Kin 1125-1234)

0523 pag. 270, CF/1213
Bodhisattva, China, Madera
policromada, (época Song, 960-1279).

0524 pag. 307, CF/2563
Cristo bendiciendo,

0525 Il. 108, 116, CF/1423
Thuret (Puy-de-Dôme), El Timpano Sur,
Cristo en Majestad dentro de una
mandorla sostenida por los ángeles.



0524



0525



0526



0527



0528

0526 **PAG. 296, [F/107]**
Arte chino, Bodhisattva con los pies cruzados.

0527 **PAG. 47, [F/45]**
Arte Chino (época T'ang): Figura de piedra Bodhisattava (siglo VIII d. C.).

0528 **II. 106, 243, [F/262]**
Indo-Iraniche Correnti, Bodhisattva, (Siglos VII-VIII).

0529 **PAG. 52, [F/133]**
The Last Judgement.

0530 **PAG. 205, [F/244]**
Saint-Denis (?), Sacramentario de Metz.

0531 **PAG. 166, [F/26]**
Arte románico, Francia, Cristo en Majestad (1100).

0532 **II. 106, 20, [F/07]**
-Crist entrega a Sant Vital la Corona de Màrtir (Ravena)-.



0529



0530



0531



0532



0533



0534

0533 pag. 30, CF/1373
Mahavira-Jina, founder of the Jain religion, (c.4 th century A. D.); from Warangal.

0534 pag. 503, CF/393
Kwanon de seis brazos; figura de madera (fines del siglo IX) en el templo Kwanshinji, Japón.

0535 II. 104, 193, CF/673
Visión del Profeta Zacarías, "Mortus Deliciarum" de Herrade de Landsberg.

0536 CF/283
-Crist en Majestat. Pàgina introductoria del "Beatus de Girona" (segle X)-.

0537 pag. 366, CF/1003
Salterio con comentarios; (Tours).

0538 pag. 360, CF/1423
Gerona, Tesoro de la catedral, Beato, Cristo en Majestat, Tetramorfos y Angeles.



0535



0536



0537



0538



0538



0540

0539 **pag. 126, CF/463**
Arte japonés (periodo Heian). Figura de Bodhisattva Kohzō.

0540 **II. 106, 36, CF/2203**
Cinq "jouissances suprêmes": la viande, l'alcool, le poisson, la graine rôtie, l'acte sexuel, figurées en cercle eucharistique autour de Gourou. (Rajasthan, XIX siècle).

0541 **II. 106, 90, CF/873**
La Ascensión (detalle). Mosaico, Salónica, Santa Sofía.

0542 **II. 106, 32, CF/873**
Cristo en Majestad. Fresco, Baonit (Egipto).



0541



0542



0543 pag. 295, (F/1073)
Arte Kaer, Buda sentado en meditación
sobre la serpiente protectora.

0544 pag. 49, (F/1453)
El buda Amida Nyorat, en actitud
didascálica.

0545 pag. 203, (F/1273)
Cristo como Juez Supremo, (Segundo
cuarto del s. XII, Limoges).

0546 pag. 163, (F/363)
Arte románico, Cuenca del Loira,
Cristo de la iglesia de Plaispiéd
(Cher), (S. XIII).

0544

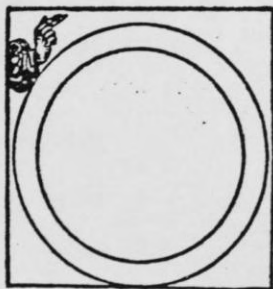
0543



0545



0546



DE LA CORRESPONDÈNCIA
FISIOLÒGICA



De l'estructura de la imatge.

En l'accés a les imatges simbòliques del cos humà, pel que fa al seu recull, en destaquem el fet de que totes presenten tres nivells implicats, com són el referir-se a aspectes del propi cos com a signe, i a aspectes del mateix com a suport iconogràfic d'una intuïció, i en definitiva com a símbol d'una determinada cosmogonia.

Enfrontar la representació simbòlica del cos humà implica, previ a l'enfrontament, una perspectiva mínima del tema, en la mesura que les claus d'interpretació són prèviament reconegudes; això vol dir una certa concordància i filiació amb aquestes claus, ans al contrari no s'enfrontaria el tema per simple manca de projecció.

Ens troben, aleshores, amb una munició d'exemples icònics sobre l'home, que evidencien substrats convergents de concepció.

Això fa que abordar un capítol general sobre l'estructura, impliqui un cert capteniment, per tal de definir què és exactament aquesta estructura i quins són els seus límits.

La icona, en tant que configuració ritual de la semblança del mitjancer, com a forma ideal de referència i meditació, requereix una preparació interior de qui la realitza, i uns coneixements exteriors, en aquest cas de la forma natural que es pren com a referència, del cos de l'home.

El coneixement per a procedir a la realització de la icona, no és un coneixement procesual, tècnic, aquesta habilitat es al servei del coneixement de l'estructura del cos humà, que com a tal i de cara a la construcció de la icona no pot ésser més que simbòlic i plagat de correspondències, atès que hom esdevé ja naturalment símbol de l'existent.

La correcta icona ha de tenir la correcta imatge, i per tant al bon procedir li correspon el procedir amb bellesa i veritat i aquesta no es més que la correspondència amb el coneixement veritable.

Aprofundir en el coneixement del cos humà és aprofundir en el coneixement del símbol, i d'antuvi s'ha vinculat el saber del cos a uns arquetips.

De l'estructura del cos.

El cos físic no és un principi, és la imatge d'un principi i semblança d'un arquetip, de manera que la malaltia esdevé símptoma d'un desequilibri, d'una alteració de la semblança, de la correspondència amb l'arquetip.

Per això la medicina halopàtica, tracta fonamentalment el símptoma com a tal, tracta l'efecte, mentre que la medicina homeopàtica tracta el malalt, i el nivell de versemblança de l'arquetip en conjunt i tracta de restablir l'acció del principi en el cos físic.

"Les rituels initiatiques de tous les temps et de tous les lieux ne sont qu'une 'sybulothérapie' au sens vrai du mot 'thérapie': (qui remet en harmonie), discipline confiée autrefois aux seuls prêtres et initiés." 307

«Harmonia» va ésser, en primer lloc una paraula del lèxic de la fusteria que significava «engalzament», i que míticament era inevitable, tant en la tradició grega com en l'Índia, que el Pare i el Fill fossin «fusters», és a dir que la transmissió del ritual fos hermètica.

Podem posar-nos d'acord sobre una definició i una comprovació: per una part, anomenant ritual a tot model, codi o sistema de conductes prescrites en certs llocs i circumstàncies, i que tenen un significat i un valor simbòlic per als actors; per una altra banda, observant fins quin punt el ritual i el corporal estan estretament lligats.

En efecte, no hi ha cap ritual que de manera directa o indirecta no prengui el cos com a suport de la seva acció o del seu projecte; ja sigui com a lloc possible per traçar senyals i signes, fins i tot com a funció quirúrgica, ja com a font d'energia per a realitzar determinats gestos i determinats cerimonials, i sobre tot, com a subjecte de la sexualitat, aquest camp en el que la cultura i

les seves regles s'articulen amb la natura i els seus impulsos.

"Agents de récréation sont aussi les mythes qui, lorsque nous les activons, font ressurgir en nous toute la puissance des «Archés» [...] dans leur dynamisme principiel." 308

Benedictus Figulus escriu:

"Que dels tres llibres «dels que jo possiblement he tret molta saviesa», el segon és el llibre petit, el qual en tots els seus fulls i capítols està tret d'un treball més gran. Aquest és l'home, ell mateix." 309

En desenvolupar el seu concepte de la relació entre els ordres superiors i inferiors de l'existència, els cabalistes van anomenar la regla del Macrocosmos, «**Macrofosophus**», «el vast contingut», i la regla del microcosmos, «**Microfosophus**», «el contingut menor». D'acord amb l'última interpretació, «la Gran Cara» és Déu, i «la cara petita» és l'home; un l'Agent Suprem, l'altre la miniatura d'aquest agent, la deïtat entronitzada en l'esfera divina, i l'home en la natural.

"¿Qui va fer l'òrbita de l'ull?, ¿Qui va obrir els forats del nas i de les orelles?, ¿Qui va fer que els ossos fossin forts?, ¿Qui va cobrir la carn amb pell?, ¿Qui va separar els dits?, ¿Qui va fer que els peus fossin amples?, ¿Qui va fer els forats dels porus?, ¿Qui va fabricar la melsa?, ¿Qui va formar el cor com una piràmide?, ¿Qui va fer els costats amples?, ¿Qui va fer les cavitats del pulmó?, ¿Qui va fer que les part honorables del cos fossin visibles i que les que no ho són estiguessin amagades?, ¿Qui va fer totes aquestes coses?, ¿Qui és el Pare, si no és l'Únic i invisible Déu que ha creat totes aquestes coses a la seva pròpia semblança?" 310

En el tractat pseudohipocràtic, d'autor anònim, del segle VI a C., «*Sobre la cifra set*» [Peri ebdomádon], s'equipara la terra suau amb les parts molles del cos i les pedres amb els ossos: l'aigua dels rius, llacs i mars amb la sang; l'aire amb el nostre alè; la lluna amb el diafragma; la calor solar amb el de les entranyes, la calor de les estrelles (originat pel sol) amb el calor sota la pell; i el firmament amb la pell humana.

Ja que hi ha una completa correspondència entre el cosmos i el cos de l'home, el terapeuta sols pot curar si dirigeix la seva mirada simultàniament sobre diversos aspectes de la mateixa unitat.

"Tienes que conocer que la perspicacia espiritual, y por ella comenzamos, es la luz divina otorgada al fiel como ojo de percepción, siendo semejante a la luz en la visión. Las señales actúan en esa indagatoria como la luz solar, que manifiesta todo lo que a la vista puede ser perceptible. [...] Unas de estas señales son naturales, físicas, y entonces es la vertiente sapiencial de esta ciencia fisiognómica, y otras son espirituales, anímicas, que con la Fe vienen, siendo entonces la vertiente divina, luz de Dios en el ojo de la Percepción del creyente, que conoce así, nada más descubrirsele, lo que ocurre en lo que quiere vislumbrar, sus concatenaciones y las premisas que hasta él conducen." 311

L'intuïció fisiològica, espiritual, comprèn coneixements oferts també pel natural, però trascendits.

La percepció fisiognòmica és patrimoni dels iniciats.

Quan hom procedeix a l'extirpació d'un òrgan, la seva funció no desapareix totalment, no obstant no es pot negar que ha estat considerablement seccionat fins i tot en la seva dimensió més subtil. La cirurgia encara no s'ha adonat, avui per avui, que extirpar una vesícula biliar afecta al cor mateix del ser en el compliment de la seva funció. No creu encara que fer una incisió en la pell, seccionant un meridià descrit per la tradició xinesa, és destruir en profunditat els trajectes energètics.

Fins i tot no sap que certs dolors són iniciàtics, és a dir vinculats a l'alliberament d'energies d'una etapa del «camí», i que convé més no intervenir-hi.

"Le corps est le plus merveilleux instrument de notre réalisation. Il représente tout d'abord un langage. Ce langage que nous venons d'essayer de déchiffrer, nous informe d'un programme à réaliser. Par le truchement de la maladie, il nous prévient que nous avons pris une fausse route. Il est ensuite entre les mains de l'ouvrier que nous sommes, tout à la fois la matière première à partir de laquelle nous oeuvrons, l'outil et le récipient en lequel nous opérons.

Mais attention! Si l'on s'arrête à cette seule trine perspective, on court le grand danger de réduire le corps à un rôle d'objet. Tout en étant cet instrument, ce langage, cette matière première, il est essentiellement l'Homme, lui-même rencontre du corps, de l'âme et de l'esprit. Chacun de nous est son corps, en même temps qu'il est son âme et son esprit, et cela inséparablement. Et la moindre partie du

corps porte la totalité de l'Homme, corps, âme et esprit, à l'image de chacune des séphiroth qui, bien que distinguée des autres, contient la totalité de l'Unité divine. 212

Del coneixement anatòmic en la cosmogonia egípcia.

Abans de proseguir no està de més fer un recull sintètic de les diferents concepcions anatòmiques de les principals tradicions d'on se'n despren clarament el sentit analògic del coneixement del cos.

Els primers sacerdots d'un vell món, miraven a l'home com un, resum, de tot l'ordre de l'Univers i, per tant, com un llibre de text de tots els misteris de la Terra i el Cel.

Procuraven que l'Anatomia i la Psicologia fossin cultivades com a ciències divines i estudiades no per elles mateixes, sinó com aspectes del coneixement sagrat i com a claus pera a l'arcà celestial.

Un papir traduït que ha estat escrit XVII segles abans de Crist, i que possiblement va ésser copiat a la vegada d'un original encara milers d'anys més vell, conté la paraula «cervell», desconeguda per altra llengua de la seva època, o qualsevol altre tractat del tercer mileni abans de Crist.

Les primeres discrepàncies sobre el cervell han estat trobades fins ara en documents mèdics grecs, probablement més de dos mil anys més tard que el tractat egípcia. Hi ha també evidències en aquest document de que al menys un vell egípcia va entendre la localització del cervell i el control que exerceix sobre els múscles.

"Las más antiguas expresiones anatómicas de que tenemos noticia son las listas rituales [...] Marco de ellas era una solemne ceremonia funeral. Puesto ante el cadáver, y en recuerdo del descuartizado de Osiris, el sacerdote consagraba al dios solar cada una de las partes del cuerpo del difunto, para que así adquiriera esta vida perdurable y perfecta. «Se te darán tus dos ojos para ver -dice uno de los textos-; tus dos oídos para oír lo que se habla; habrá tu boca, andarán tus piernas, se moverán tu brazo y tu antebrazo; tu carne se hará firme; serán agradables tus venas; gozarás de todos tus miembros; recontarás tu cuerpo y

lo hallarás completo y sano...; tendrás tu corazón como debe ser, como había sido antes.» Un motivo de carácter religioso indujo a designar con nombre propio y diferenciador los diversos órganos y las distintas partes del cuerpo. [...] Los términos anatómicos y el orden en que aparecen se repiten fielmente en los papiros médicos de épocas posteriores; por ejemplo, en la parte quirúrgica del papiro Edwin Smith. Lo cual nos hace ver que la primera nomenclatura anatómica de la historia y el primer rudimento de la anatomía descriptiva han nacido de un interés puramente religioso. [...]

[...] Más abundantes y precisas son, claro está, las nociones anatómicas contenidas en los primeros médicos, aun cuando la pérdida definitiva de algunos y las lagunas existentes en los que poseemos -en el Edwin Smith, por ejemplo, falta todo lo relativo al abdomen, la pelvis y los miembros inferiores- no nos permitan reconstruir en su integridad el saber anatómico de los médicos egipcios. Podemos en todo caso asegurar que la fuentes de ese saber fueron la práctica de la momificación. [...]

Consérvanse dos tratados acerca del corazón y los vasos; uno titulado «El libro de la expulsión de todos los dolores de los miembros», aparece en dos versiones distintas, la del papiro Ebers y la del papiro médico de Berlin; otro, cuyo título es «Secreto del médico y la sabiduría acerca del corazón», se halla íntegro en el papiro Ebers y fragmentariamente en el papiro Edwin Smith. Según aquél, habría en el cuerpo humano 22 vasos; según éste, 46. [...]

El corazón, cuyo signo jeroglífico es una especie de olla con dos asas, constituye el órgano central del sistema vascular y sería la sede del pensamiento, la voluntad y los afectos. Aparece representando de dos modos diferentes, según se utilice el signo para designar el corazón como órgano anatómico y centro de todos los vasos o como sede de la vida psíquica. De él partirían los [at], que le comunican con todos los órganos y regiones, para llevar a unos y otros sangre, agua y aire. «El aire entra por la nariz, llega a los pulmones y al corazón, y éste los distribuye a todo el cuerpo», dice el papiro Ebers. [...]

[...] Con el signo [at] era designado un tubo lleno de cualquier contenido: sangre o aire en el caso de las venas y arterias, carne en el de los músculos, sustancia dura y fibrosa en el de los ligamentos, blanda en el de los nervios. [...]

La idea de que los distintos órganos del cuerpo se hallan anatómica y funcionalmente unidos entre sí mediante el corazón y los vasos. El conjunto de uno y otro sería el «sistema» unificador y comunicante del organismo humano. 213

Del coneixement anatómic en la cosmogonia hindú.

"El [Rigveda y el Atharvaveda] contienen los himnos sagrados de que se valía el sacerdote para expulsar de los cuerpos enfermos el [Yakṣma], uno de los demonios morbigenos más frecuentes nombrados en los textos védicos. He aquí el correspondiente el [Rigveda]: 1. De los ojos, de la nariz, de los oídos y del mentón -la consunción que existe en la cabeza te la expulso yo de la lengua y del cerebro-, 2. De la espalda, de la nuca, del esternón y del espinazo -la consunción que asienta en el antebrazo te la expulso yo de los hombros y los brazos-, 3. De las entrañas y los intestinos, del corazón y del intestino grueso, de las costillas, el hígado y lo [plásis] (¿el peritoneo?) -también la expulso yo-, 4. De las piernas, de las rodillas, del calcáñar y de los dedos del pie, de las caderas y los genitales, del ano -te la expulso yo-, 5. De los miembros, de los cabellos, de las uñas -de todo el cuerpo te expulso yo la consunción-, 6. Miembro por miembro, pelo por pelo, juntura por juntura, si éstas enfermaron -de todo el cuerpo te expulso yo la consunción con mis palabras-. [...]

Fuente principal [...] de ellos debió de ser la práctica de los grandes sacrificios. La más completa descripción de esta ceremonia puede leerse en el [Yajurveda]. El [hotar] o sacerdote invocador cantaba versículos del [Rigveda]; le contestaba, recitando en voz baja trozos de prosa o [yajus], otro sacerdote o [advarvu] (literalmente, 'el que prepara el camino'); un tercero, el [sanitar], daba muerte a la víctima, un caballo, y él mismo u otro sacerdote distinto, el [visastar], llevaban a cabo la disección ritual. Todo parece indicar que hasta las autopsias de cadáveres humanos mencionadas en la compilación de Susruta, en tal ceremonia tuvo su más importante fundamento el saber anatómico de los primitivos médicos indios. [...]

[...] Comienza aquella con el epilón mayor [vapa], primer fragmento de la víctima que el sacerdote ofrecía. Viene luego el corazón, comparado a una flor de loto, que se abre durante la vigilia y se cierra durante el sueño. Los escritores ulteriores repetirán el símil, y en los dibujos tibetanos que siguen la tradición india así es representada la viscera cardíaca. A continuación eran disecados la lengua y el plastrón torácico, y acto seguido el hígado, los riñones, el recto, el pulmón derecho, el pulmón izquierdo, el bazo, la grasa abdominal y la torácica, el intestino grueso y el intestino delgado. [...]

Las enumeraciones primitivas cifran en 360 el número de los huesos que componen el esqueleto; cifra en la cual se expresa la viejísima idea del paralelismo entre el cuerpo humano (microcosmos) y el universo en su conjunto (macrocosmos). «El año -dice un texto del «Sata-Pata-Brahmana»- es realmente el altar del fuego; sus piedras de revestimiento son las noches, y son trescientas sesenta, porque trescientas sesenta noches forman el año. Los días

son las piedras [yajuswant], y son también trescientas sesenta, porque trescientos sesenta días forman el año.» Poco después añade que el altar del fuego es también humano, en el cual las dos mencionadas clases de piedras se corresponden con los trescientos sesenta huesos y las trescientas sesenta médulas que en ese cuerpo existen. En otro lugar se lee que el hombre (purusa) es el año: «Ambos existen cada uno por sí, pero son lo mismo». La concepción microcómica del cuerpo humano se expresa ahora como rigurosa correspondencia numérica entre los días del año y los huesos del esqueleto. [...]

[...] El rito sacrificial haría patente la originaria correlación sacral entre el hombre y el cosmos y cumpliría la secreta necesidad de un purificador retorno al origen. [...]

Pertenece a las más antiguas tradiciones arias la idea de que la luz del cielo llega a los hombres a través de ciertos orificios (el Sol, los restantes astros) que perforan la bóveda celeste. «De esta luz del cielo [brahman o atman] procederían los cinco principios fundamentales o [mahabhuta]: el espacio radiante o [akasa], el viento, el fuego, el agua y la tierra. «De este [atman] -léase en el [Taittiriya-Upanishad]- se origina el [akasa], del [akasa] el viento, del viento el fuego, del fuego el agua, del agua la tierra, de la tierra las plantas, de las plantas el alimento, del alimento el semen, del semen el hombre.» [...] El pensamiento cosmológico indio, ha escrito Zubiri, «no se apoya en el verbo [as]-, ser, sino en el verbo [bhu]-, equivalente al [phyein] griego, en el sentido de nacer o engendrar... Las cosas son [bhuta]-, engendros; el ente es [bhu]-, el nacido. El verbo [as] no tiene, en cambio, más misión que la de una simple cópula sin consecuencias. Tan sin consecuencias, que el pensamiento indio no llegó jamás a la idea de esencia... Para el indio, la esencia es ante todo el extracto más puro de la actividad de las cosas [...] Hasta tal punto, que una de las más primitivas denominaciones de lo que nosotros llamamos esencia es [rasa], que propiamente significa savia, jugo, principio generador y vital.» 214

Del coneixement anatómic en la cosmogonia xinesa.

"El pensamiento cosmológico de los chinos desde el filo de los siglos VI y V a. de C., época en la cual parece haber sido compuesto el [Yiking]. [...] se habla ya, en efecto, de un principio inmutable y eterno del universo [tao], que en su realización se manifestaría en dos estados polarmente contrapuestos y rítmicamente operantes, el reposo [Yang; también lo luminoso, caliente, seco, masculino y par] y el movimiento [Ying; también lo oscuro, frío, húmedo, femenino o impar]; ideas con las cuales la antigua cosmografía china

fue convirtiéndose en una concepción racional y abstracta de la realidad del mundo, muy especialmente cuando el ingenioso pensador Tseu-yen (336-290 a. de C.) completó ese sistema con la doctrina de la rotación, la destrucción y la génesis de los cinco elementos o agentes [Wuhing] que inmediatamente componen el universo; la tierra, el fuego, el metal, el agua y la madera. [...]

El [Yi-king] o Libro de los Cambios, el [Cheu-Li] o Ritos de los Cheu y el [Li-Ki] o Memorial de los Ritos, todos ellos redactados durante el segundo período de la dinastía Cheu (770-249 a. de C.) -permiten afirmar, a lo sumo, que en ese tiempo eran nombradas las vísceras [tsang] y otras partes del cuerpo. [...]

Poco antes de la era cristiana, y como fundamento doctrinal de la acupuntura, va configurándose algo semejante a un sistema anatómico. Apunta éste en el fragmento [Ling-chu o Chen-king] (Libro de la Acupuntura) del tratado [Nei-king] y en alguna medida se funda en la disección. [...] (se emplea el término [Kiai-p'eu: kiai, explicar; p'eu, cortar]. Este método primitivo permitiría apreciar la solidez y el tamaño de los órganos, la longitud del pulso (alusión al sistema vascular) y la diversa cantidad del neuma y de la sangre. Son distinguidos cinco órganos macizos (corazón, hígado, bazo, pulmones, riñón) cinco huecos (vesícula biliar, estómago, intestino delgado, intestino grueso, vejiga), los tres «coladores» o [san tsiao] y doce pares de vasos principales, que contienen aire o neuma, sangre y los principios [Yin y Yang]. A lo largo de los vasos están distribuidos los 365 puntos en que se practica la acupuntura. El [Nei-king] contiene también algunas nociones embriológicas; la formación del embrión, que es comparado con la flor del nenúfar, tendría su centro originario en el sistema renal. [...]

La primera mención precisa de una disección anatómica tiene como protagonista al último soberano de la dinastía Yin (siglo XI a. de C.), del cual se dice que hizo abrir el tórax de uno de sus ministros para comprobar si realmente existen siete orificios en el corazón de los hombres superiores; [...]

Mayor verosimilitud posee lo que se cuenta del gran médico de la corte de Wang Mang. Por orden suya, unos artesanos y un carnicero habilidoso recibieron el encargo de abrir el cadáver de un criminal, para pesar y medir las cinco vísceras macizas y señalar con un estilete de bambú el trayecto de los vasos. La práctica de autopsias no vuelve a registrarse, en todo caso, hasta las de Yang Kiai (siglo XII d. de C.), autor del libro [Tsuenchen-t'u] o «Atlas para conservar la verdad», canon de la anatomía china durante 700 años. [...]

Del conocimiento anatómico en la cosmogonía helenística.

«Desde Tales de Mileto hasta Demócrito, el rasgo común de todos los filósofos habitualmente llamados presocráticos es su condición de [physiólogo] o sabios acerca de la [physis]. Sólo en dos de ellos, Heráclito y Parménides, llega a convertirse en [ontológica], ciencia del [ón], de lo que es, del ser, lo que en ellos y en todos los restantes fue [fisiología], ciencia de la [physis], de la naturaleza. Como [physiólogo] los caracterizará Aristóteles.

El término [physis], sustantivo derivado del verbo [pnyeo], nacer, brotar o crecer - como [natural], con latín, se derivará de [nascor]-, aparece por vez primera en la «Odisea», cuando Ulises cuenta el modo cómo Hermes le enseñó a librarse de los encantamientos de Circe; el remedio para evitarlos era una planta [moly] cuya physis, dice Ulises, le mostró el dios; blanca la flor, negra la raíz y difícil de arrancar para un mortal (Od. X, 303). [...] el poeta da el nombre de physis a la condición de una planta (algo que nace y crece), simultáneamente caracterizada por su aspecto (flor, raíz) y por su virtualidad operativa (la virtud de preservar de un encantamiento). [...] a esa palabra recurrirán los filósofos presocráticos para designar el principio y el fundamento de todo lo real.

Todo en el cosmos [...] procede de un principio radical común [...] de physis (la physis como realidad universal), que en cada cosa constituye el principio y el fundamento de su aspecto y sus operaciones (la particular physis de la cosa en cuestión). Las physies o naturalezas particulares [...] son, pues, concreciones figuradas y dinámicas de la physis universal, que en ellas se muestra y realiza. [...] - La physis es el [arkhe], el principio de todas las cosas y cada cosa. Principio en los dos más importantes sentidos de esta palabra, el cronológico y el entitativo. El pensamiento mítico (Hesíodo, los órficos) se preguntaba cómo fue el comienzo del cosmos; desde Tales de Mileto, los pensadores presocráticos se preguntarán por el qué de ese comienzo, por lo que en el comienzo era, y a ese principio le llamarán physis. El cual será, a su vez, el principio por el que cada cosa es lo que realmente es, su naturaleza, su physis. De ahí la radical condición principal y genética de la physis, el hecho de que ésta otorgue a cada cosa su [ousia], su esencia real- [...] Es bien sabido que los más antiguos de los presocráticos atribuyeron a ese principio un modo concreto de realidad: el agua (Tales), lo indefinido, el [apeiron] (Anaximandro), el aire (Anaximenes). Pero, sea entendida de un modo o de otro su consistencia real, la physis será siempre principio, [arkhe]. «Principio del movimiento y del reposo», dirá de ella [...] clásica definición de Aristóteles. [...] Ya en el epos homérico queda apuntada una esencial relación entre naturaleza y divinidad. [...] Los presocráticos darán radicalidad

intelectual a ese antiguo y vago sentir de su pueblo, y entenderán la [pysis] como lo divino por antonomasia [tò theion]. Sin desplazar socialmente a las formas precedentes de la región griega (la olímpica, la dionisiaca, la órfica), surgirá así en la aristocracia intelectual de la Hélade una religiosidad que bien puede ser llamada «fisiológica», en el sentido originario del término, y en ella tendrá su nervio religioso [...] la filosofía de la antigüedad. Por ser natural, y sólo por ello, todo lo natural es divino. [...] La condición genética y la condición divina de la physis hacen que ésta herede los atributos que tradicionalmente atribuía a los dioses de la religión griega: la inmortalidad y una perdurable y siempre lozana fecundidad, cuya manifestación visible es el proceso del cosmos a través de sus ciclos; cada primavera vuelve a nacer. [...] El carácter divino de la physis hace que sus movimientos -los cambios visibles en el proceso del cosmos- puedan ser para el hombre absolutamente necesarios, enteramente inapelables. Pueden ser, digo, porque no siempre lo son; en la dinámica de la physis, junto a lo que es necesidad absoluta [moira, anánke], hay también azar, necesidad azarosa o condicionada [tykhe]. [...] creencia bajo la cual late la idea de que hay algo, eso que los presocráticos llamarán luego [anánke physeos], fatalidad o forzosidad de la naturaleza, a cuyo imperio hasta los mismos dioses deben someterse. Es la idea que dará lugar a la idea medieval de [potencia Dei ordinata]. [...] La determinación de los movimientos del cosmos, cuando éstos anteceden por necesidad, [kat'anánken], es esencialmente superior al arbitrio del hombre; pero esa determinación no es para el hombre absurda, posee -oculto o patente- cierto [lógos], afirmará Heráclito [...] Aunque la razón del universo -por tanto, de la physis- se escape en ocasiones al conocimiento del hombre, el universo es en sí mismo racional, y así llega a descubrirlo el sabio. El cosmos es esencialmente regular, tanto en su disposición o estructura, en su [táxis] («orden bello» es el significado originario de la palabra [kósmos]), como en sus movimientos, en su dinámica.

La physis, en suma, es principio y fundamento, y a su esencia pertenecen la divinidad, la fecundidad, la necesidad y la regularidad. Expresas o tácitas, todas ellas se dan en la idea presocrática de la naturaleza del hombre, y por tanto del cuerpo humano. [...] En su raíz, la physis es una: «la physis», dicen Anaxiandro (D.-K. A 9 a) y Anaxímenes (D.-K. A 5) y repetirá el «Corpus hippocraticum» (L. IX, 98 y sigs.)

En tal caso, ¿cómo explicar la diversidad de los aspectos que ofrecen las cosas? ¿Cómo ordenar racionalmente la enorme multiplicidad de las physis o naturalezas particulares [...] en la fundamental unidad de la physis universal?

Los [physiólogos] presocráticos resolvieron el problema mediante el concepto de «elemento» [stoikheion]. La physis se realiza inmediatamente, bien en un determinado número de elementos (los cuatro Empedocles, aire, agua, tierra y fuego), bien en un número indefinido de ellos (las

«semillas» y homeomerías de Anaxágoras, los átomos de Leucipo y Demócrito, los puntos geométricos de Arquitas), cuya varia combinación o cuyo vario movimiento dan lugar a los distintos aspectos y las distintas vulgaridades operativas de las cosas.» 214

«¿Cómo ordenar [katá lógon], racionalmente, esa enorme diversidad? Movido tal vez por la honda tendencia dicotómica de la mente indoeuropea, el pitagórico Alcméon de Crotona resolvió ese problema estableciendo un sistema de contraposiciones o [enantioseis] entre las distintas cualidades elementales: caliente y frío, húmedo y seco, amargo y dulce; sistema que Alcméon dejó abierto [...] y que además tarde, suprimiendo de él todas las restantes cualidades, quedará reducido a dos únicas contraposiciones; caliente-frío y húmedo-seco. Así, el aire como elemento es caliente y húmedo; el agua, húmeda y fría; la tierra seca y fría; el fuego caliente y seco. Las diferencias entre las cosas resultarían en primer término de la distinta proporción de las [dynaméis] que se contraponen en cada una de las [enantioseis].

La tradición médica -[Corpus hippocraticum,] Galenocanonizará esta tan esquemática idea de la relación entre el [stoikheion y la dynamis] [...] Prosiguiendo y afianzando una tradición de siglos [...] Galeno piensa, y multitud de veces repite, que los elementos cosmológicos o primarios son cuatro, el aire, el agua, la tierra y el fuego, y que en ellos cobran concreta efectividad las cuatro [dynaméis] elementales o [stoikheia] dinámicos: lo caliente, lo frío, lo seco y lo húmedo (K. I, 492, LL, 126 et passim).» 217

«Una y varia en su [eidos], la physis humana se realiza y manifiesta en las diversas partes (khorion, lugar; méros, parte; moira, porción; tópos, lugar; splánkhnon, viscera; órganon, órgano, son los nombres de que hacen uso los autores hipocráticos) en que su radical unidad se diversifica. [...]

«Llamo [skhemata] -escribe a las (configuraciones) de los (órganos del hombre); órganos huecos y anchos, órganos sólidos y redondos, órganos esponjosos y laxos. La función del órgano dependería, por tanto, de la [dynamis] correspondiente a su complejidad humoral y de la índole de su (skhema) (L. I, 630). [...]

Los médicos griegos no distinguieron entre la ciencia de la estructura del cuerpo (nuestra anatomía) y la de su actividad funcional (nuestra fisiología). Para ellos, la realidad física del hombre, su physis, a la cual pertenecen tanto su [soma] como su [psykhé], se manifestaría unitaria y simultáneamente en su eidos en su figura externa e interna y en las acciones [energeiai] que resultan de la actualización de la [dynaméis] o potencias de aquella.» 218

«Puesto que la physis es «lo divino» y el hombre es reflejo suyo, sacral será en su raíz misma el cuerpo humano; y

puesto que en el cuerpo humano tiene su más alta y noble expresión visible la physis universal, como suprema epifanía de ella habrá de verse el cuerpo del hombre. [...] Era el [templum], en el primitivo sentido que para los romanos tuvo esta palabra, el terreno acotado desde el que los augures, mirando al cielo estrellado -esto es; al lugar en que la divinidad primariamente se realiza y manifiesta-, leían sus augurios; con lo cual la [contemplatio] vino a ser la devota observación del cielo y, por extensión, la observación de las cosas visibles para conocer el sentido último de su realidad. En esa actividad veía un griego antiguo el camino de la mente hacia la [theoria]. Pues bien; la bipedestación es lo que permite al hombre el ejercicio de la [contemplatio], y por tanto su comunicación directa con los dioses. Muy elocuentemente lo declaran dos versos de Ovidio: el [opifex rerum] o artífice de las cosas -el demiurgo, diría Galeno; en definitiva, la virtualidad genética y ordenadora de la [physis]. [...]

«dio al hombre rostro elevado, y le ordenó mirar al cielo y levantar la atención cara hacia los astros». Exactamente lo mismo que dice Galeno, cuando afirma que el hombre está en pie (para mirar prontamente al cielo y poder decir: Miro hacia al Olimpo con animoso rostro» (K, III, 182); y lo mismo que Platón, cuando, en un texto que el propio Galeno aduce, opina así: «Mirar hacia lo alto no es el acto de levantar la cabeza que lleva consigo el bostezo, sino el de contemplar con la mente la naturaleza de las cosas [to no ten ton onton physin episkometai] (K, III, 183).

Más, como ya he dicho, no sólo por otorgar la posibilidad de mirar sin dificultad hacia el [templum mundi] es sacral la bipedestación humana; también lo es porque permite el empleo de las manos, órgano en el cual se realiza más inmediatamente, para Galeno, la condición de animal sabio [sophós] y divino [theios] que entre todos los animales distingue al hombre.

Tanto como la bipedestación es divina la condición microcósmica del hombre. Que el hombre es microcosmos, [mundus minor], dirán los latinos, era doctrina de Grecia desde los presocráticos y los más antiguos textos del «Corpus hippocraticum» [...]

Galeno, otorga carácter sacral a su consideración del cuerpo humano. Con poética y religiosa vehemencia lo proclama el autor de «De usu partium», y precisamente en el curso de su descripción del pie y la pierna. «¿Quién negará -escribe- que el cosmos sea la mayor y más hermosa de todas las cosas? Pero el animal (humano) es cosmos pequeño, microcosmos [mikros kósmos], nos dicen antiguos varones, doctos acerca de la naturaleza; en uno y en otro encontrarás la sabiduría del demiurgo. Así nos lo hace ver, tanto como el ojo, «órgano lucentísimo y el más semejante al sol» (K, III, 241-242), la admirable construcción del pie humano.»²³

«Es bella la naturaleza; porque «la verdadera belleza no es otra cosa que la constitución óptima» (K, III, 24) [...]

La divina physis se realiza ordenada y bellamente en el cosmos, y dentro de él, de modo eminente, en la naturaleza del hombre. Y así el cuerpo humano viviente es microcosmos dando armoniosa realidad unitaria a la tres [dynaméis] en que la vida cósmica cobra realidad, la vegetativa, la vital [stricto sensu] y la anímica, operante esta última, en el caso del hombre, como potencia animadora de la sensación, el movimiento y la razón. [...] Además de sacral, la realidad del cuerpo humano es racional, ordenada [secundum rationem; katá lógon], dirá helénicamente Galeno. Otro modo de hacerse evidente la condición divinamente ordenadora de la physis universal, principio y fundamento de todos los cuerpos del cosmos,

En el más universal sentido del término lógos, el cuerpo humano es en sí mismo racional porque, como Heráclito enseñó, lógos hay en la constitución misma de todas las cosas naturales. Galeno, que según sus propias palabras sigue a Hipócrates [esper apó theou phones], «como si fuese la voz de la divinidad» (K, III, 22), más de una vez hace suyas dos expresiones hipocráticas de clara raigambre presocrática; que la physis es justa [dikaia], hace ajustada y concertadamente lo que tiene que hacer, y que lo hace todo sin maestro alguno, por sí misma, [adidaktos] (K, III, 7). [...] A la radical racionalidad del cuerpo humano se añade la que le otorga el hecho de ser instrumento ejecutor, [órganon], del lógos que específicamente posee el hombre, [zoon lógon ekhon] animal dotado de razón -y de habla-, según la tópica, definición de Aristóteles, [zoon logikón] en términos galénicos (K, III, 245); lógos que se hace operativamente patente en la ejecución de las artes, y por tanto en lo que somáticamente hace posible la práctica de ellas, la mano, e intelectivamente manifiesto en la actividad del sabio, cuando desvela el oculto lógos de las cosas. El cuerpo humano es, pues, racional en cuanto que orgánicamente hace efectivo el uso de la razón. Al estudiar en su detalle la anatomofisiología de Galeno, surgirá de nuevo esta idea de la intrínseca racionalidad del cuerpo. Consecuencia obligada de la sacralidad y la racionalidad del cuerpo humano es su constitutiva moralidad, el hecho de ser causa y término de imputación de la condición moral [...] inherente a las acciones humanas. [...]

A la excelencia del cuerpo (fuerza, belleza) iba naturalmente unida la distinción ética (valentía, honorabilidad) [...]. El ulterior término [kalokagathía] [...] procede de la fusión de [kalós] (hermoso) y [gathós] (bueno, honorable) y tiene como fundamento antropológico e histórico esa identificación homérica entre la eminencia corporal, la eminencia moral y la eminencia social. Por naturaleza, el [aristós], el noble, era a su tiempo [kalós] y [gathós].»²⁴

«Nace el hombre con el cuerpo desnudo y con el alma carente de habilidades, de artes [tékhnai]. Pues bien; para remediar su desnudez, la naturaleza le dio las manos, y para salir de su originaria carencia de artes [atekhnía], la

razón [lògos], mediante la cual inventa las artes que le permiten vivir como tal hombre. Si acertó Aristóteles diciendo que la mano, capaz de adaptarse al manejo de todos los instrumentos, es «instrumento de instrumentos» [órganon pro órganon], no menos acierta el que, imitándole, dijo que la razón es en cierto modo «arte de artes» [tékhene tiná pro tekhnón]" 321

"No son las manos las que enseñaron las artes al hombre, sino la razón; las manos son órganos de las artes, como la lira lo es del músico y la tenaza del carpintero. Pero, sin las manos, la razón no podría dar efectiva realidad a las artes que ella inventa; la razón inventa y no ejecuta, la mano ejecuta y no inventa. [...]

¿Y no es todavía más maravilloso que de ese montón de fango [bórboros] que son la carne, la sangre, la pituita y ambas bilis salgan mentes como las de Platón, Aristóteles, Hiparco y Arquímedes? Y puesto que la mente es lo astral y lo divino en el hombre, ¿cómo no ver que el estudio de las partes del cuerpo, cuya utilidad puede parecer exigua, es el verdadero principio de la más perfecta teología, ya que la teología es más alta y más digna que la medicina? Así, si el conocimiento de las partes del cuerpo es útil para el médico, mucho más lo será para el médico filósofo." 322

Tal com va escriure Galé:

"La investigació de l'ús de les parts del cos és la base d'una ciència vertaderament teològica que és millor i més precisa que tota medicina".

De la constitució del cos.

L'anatomia ens remet a la constitució del cos, per tant ens remet també a la comprensió d'aquesta constitució i a situar-nos en el sistema de pensament que enfronta aquesta constitució d'una manera determinada.

Novament ens troben amb la distància que el pensament modern, en tant que ja establert, posa entre les seves modalitats i el fenomen real, genera des del punt de vista d'accés a les imatges la impossibilitat de fer-ho atenen al que de cert signifiquen aquestes imatges.

"La metafísica de los tiempos modernos, al despojar por principio al cuerpo de todo lo que pertenece a la esfera de la pura «expresión», lo convierte en un mero cuerpo físico, y define en adelante la materia de este cuerpo como una materia puramente geométrica. La extensión según longitud,

amplitud y altura es, según Descartes, lo único que queda como rasgo necesario en el concepto de cuerpo. Por otra parte, todo ser animico, todo ser de la conciencia se disuelve en el acto de la [cogitatio]. Pero entre el mundo espacial, tal como lo construyen la geometría y la mecánica, y ese ser por principio inespacial que aprehendemos en el acto puro del pensamiento, no hay ninguna mediación lógica o empírica posibles; la trascendencia de la causa divina originaria representa el único medio en el cual se disuelve la oposición entre ambos. Pero esta absorción que experimentan en el absoluto no aminora ciertamente las antítesis empírico-fenomenales, sino las pone sólo más marcadamente de manifiesto. En definitiva sólo se escapa a esas antítesis descendiendo a su verdadera fuente: retrotrayéndose al centro de esa relación simbólica en la cual, en el puro fenómeno expresivo, lo animico aparece relacionado con lo corpóreo y viceversa. La peculiaridad de esta relación, empero, sólo resalta con claridad cuando se va más allá de ella, cuando se considera a la función expresiva no como un momento aislado, sino como miembro de un todo espiritual extensivo tratando de precisar su posición y de comprender su rendimiento dentro de ese todo." 326

Tenim doncs que el fenomen expressiu, en tant que element constituent també del cos humà, ens fa pensar en una anatomia referida a la constitució total d'aquest cos.

Caldria repensar l'anatomia no tan sols com una phisis del cos sinó més aviat com una filosofia natural, com a forma de coneixement sintètic.

Tinguem en compte l'exaltació que es fa de les ciències experimentals com a àmbit exclusiu del coneixement en la mesura que tant sols les afirmacions experimentalment verificables tenen sentit. L'esclat de la recerca científica en especialitzacions separades, en franca competència entre els investigadors, fan trontollar tota tentativa de pensament generalitzador.

"Les phénomènes naturels en général, [...] ne sont jamais envisagés par les doctrines traditionnelles qu'à titre de simple mode d'expression, comme symbolisant certaines vérités d'ordre supérieur: et, s'ils les symbolisent en effet, c'est que leurs lois ne sont pas autre chose, au fond, qu'une expression de ces vérités mêmes dans un domaine spécial, une sorte de traduction des principes correspondants, adaptée naturellement aux conditions particulières de l'état corporel et humain. On peut comprendre par là combien grande est l'erreur de ceux qui veulent voir du «naturalisme» dans ces doctrines, ou qui

croient qu'elles ne se proposent que de décrire et d'expliquer les phénomènes comme peut le faire la science 'profane', bien que sous des formes différentes; c'est là proprement renverser les rapports et prendre le symbole lui-même pour ce qu'il représente, le signe pour la chose ou l'idée signifiée." 326

De la constitució de l'existència.

Cal insistir que l'experiència, ens revela que hi ha, en general, dues formes d'existència: l'existència material, els objectes compresos en l'espai i l'existència mental, els fets que es produeixen en la nostra consciència. La metafísica tradicional, en la seva voluntat d'unificació, s'esforça en reduir aquesta heterogeneïtat fonamental del real, sigui situant l'esperit com una forma de la matèria i el seu moviment -materialisme-, o bé situant l'espai i la matèria com a produccions de l'esperit -idealisme-.

Res ens obliga, ara com ara, a prendre partit en aquesta qüestió; admetem a priori l'existència d'aquestes dues menes de realitat, ja que és dubtosa la necessitat de producció immediata de l'un per l'altre.

"La relación de alma y cuerpo representa el primer modelo y paradigma de una relación puramente simbólica que no puede transformarse intelectualmente en una relación cósmica ni causal. Ahí no hay originariamente ni un interior ni exterior, antes o después, causante o causado; ahí prevalece un vínculo que no necesita establecerse primero a partir de elementos separados, sino que es primariamente un todo pleno de sentido que se interpreta a sí mismo. [...] La función simbólica de la 'representación' y de la 'significación' es la que viene a proporcionar el acceso a esa realidad 'objetiva' en la que legítimamente puede hablarse de relación entre las cosas y de relaciones causales. Así pues, es la tríada espiritual de las funciones expresiva, representativa y significativa la que nos hace posible la intuición de una realidad articulada." 327

Aquesta intuïció d'una realitat articulada és la que, en l'estudi del constituent del cos humà, ens fa pensar en un tot articulad, és a dir, en tant que articulació, en un cosmos, en un ordre amb diferents nivells d'organització referits a un model o paradigma i amb plena correspondència

entre aquests nivells i conseqüentment amb una finalitat de l'organització.

Esmentat amb altres termes, la intuïció d'una finalitat global de l'univers es manifesta en l'analogia com a mètode de comprensió de les correspondències, i d'on se'n dedueix un arquetip que implica per igual tots els nivells d'ordre: macrocosmos i microcosmos.

Dintre d'aquest sistema de pensament, dintre d'aquesta uni-versió de l'existència en que es procura reunir el paral·lelisme entre els mecanismes deductius de l'esperit i els mecanismes evolutius de la natura.

D'acord amb això ens trobem que hom esdevé, en tant que microcosmos, un exemple en la seva evolució natural, d'on caldria deduir-ne una finalitat en la seva totalitat existencial.

"Estiéndese así cómo la forma y la estructura del cuerpo humano están sujetas a una ordenación teleológica, Pero el hecho de que con esta forma y esa estructura el cuerpo humano sea sujeto activo de una actividad biográfica, social e histórica, [...] La ejecución deliberada de un proyecto personal, la serie de los movimientos psicoorgánicos que la psicología escolástica llamó 'actos humanos'. En este [...] modo de los cambios de estado puede y debe hablarse de teleología, conforme al sentido tradicional del término: el cambio de estado tiene desde su iniciación una finalidad, un [telos], evidente para quien lo ejecuta y comprensible para quien lo contempla [...] ¿no nos obliga a pensar que su necesidad -que sea y tenga que ser como de hecho es- es también teleológica, posee un [telos] comprensible [ab origine], puesto que ha sido deliberadamente establecido por el sujeto de la acción? Y, si esto es así, ¿cómo debe ser entendida la no menos necesaria relación entre la teleonomía de la forma biológica y la teleología de la actividad personal? Sin dar respuesta satisfactoria a esta interrogación, nunca podremos decir que hemos conocido científicamente la realidad del cuerpo humano." 328

No obstant la qüestió de la finalitat és un dels temes que només té un sentit ple en un sistema de pensament com l'anteriorment exposat, en que la finalitat última és objecte de creença a la llum de la intuïció. Mentre que de la simple observació se'n recull una fluctuació entre determinisme i indeterminisme.

"La relación entre lo que en el universo es necesidad (la [anánke] de los griegos, el [fatua] de los latinos) y lo que es azar (la [tykhe] helenica, la fortuna latina) es tan

antigua como el pensamiento filosófico. Dos tesis contrapuestas nos legó la filosofía griega: las cosas naturales son como son para hacer lo que hacen (Aristóteles); las cosas naturales hacen lo que hacen porque son como son (Demócrito).²²⁹

Del cos i el seu arquetip.

En quant a la idea de finalitat, implica un model de conclusió, és a dir, un coneixement implícit que pressuposa una estructura de coneixement, un arquetip.

"Dans la structure biologique, d'abord; il est clair que les mécanismes à l'oeuvre dans le développement embryologique témoignent d'une «connaissance implicite» des lois de la mécanique (formation du squelette, os, articulations et muscles) et même de l'optique (organogenèse de l'oeil). Cette structure simulatrice atteint sa forme finale dans les activités sensori-motrices de l'adulte, dont toute l'activité est structurée par une carte décrivant l'environnement et la position de l'organisme qui est contenu. Ainsi, le groupe euclidien joue un grand rôle dans la perception visuelle (détecteurs de formes, expériences de Hubel-Wiesel), de même, très probablement, que dans les activités d'équilibrage du cercelet. Les empiristes purs pourront demander où se trouve le support matériel de ces activités simulatrices du monde; à l'heure qu'il est, personne ne peut donner de réponse satisfaisante à cette question, mais le fait lui-même que ces mécanismes simulateurs existent ne peut être mis en doute. C'est la perfection même de ces mécanismes qui seule peut expliquer la «validité ontologique» de la logique, puisque l'esprit en quelque sorte anticipe les effets de tout changement du monde extérieur."²³⁰

L'aproximació a l'arquetip entès com a model de models, per tant com a fonament de símbol, no es pot fer més que per la via del pensament, per analogies, de tal manera que les coses s'influencien les unes a les altres per una mena d'inductància segons el lloc que ocupen en l'espai, més que no pas per actes de causa mecànica.

"Las cosas se comportan de un cierto modo, no necesariamente debido a acciones anteriores o impulsos de otras cosas, sino debido a que su posición en el universo les confiere una naturaleza intrínseca que les obliga a ese comportamiento; si no se movieran así, perderían sus posiciones relativas en el conjunto y se convertirían en

otra cosa. La naturaleza de una cosa depende de su posición, de ahí la importancia de la estructura."²³¹

La causalitat és una idea que es fonamenta en el temps i explica la interacció de moviment i xoc de partícules; l'estructura que s'estableix en la connexió, esdevé una correspondència, idea fonamentada en l'espai, que explica la interacció per la posició relativa d'unes partícules respecte d'altres i en aquest segon cas tot succeix en l'espai; el temps és la nostra percepció del fet que diverses coses ocupin un mateix espai.

D'aquí ve que el pensament, per analogia, al fonamentar-se en l'espai es remet a la morfologia de les coses i a la geometria com a esquema relacional de percepció. Així doncs tenim l'analogia com el fonament d'iconització del pensament.

"Comme le remarque Aristotele, un poète dirait: «la vieillesse est le soir de la vie». Dans cet exemple, l'analogie joue sur le concept de fin, de mort, géométriquement, ce concept est représenté par l'extrémité (le bord) d'un segment, porté par l'axe des temps. Tout au plus le bord est-il un peu épaissi. En ce cas, il y a un être géométrico-algébrique (le bord, défini sur l'axe Ox négatif par l'inégalité $x < 0$) qui s'implante sur deux substrats différents: la vie d'une part, le jour d'autre part, sous la forme du temps. On peut penser qu'une classe étendue d'analogies est susceptible de cette représentation; un être géométrico-algébrique (un «logos» archétype) s'implante sur deux substrats différents; il y définit un partage des espaces sous-jacents en domaines qui définissent linguistiquement des «actants». Les dispositions respectives de ces actants sur les deux substrats sont géométriquement isomorphes, ce qu'exprime l'analogie. La théorie des «catastrophes élémentaires» [...] permet d'obtenir une première classification de ces «logos» archétypes». Un «logos» est essentiellement une situation dynamique de conflit entre actants qui ont à se partager un espace substrat qu'ils se disputent. Conception héraclitienne, selon laquelle toute morphologie est le résultat (ou le constat) d'un conflit. [...] C'est un des buts de la Théorie des catastrophes que de classer ainsi tous les «logos», c'est-à-dire tous les types possibles de situations analogiques. [...] les seuls «logos» archétypes» bien connus sont ceux des «catastrophes élémentaires», associés à ces êtres algébriques relativement simples que sont les singularités isolées d'un potentiel qui se déploient sur un espace substrat. De tels archétypes correspondent toujours à la catégorie grammaticale du verbe. [...] Une analogie, lorsqu'elle a été formalisée, c'est-à-dire rapportée à un «logos» (archétype) bien défini, est

nécessairement vraie. Mais alors il y a peu à en tirer, excepté la possibilité de métaphores plus ou moins poétiques. Si au contraire l'analogie ne peut être formalisée, alors elle est nécessairement conjecturale (hasardeuse). De ce fait, elle peut conduire à des conséquences nouvelles et imprévues (par transposition d'un fait observé sur l'un des substrats au substrat mis en parallèle). Mais on n'a évidemment aucune certitude que l'analogie joue pour ce fait particulier; ou l'analogie est vraie, et alors elle est stérile; ou elle est hasardeuse (incomplète), et alors elle peut être féconde. Ce n'est qu'en courant le risque de l'erreur qu'on peut trouver du nouveau.

Quoi qu'il en soit, toute théorie de l'analogie procède par comparaison de deux morphologies définies sur des espaces substrats disjoints, mis par l'esprit en parallèle. Lorsqu'on essaie d'appliquer ce modèle à l'analogie: Homme-Nature, on voit immédiatement quel est l'espace substrat de la Nature: il s'agit de l'espace-temps physique. Pour le Microcosme, par contre, une certaine ambiguïté se manifeste: le substrat en ser-t-il le corps humain? [...] en revenant à une interprétation fonctionnelle, on verra que même cette idée n'est pas dépourvue de fondement. En fait, il faut reconnaître que le substrat essentiel du Microcosme, c'est l'espace des activités mentales, «l'esprit», pourvu du caractère spatial que lui donne la considération du temps, et des déformations sémantiques entre concepts qu'il permet. Comment dès lors va se manifester l'analogie Microcosme-Macrocosme? Par la formation dans l'esprit de structures isomorphes à celles de la réalité extérieure, ce qu'on appelle usuellement la connaissance.» 222

La introspecció té els límits estrets. Déu ni do, les dificultats amb que ens trobem en la comprensió de la nostra pròpia estructura: l'existència humana, en efecte, no se sap simular a si mateixa sense modificar-se, alienar-se o alterar-se. Hi ha barreres naturals -com aquelles que en fisiologia ens amaguen els batecs del cor o les contraccions de l'intestí- que ens impedeixen de veure els constituents essencials de nosaltres mateixos.

L'anàlisi de la Natura, ens permet, en certa mesura, de vorejar o abatre aquestes barreres, doncs ens pot fer prendre consciència de mecanismes força implicats en la nostra activitat espiritual. És per aquesta anàlisi interna, per la modelització dels fenòmens exteriors que ha de caminar la Filosofia Natural, en el sentit que l'anàlisi del real porta cap a l'anàlisi de les idees, i aquest cap al dels signes.

De cop, el concepte de símbol es transforma novament en focus espiritual, en profitós centre del món espiritual. Tots els símbols que es referixen a un arquetip comú són intercanviables, pel microcosmos, per l'interior mateix de l'home, tant com pel macrocosmos.

En cada signe lliurement projectat per l'esperit, aquest pren «l'objecte», aprenent-se simultàniament a si mateix i aprenent la certesa pròpia del seu crear.

Paracels diu que:

"Les formes visibles són merament externes expressions de principis invisibles."

I que és possible descobrir a través de la meditació sobre l'harmonia de les formes i funcions del cos aquestes lleis de la vida segons les quals la sinfonia de l'ésser es manté.

"Robert Fludd, Fludd escribe el tratado «De templo musicae» en Oxford, en 1590. En él propone una antigua cosmología pitagórea que simboliza (o mejor, representa) el Universo como un [monochordon], o sea, un instrumento con una sola cuerda. Toda la filosofía proporcional de Fludd, hasta su subdivisión del cuerpo humano, se basa en este [monochordon]. En él, la única cuerda está dividida en dos porciones, una doble de largo que la otra, y, por lo tanto, capaz de emitir dos octavas. La octava superior corresponde al Empíreo y la inferior al Mundo. Obviamente, hay subdivisiones en quinta y cuarta. Todo este instrumental proporcional se extiende al cuerpo humano que, consecuentemente, es subdividido en intervalos de tercera, de cuarta, de quinta, etcétera. Uno de los aspectos más pintorescos de esta teoría musical del mundo son las ilustraciones que la acompañan. En una de ellas, el famoso [monochordon] está representado como un gran contrabajo, sin la caja de resonancia, y no falta ni siquiera una mano que sale de las nubes para afinarse alrededor del trizo. Dios, probablemente, no del todo satisfecho con la armonía de las esferas. Y son estas mismas «reconditas armonías» las que turban también a Kepler en el «Mysterium cosmographicum» en 1596. La visión de Kepler de nuestras relaciones con el mundo es, quizá, más explícitamente fisiológica que la de Newton: nosotros somos los resonadores en los cuales se refleja la armonía del Universo y a quienes ella pone en vibración. Nuestras sensaciones no son sino la respuesta física de un resonador frente a las perturbaciones periódicas que lo impactan (Aumann, 1967; Walker, 1967; Mason, 1958).» 223

De la correspondència fisiològica de cos, ànima i esperit

La distinció d'esperit, ànima i cos s'ha aplicat al «macrocosmos» el mateix que al «microcosmos», éssent anàloga la constitució de l'un a la de l'altre, de manera que necessàriament han de trobar-se elements que es corresponen rigurosament per una i per altra part. Aquesta consideració, en els grecs, sembla vincular-se sobre tot a la doctrina cosmològica dels Pitagòrics, que pel demés no feien, en realitat, sinó «readaptar» ensenyaments molt més antics.

En l'aspecte essencial, Esperit i Anima són com reflexions del Principi mateix de la manifestació a nivells diferents; en l'aspecte «substància», pel contrari, apareixen com «produccions» tretes de la «matèria prima», encara que determinant ells mateixos les seves produccions posteriors en sentit descendent, i això perquè per a situar-se efectivament en el manifestat, és necessari que ells mateixos també es facin part integrant de la manifestació universal.

La relació entre aquest dos punts de vista es representa simbòlicament pel complementarisme del llamp lluminós i el pla de reflexió, necessaris ambdós per que es produeixi una imatge, de manera que, per una part, la imatge és veritablement un reflex de la font lluminosa mateixa, i, per l'altra part, es situa en el grau de realitat assenyalat pel pla de reflexió.

Naturalment, aquestes observacions que acabem de formular sobre la constitució del «macrocosmos» s'apliquen també en el referent a l'esperit i l'ànima, en el «microcosmos». Sols el cos no pot ésser mai considerat com «principi», parlant amb propietat, perquè éssent resultat i termini de la manifestació (aquest, naturalment, pel que es refereix al nostre món o estat d'existència), no és més que un producte i no pot convertir-se en productor en cap aspecte. Per aquest caràcter, el cos expressa la passivitat substancial tan completament com és possible en l'ordre manifest.

L'esperit, l'ànima i el cos estan contituïts d'una altra manera que els ternaris, formats per dos termes complementaris i en certa manera simètrics i un producte que ocupa una posició intermitja entre ells; en aquest cas els dos primers termes es situen de la mateixa banda amb respecte al tercer, i si bé aquest, finalment, pot ésser considerat encara com el seu producte, ja no desenvolupa un paper simètric en tal producció; el cos té els seus principis immediats en l'ànima, però no procedeix de l'esperit sinó indirectament i per intermedi de l'ànima.

"Con los elementos, en la constitución del hombre intervienen tres almas, una inmortal, creada por el demiurgo mismo, cuya sede es el cerebro [to logistikón], en otros diálogos, y dos mortales: la que luego llamarán irascible [to thymoeides] localizada en el tórax, y la apetitiva o concupiscible [to epithymetikon], animadora de las vísceras abdominales. Cabe pensar que Platón admite la existencia de una cuarta alma -alma genital-, cuya misión sería presidir el amor de la conjunción erótica. La creación de las almas mortales no fue obra del demiurgo, quedó relegada a los dioses subalternos." 334

En les correspondències entre l'home i els tres mons, el cor va ésser vist com quelcom anàleg al cel, el cervell a la terra, i el sistema reproductor al món subterrani.

Per «ésser» s'entén què és el suport inamovible de tota existència; per «vida», què és el propi moviment origen de tota activitat; i per «intel·lecte», allò que és mogut.

Tal com Proclus havia dit, «el bé és allò on es viu, sabiesa és el que mou, i bellesa és el que és mogut manifestant els impulsos de primer ordre».

"El cuerpo en su conjunto, en tanto que vehículo [ókhema] del alma racional (42 y 69 d), y las partes que le componen, en cuanto órganos de las distintas almas inferiores, sería la primera y más inmediata expresión de la racionalidad y la armonía del mundo. En efecto: para que el alma racional estuviese en lo más alto, y puesto que los hombres no somos plantas terrestres, sino celestes (90 ab), el demiurgo nos dio la posición erecta; para que el alma inmortal no se mezclase con las almas mortales, la situó en la cabeza e hizo a esta esférica como el mundo [...] para que, sin embargo, pudiese comunicarse con ellas, creó el istmo del cuello (69 e); para que el alma irascible estuviese separada de la concupiscible, ideó el diafragma, y para que la separación entre ellas no excluyese la comunicación, fabricó

el sistema vascular que une la cavitat toràcica con la abdominal. 336*

En l'Univers, la deïtat està possiblement habitant en la part més llunyana i elevada, però els filòsofs entenen que la seva veritat viu en el cor humà, on no hi ha lloc més alt. El problema sencer no és de literalisme, sinó de les qualitats de l'ànima.

El cap, com la part més alta de l'estructura física, va ésser utilitzat per representar el «empíreo», o la part més alta de l'Univers. El cor, amb tot, és l'òrgan més noble del cos i és, així mateix, el vertader «cap» en l'home, i és la font d'inspiració i de veritat.

Aplicat als homes en general, els tres mons es corresponen amb aquestes divisions de la seva composició natural -esperit, ànima i cos-. En la seva constitució física, tenen la seva pròpia analogia en les tres cavitats majors del cos -l'esperit en el tòrax, l'ànima en el crani, i el cos en l'abdomen-.

"Il est donc loisible de considérer l'homme comme la réunion de tronçons [...] dont la tête -et dans la tête l'encéphale- réalise pleinement l'unité. [...]"

Le plexus solaire occupe le sommet du troisième tronçon. Le plexus cardiaque loge dans le second. Le système nerveux sympathique, dont ces amas ganglionnaires sont autant d'importants relais, est avant tout du domaine des deux tronçons inférieurs. L'anesthésie frappe donc d'abord à la tête. Les autres anneaux continuent leur vie propre encore que leurs fonctions puissent être perturbées ou ralenties. Chacun de ces tronçons est personnifié dans les Indes par un dieu. Si VISCHNOU représente l'unité de la personnalité divine, sa face, colorée en rouge est SIVA, symbolise le visage, parce que le «Moi» dont l'expression se lit dans la physionomie, est à signe rouge, signe de personnalité, de conscience, d'éveil, de combustion et de feu. La pitrine est KRICHNA, à signe bleu, signe de l'air, de l'esprit (spiritus), qui gonfle les poumons. Le ventre est GANÉSA, à signe vert, signe de vie végétative et marque de la matière.

Chacune de ces personifications répond à une fonction, à un rudiment de personnalité. La tête est le siège de la conscience intellectuelle et de la sensibilité consciente; la poitrine, telui des émotions, de la conscience affective. Le ventre est l'habitable de la conscience viscérale. L'anesthésie, moyen artificiel de provoquer l'enroulement, supprime la sensibilité consciente, mais non la sensibilité physiologique (l'irritabilité), au moins lorsqu'elle est

appliquée avec mesure. L'enroulement est à certains égards la descente dans les tronçons inférieurs. 336*

"La figura del cuerpo humano de Fludd está dividida en tres compartimentos mediante arcos paralelos. La división superior se llama [Coleum Emyreum], y se asigna a la cabeza. La división central se llama [Coleum Aethereum] y está asignado a la cavidad torácica. La división más baja es la llamada [Coleum elementarium] y está signada a la cavidad abdominal. El mundo celestial de la cabeza está separado del etéreo, mundo del pecho por la doble línea que baja entre los hombros. La interpretación de Fludd de los tres departamentos de la cabeza se encontrarán al principio de la sección en los ventriculos del cerebro. La cavidad central o torácica está separada en una mitad superior y otra inferior de la órbita del sol llamada [Sphaera vitae], la cual está representada como moviéndose en un plano con el corazón humano. Esta división del pecho está en armonía con la disertación de Platón sobre este tema en el «Tamaeus», donde dice: «Y teniendo miedo de contaminar el elemento divino, se dió al alma mortal una habitación separada en el tronco, y que llega a la cabeza a través de un estrecho istmo, y tal como en una casa los apartamentos de las mujeres están separados de la de los hombres, la cavidad del torax estuvo dividida en dos partes, una alta y una baja. La más alta de las dos, donde se asienta el coraje y el miedo yace cerca de la cabeza, entre el diagrama y el cuello y asiste a la razón en un restringir los deseos. El corazón es la casa del guarda en la cual todas las venas se encuentran y a través de ellas la razón manda sus encargos a la extremidad de su reino. La parte del alma que desea comida y bebida estaba situada entre el diafragma y el ombligo, donde ellos hicieron una especie de pesebre; y aquí ellos rompieron los límites como un animal salvaje, lejos de la cámara de concilio, dejando el mejor principio indisturbado para aconsejar tranquilamente el bien de la totalidad, del todo.»

Si bien no son dibujos hetericos, los tres planetas superiores (Saturno, Júpiter y Marte) y los tres inferiores (Venus, Mercurio y la Luna) deberían ser mirados como el motor de esta región del cielo etéreo. Por su posición sobre el cuerpo representarían los órganos vitales distribuidos en el torax y agrupados cerca del Soberano Sol (el corazón). La órbita del Sol se corresponde, en general, con la localización del diafragma de Platón, un músculo frecuentemente usado en simbolismos medievales para representar las bajas montañas o colinas sobre las cuales estuvo en el gran templo el corazón. Bajo el cielo etéreo y separado otra vez por una doble línea están las esferas de los elementos -el mundo sublimar, la tierra de oscuridad y muerte-.

En el [Coleum Elementarium], tal como lo dibujó Fludd, el fuego, -el primero de los elementos- está asociado con la bilis; el aire, -el segundo de los elementos- con la sangre del hígado y la sangre de los vasos; el agua, -el tercero de

los elementos- con el neuma o la flema de la cavidad abdominal; y la tierra, -el cuarto de los elementos- con el gasto o rechazo de la «innoble» víscera abdominal. Los tres compartimentos generales del diagrama se corresponden por excelencia con la triada establecida por los físicos de las «Eras oscuras», quienes vieron al hombre como un septenario compuesto de una triada y un cuarteto. [...]

Estas son las tres cámaras principales de las Pirámides y también las habitaciones simbólicas a las cuales se dan los nombres de Entero aprendiz, Compañero de Oficio, y el grado de Jefe Masón en la moderna libre masonería. Cada una de estas cavidades corporales son, en turno, vistas como divisibles en tres partes, y todas ellas juntas constituyen 9, y finalmente encerradas en la gran cavidad del huevo áurico, producen el perfecto humano 10. De estas cavidades corporales y su significado, Eliphaz Levi, aconseja en su «Magia Trascendental»: «lo que sea que está en el gran mundo existe reproducido en el pequeño. Desde aquí nosotros tenemos 3 centros de atracción y proyección fluida -el cerebro, el corazón o la región epigástrica, y los órganos genitales-». La Trinidad en el hombre, pues, se creía que residía en las tres cavidades del cuerpo." 337

"qui vulgus èsser un filòsof pràctic deurà ser capaç d'assenyalar el cel i la terra en el microcosmos, i trobar tot en un home que existeix en el cel i sobre la terra."
-Paracelsus-

